

DON'T YOU
KNOW
WHO I AM?

L'ART APRÈS
LA POLITIQUE
DE L'IDENTITÉ

13 . 06 . 14

14 . 09 . 14

ANTHEA HAMILTON

DONNA KUKAMA

ERMIAS KIFLEYESUS

HAEGUE YANG

IMAN ISSA

JUHA PEKKA MATIAS LAAKKONEN

LAWRENCE ABU HAMDAN

MARIA SAFRONOVA

MASSIMO GRIMALDI

NÁSTIO MOSQUITO

ONKAR KULAR & NOAM TORAN

PATRIZIO DI MASSIMO

PENNACCHIO ARGENTATO

WU TSANG

AUGUSTAS SERAPINAS

ELOISE HAWSER

GUAN XIAO

HEDWIG HOUBEN

IMRAN QURESHI

KATJA NOVITSKOVA

LIESBETH DOMS

MARIA TANIGUCHI

NADEJDA GRICHINA

OLEG OUSTINOFF

OSCAR MURILLO

PEDRO BARATEIRO

SHILPA GUPTA

M

HKA

MUSÉE

D'ART

CONTEMPORAIN

D

,

A

N

V

E

R

S

A F T E R I D E N T I T Y . M U H K A . B E

LIEU

HORS

SITE

LA

BIBLIOTHÈQUE

PERMEKE,

DE

CONINCKPLEIN

25-26,

2060

ANVERS

EN D'INTRODUCTION...

GUISE

Bonjour. Ravis de faire votre connaissance et merci à vous d'être venu. Bon... Comment présenter quelque chose sans en faire un simple argumentaire éclair ? C'est pourtant notre tâche ici : décrire une exposition qui touche aux relations complexes entre représentation et identité. En guise d'introduction, il nous faudra donc nous mordre la langue, que nous avons bien pendue, et vous faire un résumé. À propos, comment allez-vous ?

Nous avons organisé cette exposition et l'avons intitulée *Don't You Know Who I Am? Art After Identity Politics* afin de rassembler une trentaine d'artistes autour d'une question : la « politique des identités » est-elle encore pertinente ou nécessaire dans l'art ? Nous voulions examiner comment et pourquoi des artistes d'aujourd'hui abordent la question de l'identification et de la subjectivité dans leur œuvre. Nous nous sommes spécifiquement focalisés sur des pratiques émergentes, car elles peuvent peut-être nous aider, et aider le public, à mieux comprendre l'ici et maintenant de l'art, et à spéculer sur son futur.

Dans un passé pas si lointain (par exemple, à la Whitney Biennial de 1993 ou même à la Documenta 11 en 2002), il existait une sorte de consensus quant au but ultime de la politique de l'identité dans l'art. La réponse était de montrer au « public » (une notion dont la tendance généralisante et universalisante est elle-même d'ailleurs critiquable) que tout vestige de croyance en une esthétique et en des valeurs universelles se fonde sur des mensonges, des leurre (et auto-aveuglements), sur une monopolisation des points de vue sur la culture, et sur l'histoire telle qu'écrite par les vainqueurs, depuis une position de pouvoir. En dépit de telles bonnes intentions, ou peut-être même à cause d'elles, les politiques de l'identité se sont épuisées en tant qu'approche novatrice de la pratique et du discours de l'art. Trop souvent, le message est devenu le média, d'une certaine façon. Trop souvent, le désir de s'émanciper d'un ghetto (de divers contextes liés à la race, la classe, le genre, la sexualité, etc.) était plus fort que la détermination à

élargir et à approfondir le champ esthétique de l'« art de l'identité ».

Nous pourrions blâmer (qui est le fait des langues bien pendues) de nombreux éléments, mais, en l'occurrence, ce n'est peut-être pas le plus important. Ce qui importe, c'est que les artistes, aujourd'hui, n'éprouvent pas du tout l'envie de répéter de telles erreurs. Inutile de vous rappeler que l'accès à l'information a explosé au cours des vingt dernières années. Aujourd'hui, un artiste émergent est très informé et conscient, et ce, dans une mesure inimaginable en 1999 ou même en 2004. La chose est à double tranchant (ceux qui sont nés dans le monde numérique sont aussi ceux dont la capacité de concentration est la moins longue) ; mais le positif l'emporte en ce qu'une abondance de stimuli a augmenté la capacité d'assimilation et de compréhension de la complexité.

Le mot « identité » tel qu'il apparaît dans le titre était déjà présent dans notre approche du projet. Que peut signifier l'identité aujourd'hui ? À quoi sert-elle ? Quelle est son apparence ? Comment fonctionne-t-elle ? Oui, ce sont là de nombreuses questions. Mais nous nous sommes fondés sur ce que font les artistes, et un fait nouveau et urgent nous semble évident : les œuvres réalisées aujourd'hui peuvent se voir comme participant d'un nouveau paradigme identitaire, en particulier si nous tenons compte des effets de la mondialisation capitaliste.

Il nous semble aussi évident qu'il existe, tant chez les artistes que dans leur public, un désir nouveau d'aborder l'existence et de pouvoir la représenter dans l'art, par l'art, de manière plus souple et relativiste. Ceci inclut le positionnement des artistes au sein de leur propre communauté artistique, souvent en opposition à la logique de marché, et la manière dont ce positionnement se manifeste dans des pratiques concrètes, telles celles présentées dans cette exposition. « Nos » artistes sont typiques par leur manière de traiter la complexité de la

vie plutôt que l'anecdote de la biographie, d'adopter une approche expérimentale sur plusieurs niveaux plutôt que de raconter une histoire ou de proposer un message, d'articuler la subjectivité plutôt que de se soumettre aux revendications hégémoniques du système de l'art, lequel est déjà planétaire. En outre, ces praticiens n'acceptent pas que la représentation de l'identité puisse être prise au pied de la lettre. Ils préfèrent remettre en question le lien entre identité et identification. Et ceci signifie pour nous une réorientation radicale de ce qui s'appelait encore récemment « politique de l'identité ». Vous nous suivez toujours ?

Notre souhait était que l'exposition reflète ces attitudes relativistes. Nous avons invité vingt-sept artistes individuels et duos, avec le désir d'offrir à chacun une présence substantielle. Nous sommes heureux d'avoir pu contribuer à la réalisation d'œuvres nouvelles et de nouveaux projets, ainsi qu'à recontextualiser et revitaliser de nombreuses œuvres préexistantes. Notre volonté était de traiter chaque œuvre d'art comme un sujet ou un être, en préservant un certain niveau d'auto-détermination dans leur installation plutôt qu'en les englobant dans des principes conceptuels ou visuels qui aurait homogénéisé l'ensemble. Grâce à une telle approche des œuvres, notre souhait était de faciliter l'expérience d'un dialogue, non seulement entre les œuvres, mais également, de façon cruciale, avec leur spectateur. Notre relation avec les artistes était active et discursive, et nous sommes heureux qu'ils aient apprécié nos idées et ambitions. Qu'ils soient tous remerciés pour leur participation, leur sagacité et leur énergie.

Nous avons cherché à placer la barre très haut dans notre entreprise et, pour cela, nous voudrions également remercier les nombreux soutiens et collaborateurs à *Don't You Know Who I Am?* Notre partenariat avec AIR Antwerpen a permis à plusieurs artistes participants de séjourner dans notre ville pendant quelques mois, et de bénéficier du temps et de l'espace nécessaires à la

création d'importantes œuvres nouvelles. En travaillant avec CAHF (Contemporary Art Heritage Flanders), nous avons mis sur pied un ambitieux programme d'événements intitulé *Just Who Do You Think You Are?*, qui aura lieu le 14 juin 2014. De nombreux artistes participants pourront ainsi présenter des performances majeures aux côtés de dynamiques orateurs invités. Nous sommes également reconnaissants envers la Bibliothèque Permeke et la Bibliothèque patrimoniale Hendrik Conscience à Anvers pour leur soutien. Notre collaboration avec ces deux institutions s'est révélée particulièrement fertile et nous espérons approfondir nos relations dans le futur.

En outre, *Don't You Know Who I Am?* est présentée dans le cadre de *L'Internationale*, la confédération de musées et autres institutions d'art européens dont est membre le M HKA. Les autres partenaires en sont (selon la logique alphabétique omniprésente) le MACBA à Barcelone, la Moderna Galerija à Ljubljana, le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid, SALT à Istanbul et le Van Abbemuseum à Eindhoven. Nous sommes également reconnaissants envers le Programme Culture de l'Union européenne qui soutient cette confédération et l'exposition.

Nos remerciements vont également à la Fondation Evens à Anvers pour son soutien. Le soutien d'autres institutions et organismes a été tout aussi inestimable, en particulier pour la création de nouvelles œuvres. Nous souhaitons remercier la Fondation Calouste Gulbenkian à Lisbonne, l'Ambassade du Portugal à Bruxelles, le Conseil culturel lithuanien à Vilnius, FRAME VISUAL AERTS FINLAND à Helsinki et la Fondation Mondriaan à Amsterdam pour leur soutien financier. Merci aussi à nos partenaires coproducteurs Galleria Zero à Milan, le HISK (Institut supérieur des Beaux-Arts) à Gand, Kraupa-Tuskany Zeidler à Berlin, Kunsthalle Lissabon à Lisbonne et la Wilkinson Gallery à Londres pour leur collaboration. Merci à tous : votre soutien est très apprécié !

Nous vous quittons ici pour vous laisser poursuivre vous-mêmes. Et nous espérons vous revoir bientôt.

Nav Haq et Anders Kreuger, M HKA

HORS DE L'IMAGE : LA « POLITIQUE DE L'IDENTITE » TRANSCENDRE ENFIN LA VISIBILITE (OU : L'INVISIBLE ET LE VISIBLE, 2E PARTIE)

Suite à son expansion rapide, le monde de l'art est devenu un espace plus complexe que jamais. Cette nouvelle « complexité », du moins nous l'espérons, présente des traits positifs et nous reviendrons précisément plus tard sur cette notion : l'esthétique de la complexité. En résumé, et sans être trop naïf (cela aussi nous l'espérons), les choses se présentent comme suit : apparemment, on peut observer que beaucoup plus d'artistes sont en circulation, que le nombre d'institutions a augmenté exponentiellement, le nombre de métropoles culturelles de façon significative, et que le public s'est démultiplié massivement, tout cela parallèlement à une économie du marché de l'art délirante. Dans le monde occidental, du moins, le néo-libéralisme a mis la main sur la sphère publique de l'industrie culturelle, modifiant le rapport aux publics, à la sphère financière et même à la créativité. En outre, l'Occident s'est plus largement ouvert au monde et tend un miroir déformant à la mondialisation, en célébrant la différence avec son propre type d'« internationalisme ». Enfin, il y a les théoriciens : chacun propose ses spéculations et investigations quant à la direction générale prise par cet élan de l'art et de la culture, spéculations quelque peu attachées de façon fétichiste à ce qui est perçu comme l'héritage du modernisme (pensons à l'altermodernisme, au métamodernisme, etc.) Ce « remix » généralisé est en soi plutôt intéressant, car les moments de griserie peuvent vous emporter dans les lieux les plus inattendus. Toutefois, au milieu de tout cela, une question assez surprenante a pu émerger : une réévaluation de l'idée démodée, apparemment anachronique de l'« identité » en art a-t-elle du sens ?

Le discours de la « politique de l'identité » dans l'art a longtemps semblé mort et enterré, et d'ailleurs pour de bonnes raisons. À quelques rares exceptions près, il avait fini par encourager un dépérissement esthétique par des images clichés du moi ou du corps qui péroraient sans fin sur un statut marginalisé : une sorte de portrait figuratif de l'« altérité » de leur auteur, si vous voulez. Cependant, les praticiens de l'art de la « politique

de l'identité » ont également pris conscience qu'une telle pratique était en réalité une forme de ghettoïsation systémique à l'intérieur des paramètres du monde de l'art. Ainsi, à l'époque, la transition ne se faisait que d'une marginalisation (à l'extérieur) vers une ghettoïsation (à l'intérieur). L'art de la « politique de l'identité » a peut-être engendré plus de problèmes qu'il n'a entrepris d'en résoudre. Il s'est intégré au politiquement correct des pratiques institutionnelles, s'est même ensuite fait le fondement d'institutions multiculturalistes entièrement nouvelles (pensons à l'InIVA à Londres, par exemple). Le paradigme de l'« identité » est également devenu une sorte de stratégie utilisée par quelques individus pour rencontrer le succès (en utilisant le genre de *self-othering*, « d'altériorité du moi », présent dans l'œuvre de nombreux artistes célèbres mais que je ne peux mentionner ici. Ainsi, la « politique de l'identité » traîne derrière elle un certain bagage, où tout n'est pas utile. Mais la prise de conscience d'au moins une chose peut nous être utile : le contexte de l'internationalisme dans l'art actuel reflète celui du multiculturalisme institutionnel des années 70 et 80 dans le monde anglo-saxon.

En élargissant ses horizons géographiques, le monde occidental de l'art a accordé une nouvelle légitimité à des figures émergentes auparavant marginalisées, comme il a légitimé celles qui étaient socialement marginalisées dans les années 70 et 80. Alors, les identités se définissaient le plus visiblement par la race, le genre et la sexualité, ce que l'on pourrait remplacer ici par le régionalisme (c'est à dire la nationalité, la race et l'appartenance ethnique fusionnées) de ceux et celles qui travaillent dans un contexte non occidental. Que les artistes soient conscients de ce reflet, ou en tiennent même compte, n'est pas clair, mais le dispositif général est très comparable. On permet une nouvelle fois aux artistes d'avoir accès au système de l'art s'ils agissent en tant que représentants du lieu/peuple dont ils sont issus, ou s'ils sont ainsi catalogués. Dans une telle situation, la biographie est utilisée pour essentialiser des individus : c'est-à-dire que l'artiste est censé faire

le portrait artistique de sa propre culture sociale et politique. Cette manière de célébrer la différence s'inscrit dans la conception universaliste des cultures dans l'art en adoptant la perspective occidentale traditionnelle, impérialiste et moderne, pour construire un sentiment partagé d'humanité et de « dignité » dans toute son imprécision, une chose qui apparaît clairement tant dans les expositions d'institutions artistiques que dans d'autres plateformes d'expositions comme les biennales. Le fait est que les modes d'adaptation aux « autres » (à leur identité et aux stratégies acceptées pour la construction de leur identification) possèdent des paramètres prédéfinis.

Le discours sur la représentation du moi « altéré » trouve sa synthèse dans l'exemplaire et très discuté film de Renzo Martens *Episode III : Enjoy Poverty* (2008). En tant que projet, il reflète l'attitude brutale du monde de l'art face à la marginalisation, à la politique de visibilité et à l'économie de reproduction qui y sont associées. Le film se focalise sur le business lucratif du journalisme de la pauvreté, fournisseur des images que consomment les médias occidentaux : images de ces gens qui ont déjà été exploités une fois dans un contexte socio-économique déséquilibré et qui, par conséquent, peuvent être à nouveau exploités via les images. Dans son film, Martens tente de former une communauté congolaise défavorisée afin qu'ils puissent eux-mêmes s'enrichir en produisant des images de leur propre statut de pauvres (mais complices). Ils réalisent leur propre portrait en tant que « vie nue » comme dirait Giorgio Agamben : simples sujets biologiques disposant de choix et de droits limités. Le projet échoue, bien sûr : ils n'ont simplement pas accès aux mêmes réseaux de distribution pour satisfaire à la demande. Leur tentative pour devenir visibles par des représentations en tant que « moi » marginalisés, portraits d'une sorte de sujet humain fondamental et universel, n'empêche pas les niveaux de légitimation de leur œuvre de parvenir à rester invisibles. Il nous faut aussi préciser ici que le lien entre la figuration du sujet humain et la perception

d'universalité est tout aussi problématique dans le journalisme de crise que dans l'art contemporain mondial.

Aujourd'hui, bon nombre d'artistes produisent de l'art en étant très conscients et complices du mode dont le système de l'art gère la politique de l'identité, une politique qui, bien qu'efficace, révèle tout autant les problèmes. Pensons, par exemple, à l'œuvre du collectif *Slaves et Tatars* qui se distingue par un marketing ethnique de régionalisme eurasien destiné à un public occidental, et ce, en usant de motifs, d'identifiants et de jeux de mots ethnocentriques. Ou au *self-othering* post-colonialiste dans l'œuvre de Danh Vo, où elle exploite sa propre biographie et celle de sa famille en tant qu'immigrants vietnamiens au Danemark. (Ce qui, par ailleurs, nous enseigne que certaines parties d'Europe entament à peine leur période multiculturaliste dans l'art.) Il y a aussi le recyclage des thèmes liés aux Droits civiques aux États-Unis dans l'œuvre d'artistes tels que Theaster Gates, lesquels s'approprient la perspective des artistes de la minorité noire de la génération précédente, peut-être au moins partiellement, car ils y voient une recette pour leur propre succès artistique. La reconnaissance mondiale de tels artistes a été rapide, un mélange de *self-othering* classique, une connaissance des rouages du monde de l'art et beaucoup de charisme. Heureusement, d'autres travaillent de façon plus progressiste.

Nous en revenons donc à la question de ce qui a bien pu émerger de ce « remix » du monde de l'art tel que nous le vivons aujourd'hui. En effet, les artistes se penchent une nouvelle fois sur la politique de l'identité. L'identité fait son retour en tant que sujet majeur, précisément afin de donner du sens à nos vies dans le contexte de ce remix : une chose simple et évidente, une présence du pluriel, des regards qui vont au-delà d'une dimension critique et d'une légitimation mimétique du monde de l'art, et la possibilité de nouvelles voies esthétiques. Quelques-uns, comme je l'ai déjà mentionné plus haut,

opèrent selon l'ancien paradigme des années 80, mais d'autres ouvrent les perspectives légitimes d'une modification générale de la façon dont identité et subjectivité sont considérées dans le monde de l'art : ils œuvrent d'une manière plus complexe que celle qu'a pu, ou voulu, accepter le système. Une simple observation nous indique que les représentations figuratives du moi et de sa fausse universalité sont rejetées, et sont remplacées par les potentialités qu'offre l'abstraction, la performativité et la fiction, parmi d'autres nombreuses approches. Ce faisant, ils intègrent une part significative d'expérimentation à leur approche de l'identité sans la nécessité essentialiste de l'identification.

L'identité offre de multiples facettes et s'insinue au sein des pratiques très diverses d'une artiste telle Haegue Yang. La nature composite de ses œuvres fusionne de nombreuses conceptions de l'identité, générant des couches et dimensions qui coexistent. Ceci transparaît dans les œuvres qui fonctionnent comme des sortes de portraits, souvent de figures d'inclusivité, dont des personnalités issues des histoires féministes telles Petra Kelly ou Marguerite Duras. À son tour, un tel concept intégrera d'autres idées (idées de classe sociale, de migration et de cohabitation, et qui s'incarnent dans l'utilisation symbolique d'objets) : son usage célèbre de stores vénitiens dans des installations, par exemple, ainsi que leur fonction d'obstacle au regard, symbolisant ce que l'artiste a nommé des « communautés d'absence », communautés non vues par la culture dominante. Tout cela, à la fois poétique et élémentaire, fonctionne à un niveau formel abstrait dans l'œuvre de Yang. Le rôle du spectateur est tout aussi actif dans les œuvres de Iman Issa, dont les installations présentent la caractéristique fondamentale de ce qu'on pourrait appeler une proposition démocratique. Que ce soit dans la série *Material* (2009-2012) ou dans son installation *Thirty-three Stories about Reasonable Characters in Familiar Places* (2011), elle offre des ensembles de propositions abstraites et de fragments qui évitent les écueils de l'identification, en assignant un anonymat

délibéré à la représentation de lieux, de personnes, d'événements et d'émotions spécifiques, parfois simultanément, un anonymat auquel il est possible de s'associer et grâce auquel il est possible de produire du récit. Ces artistes eux-mêmes travaillent avec un sens implicite du moi, ainsi qu'une distance critique à l'égard de la politique de la visibilité. Il ne s'agit ici que de deux exemples influents parmi un grand nombre qui illustrent cette nouvelle direction.

Il est difficile et probablement même inadéquat de décrire tout ceci comme un mouvement réel visant à traiter en termes appropriés et progressistes la politique de l'identité per se; toutefois, il s'agit d'une transition qui redéfinit les paramètres de l'art de sa manière propre. Peut-être peut-on parler d'une génération, tant qu'une telle générationnalité est décrite en termes de pratique et non en termes biographiques. La relation que ces artistes entretiennent à leurs œuvres n'est pas de l'ordre de l'économie figurative de la reproduction, mais a quelque chose de plus urgent et de plus expérimental, reflétant une conception plus relationnelle ou intersectionnelle des identités formées par les interactions entre les sphères biologique, sociale et culturelle. Chacun des artistes qui travaillent dans cet état d'esprit adopte une attitude plus relativiste, accordant une importance majeure à l'auto-détermination de leur pratique, ainsi qu'une attitude face à l'identité et l'identification qui défie la croyance traditionnelle imposée socialement en un noyau stable, identifiable. Plutôt que d'être coincés entre l'ancienne dichotomie de l'*invisibilité* qui légitime le monde de l'art bourgeois et une stratégie visant à atteindre une *visibilité* pour le sujet traditionnellement marginalisé, ils ont créé les conditions qui leur offrent la liberté de flotter entre les deux, produisant ainsi un nouvel espace cognitif. Comme toujours, le risque existe qu'il ne puisse s'agir là que d'étapes avant que ce qui pourrait engendrer de grands changements soit récupéré par le système de l'art, chose inévitable ; mais il est difficile de saisir un phénomène dépourvu d'identité fixe, surtout s'il est en avance sur son temps.

Nav Haq

Ce texte est la suite du texte « *The Invisible and the Visible: Identity and the Economy of Reproduction in Art* » dont l'auteur est aussi Nav Haq, publié dans le catalogue de l'exposition Kerry James Marshall – Painting and Other Stuff. Anvers : M HKA et Ludion, 2013.

L'« APRÈS » DU TITRE

Une façon honnête de caractériser les artistes avec lesquels j'ai collaboré pour cette exposition et dont il est question dans ce catalogue serait de dire qu'ils représentent treize conceptions différentes d'un mouvement qui ne peut être considéré ou présenté en tant que tel. On pourrait également les décrire comme treize « multi-vers¹ » qui se développent à partir de la même colonne vertébrale invisible. Il va sans dire qu'il s'agit d'individus ayant chacun leurs propres intérêts, préoccupations et aspirations, mais tous contribuent de manière significative à un plus grand ensemble, avec les seize artistes invités par mon collègue Nav Haq.

Comment faire sens à partir d'une telle unité dans la diversité ? Je vais en faire la tentative, mais laissez-moi commencer par indiquer que ceci n'est pas une exposition thématique. Une motivation importante pour l'organiser repose sur le désir d'ouvrir notre musée d'art contemporain de taille moyenne, situé en Europe occidentale, à une nouvelle génération d'artistes du monde entier. Convaincus que cela requiert une manifestation de groupe d'ampleur généreuse, le fait de donner la parole à plusieurs voix nous est plutôt apparu comme une occasion de parvenir à une polyphonie que comme un risque de générer de la dissonance. Dès lors, nous sommes tous deux partis en quête des participants adéquats.

Nous avons donné à notre entreprise commune le titre mi-sérieux de *Don't You Know Who I Am?* (*Ne savez-vous pas qui je suis ?*) et le sous-titre plus profond *Art After Identity Politics* (*L'art après la politique d'identité*), avec l'idée que la première référence (à la subjectivité, sans doute une notion toujours opportune) contrebalancerait de manière productive la seconde (à l'identité, que nous avons ressentie comme un peu ternie par sa propre histoire, mais quand même pertinente). Il faudrait avant tout comprendre ces termes comme des points de départ. L'exposition elle-même devrait être en mesure de transcender à la fois la subjectivité et l'identité.

J'ai indiqué ailleurs que les différents dilemmes autour de l'identité (et de l'identification, l'auto-identification et autres variantes de ce thème) ne deviennent intéressants qu'à partir du moment où ils sont formulés par des questions sans réponse possible. « Comment ressentons-nous le fait d'être qui nous pensons être² ? » *Toute tentative de formuler une question comme un constat de fait ou d'intention risque de se heurter au prétexte sous-jacent que nous savons qui nous sommes et qui nous souhaitons devenir.*

Pour moi, le mot-clé du titre de l'exposition est « après ». Cette préposition apparemment inoffensive est porteuse de mouvement et de développement. Elle est susceptible de donner à la fois une indication prospective (comme dans : « que se passe-t-il après qu'une chose s'est épuisée ? ») et *rétrospective* (comme dans : « une reproduction d'après Fragonard »). *Nous aimons penser que, d'une manière ou d'une autre, toutes les expositions de notre musée traitent de l'avenir, mais celle-ci est particulière. Les vingt-neuf artistes qui y participent peuvent, je crois, nous donner un aperçu de ce qui se passera probablement après l'ici et maintenant.*

« Mes » treize artistes dans l'exposition décrivent différents mouvements : du redéploiement du langage de la politique d'identité en vue d'une analyse introspective (Lawrence Abu Hamdan, Donna Kukama, Wu Tsang) à sa réincarnation en tant que vision réflexive (Patrizio Di Massimo, Maria Taniguchi) ; de la construction d'espaces picturaux et discursifs qui soutiennent la criticité (Pedro Barateiro, Maria Safronova) à la production d'images-objets qui paraissent ébranler le sens et l'interprétation (Nadezhda Grishina, Eloise Hawser, Katja Novitskova) ; d'actions qu'on peut le mieux qualifier de provocations politiques (Oleg Ustinov) à des processus qu'on peut le mieux appréhender en termes sociaux, voire spirituels (Juha Pekka Matias Laakkonen, Augustas Serapinas).

Ces caractérisations ne sont ni exhaustives ni très précises ; d'autres raccourcis conceptuels pourraient être

pris à travers ce « matériau » ou « corps ». Je pourrais parler des engagements profonds de certains artistes dans la performance (Abu Hamdan, Barateiro, Di Massimo, Grishina, Kukama, Laakkonen, Ustinov, Wu Tsang) qui se superposent parfois à un engagement tout aussi fort dans la peinture (Di Massimo, Safronova, Taniguchi, Ustinov). Je pourrais parler de leur attachement ambigu à l'objet ou à la chose (Barateiro, Di Massimo, Grishina, Hawser, Laakkonen, Novitskova, Safronova, Taniguchi) par rapport à leur attachement tout aussi ambigu au langage (Abu Hamdan, Barateiro, Kukama, Laakkonen, Novitskova, Safronova, Ustinov), des phénomènes qui à nouveau se chevauchent parfois. Ou je pourrais évoquer la manière dont leur pratique se concentre sur l'espace concret, fût-il physique, mental ou politique (Abu Hamdan, Grishina, Kukama, Laakkonen, Safronova, Serapinas, Ustinov) ou sur la temporalité subjective et introspective (Barateiro, Di Massimo, Laakkonen again, Taniguchi).

Je pourrais en effet appliquer un nombre infini de ces abstractions plutôt directes à ce qui est présenté dans l'exposition. Je pourrais faire des efforts ciblés pour revendiquer une position élaborée de manière théorique. Mais je préfère laisser cela en suspens. En lieu et place, j'ai tenté d'articuler les intérêts, préoccupations et aspirations des treize artistes dans une série de textes autonomes, dispersés à travers ce catalogue, mais qui peuvent être lus l'un à la suite de l'autre en tant qu'exposé multifocal de ce dont traitent l'exposition et son titre.

Anders Kreuger

1. Le terme de « multiverse » exprime l'idée spéculative qu'une série infinie d'événements cosmiques fondateurs et expensifs (des « big bangs ») auraient pu se produire, donnant chacun naissance à leur propre univers. Voir, par exemple, Clive Cookson : « *Andrei Linde on the Big Bang and the biggest discovery of all time* », article paru dans le Financial Times, le 11 avril 2014. <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/9a306276-bf03-11e3-8683-00144feabdc0.html#axzz2zPZfSv7P> (visité en dernier lieu le 1er mai 2014).
2. Anders Kreuger, *Savigarba/Self-Esteem: Lithuanian Art 01*, catalogue de l'exposition au Centre d'Art contemporain de Vilnius, 2001. Vilnius : CAC Vilnius, 2002, p.9 : « Mais comment justifier une nième exposition autour de "l'identité", pour ne pas mentionner la notion encore plus problématique "d'identité nationale" ? C'est impossible. Voilà pourquoi l'exposition *Self-Esteem* fut conçue comme une enquête sur la façon dont les habitants de la Lituanie se considèrent plutôt que comme une affirmation de qui ils pensent être. »

A N T H E A

NÉE À LONDRES EN 1978 ; VIT ET TRAVAILLE À LONDRES

Tout en s'appropriant souvent des images de célébrités et de la culture populaire des dernières décennies, les œuvres sculpturales et installations d'Anthea Hamilton rassemblent divers accessoires et personnages dans des situations qui ont quelque chose d'une scène de théâtre. Les installations proposent une sorte de réalité alternative où la sexualité, les rôles définis par le genre, la vie domestique et les traditions de différentes cultures deviennent des idées qui oscillent entre cliché et fluidité. Elle se penche autant sur des sujets masculins que féminins (de Jane Birkin à John Travolta, en passant par la nourriture, la publicité, les meubles et les vêtements) et fait aussi référence à son propre corps : ses œuvres acquièrent ainsi les propriétés de personnalités co-existantes, instaurant de curieuses relations hybrides, et il en émane quelque chose de sexy et d'amusant.

CUT OUTS
2007–en cours

En référence aux espaces utilisés pour créer des images ou des effets spéciaux cinématographiques, deux œuvres sculpturales sont présentées dans la

salle *Cut Outs*, bleue comme pour des incrustations par *blue key*. Souvent centrés sur les jambes féminines, dont celles de l'artiste sont les modèles, ces corps fragmentés sont eux-mêmes des *cut outs* et occupent ces espaces dans divers états d'activité : corps qui dansent, paradent ou sont occasionnellement assis, tous dans des poses correctes. Reflet du vécu quotidien dans un contexte patriarcal, l'installation illustre aussi typiquement le mode dont Hamilton crée des environnements où le spectateur occupe l'espace aux côtés d'œuvres dont la présence est anthropomorphe.

MANBLIND #5
2011

LEG CHAIRS
2009–en cours

Chaque œuvre de Hamilton appartenant à la série *Manblind* s'approprie une image différente d'un modèle masculin un peu rétro et en fait un store vertical (« blind »), suspendu dans l'espace. Commentaire sur les perspectives dominantes dans la société, nous pouvons regarder

H A M I L T O N

der à travers ce store, notre regard partiellement gêné par le filtre masculin. Ou nous pouvons aussi simplement prendre plaisir à leur beauté classique.

Les *Leg Chairs* de Hamilton interagissent clairement avec les *Manblinds* : sculptures/mobilier, elles ont également les jambes de l'artiste pour modèle. Chacune présente la même pose, jambes de plexiglas croisées ; mais elles sont tout autant uniques, exhibant thèmes et ornements particuliers. Certaines s'inspirent de personnalités célèbres, d'autres d'expressions communes, d'autres encore des cultures et loisirs associés à divers modes de vie, dont la nourriture « exotique » ou la cigarette. Sexy et amusantes, les *Leg Chairs* jouent avec notre vécu du mobilier de maison.

NH

CUT-OUTS
2007–ongoing (installation views)
Photo: Andy Keate



LEG CHAIR (JANE BIRKIN)
2009
Photo: Doug Atfield



MAN BLIND #5
2011
Photo: Doug Atfield



AUGUSTAS

NÉ À VILNIUS EN 1990 ; VIT ET TRAVAILLE À VILNIUS

Le plus jeune participant à cette exposition s'intéresse de manière active à la pratique socialement immersive et non matérielle de la précédente génération d'artistes, celle qui a émergé à l'époque de sa naissance. Le début des années 90 a vu l'essor de l'approche « relationnelle » dans l'articulation de la pratique artistique « avec, pour et à travers d'autres personnes ». Cette définition pourrait également convenir au commissariat d'exposition ou « curatoriat », un autre néologisme apparu au cours de cette même période.

Les expériences d'interactions sociales d'Augustas Serapinas – il a, par exemple, joué au vigile dans un marché de plein air à Varsovie (*Guard*, 2013), ou a aidé à produire un spectacle de théâtre dans une maison de retraite pour d'anciens exilés en Sibérie à Vilnius (*A Play about a Prince and a Princess*, 2014) – partent d'une ouverture à la rencontre qui, comme l'indique le philosophe Alain Badiou, « diffère de l'expérience parce qu'elle s'appuie toujours sur l'improbabilité¹ ». La rencontre (en tant que possibilité, acte ou, si on préfère, manifestation du libre arbitre) s'oppose de manière fondamentale à la notion d'identité (qui est essentiellement un outil de régulation de l'uniformité, de la similitude) et certainement à toute autre instrumentalisation de l'identité, comme politique de l'identité.

Badiou dit : « Mais la rencontre, elle, n'est réductible ni à la rationalité ni à l'expérience, elle représente un élément de contingence, et la philosophie n'aime pas beaucoup la contingence. Il nous faut donc accepter que se produisent dans l'existence des choses qui ne sont ni calculables ni expérimentées². »

Cependant Serapinas n'est pas exclusivement concerné par le non-matériel, et il n'erre pas à travers la société en

se prenant pour un électron libre désincarné en quête de « vie quotidienne » (une autre notion des années 90 qui n'a pas trop bien vieilli). Au contraire, il s'attelle à la construction d'« espaces secrets » ou de poches de subjectivité taillés dans l'infrastructure rationnelle que la société tente d'ériger pour elle-même : un passage à travers un immeuble censé être interdit aux enfants locaux (*Playground*, 2012), un site de solitude méditative et d'éveil dans une canalisation sous une autoroute, le long de la rivière, dans la vieille ville de Vilnius (*By the Illuminator*, 2013), une salle de pause-café cachée et inaccessible dans le musée national de Vilnius (*Secret Space in the National Gallery*, 2014).

GEORGES
2014

Serapinas a effectué une résidence à AIR Antwerpen, pendant laquelle il a étroitement collaboré avec Georges Uittenhout, le technicien en chef du M HKA : ensemble ils ont repéré des espaces dissimulés ou oubliés dans le musée. Avec pour résultat une nouvelle œuvre, intitulé *Georges* (2014). Serapinas a découpé un trou dans l'un des murs des salles d'exposition du rez-de-chaussée, permettant au public de pénétrer dans un puits étroit, long et très haut. Cet espace entre deux murs, autrement inusité, permet de percevoir d'un coup toute la hauteur du bâtiment.

Pour préparer cette activité chronophage, qui n'ajoute aucun objet à l'exposition (si on ne tient pas compte des petites modifications opérées dans l'espace pour des raisons de santé et de sécurité), mais expose le musée en soi en tant que lieu qui recèle ses propres secrets, Serapinas a étudié l'histoire de l'édifice et de son envi-

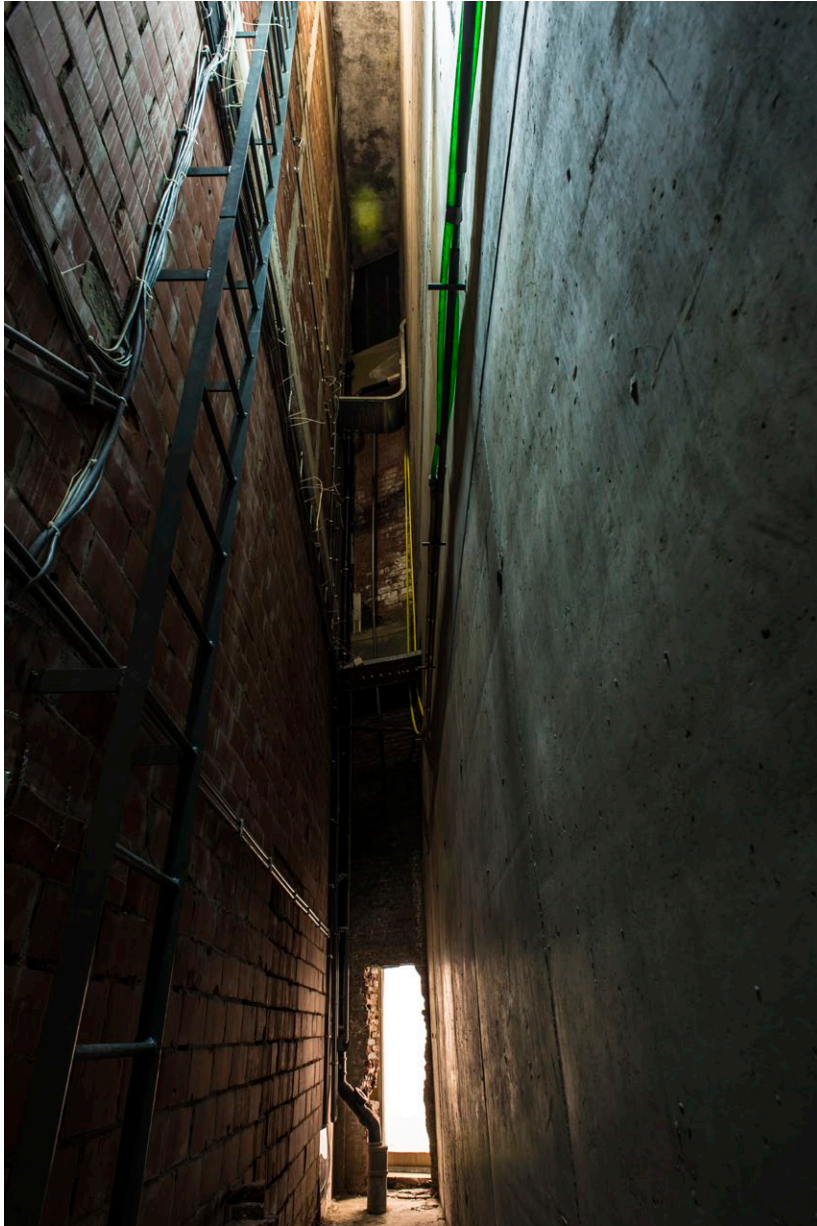
SERAPINAS

ronnement immédiat. Le quartier du « Sud » à Anvers s'est redéveloppé dans les années 1870 et 1880, faisant office jusque dans les années 1960 de plateforme de transport, avec des docks et une grande gare. Une partie des archives visuelles (mise à sa disposition par la bibliothèque patrimoniale Hendrik Conscience) dans lesquelles il a effectué des recherches est présentée sur ces pages. Les images seront également exposées dans un espace inaccessible au public, à quelque 78 mètres au-dessus du rez-de-chaussée et elles seront en outre activées dans une série d'« apparitions » que Serapinas présentera dans son espace récupéré tout au long de l'été.

AK

1. Interview d'Alain Badiou par Clement Petitjean sur le site de Verso Books, publiée le 14 avril 2014. <http://www.versobooks.com/blogs/1557-alain-badiou-people-cling-onto-identities-it-is-a-world-opposed-to-the-encounter> (consulté une dernière fois le 19 avril 2014).
2. « Alain Badiou : Les gens se cramponnent aux identités... Un monde à l'opposé de la rencontre. » Interview d'Alain Badiou par Vincent Rémy et Fabienne Pascaud, publié dans le numéro n° 3160 du magazine *Télérama* (07-08-2010). <http://www.telerama.fr/monde/alain-badiou-les-gens-se-cramponnent-aux-identites-un-monde-a-l-oppose-de-la-rencontre,58743.php>, et en version anglaise sur <http://www.versobooks.com/blogs/1557-alain-badiou-people-cling-onto-identities-it-is-a-world-opposed-to-the-encounter>

GEORGES
2014
Photo: Christine Clinckx, M HKA



GEORGES

2014

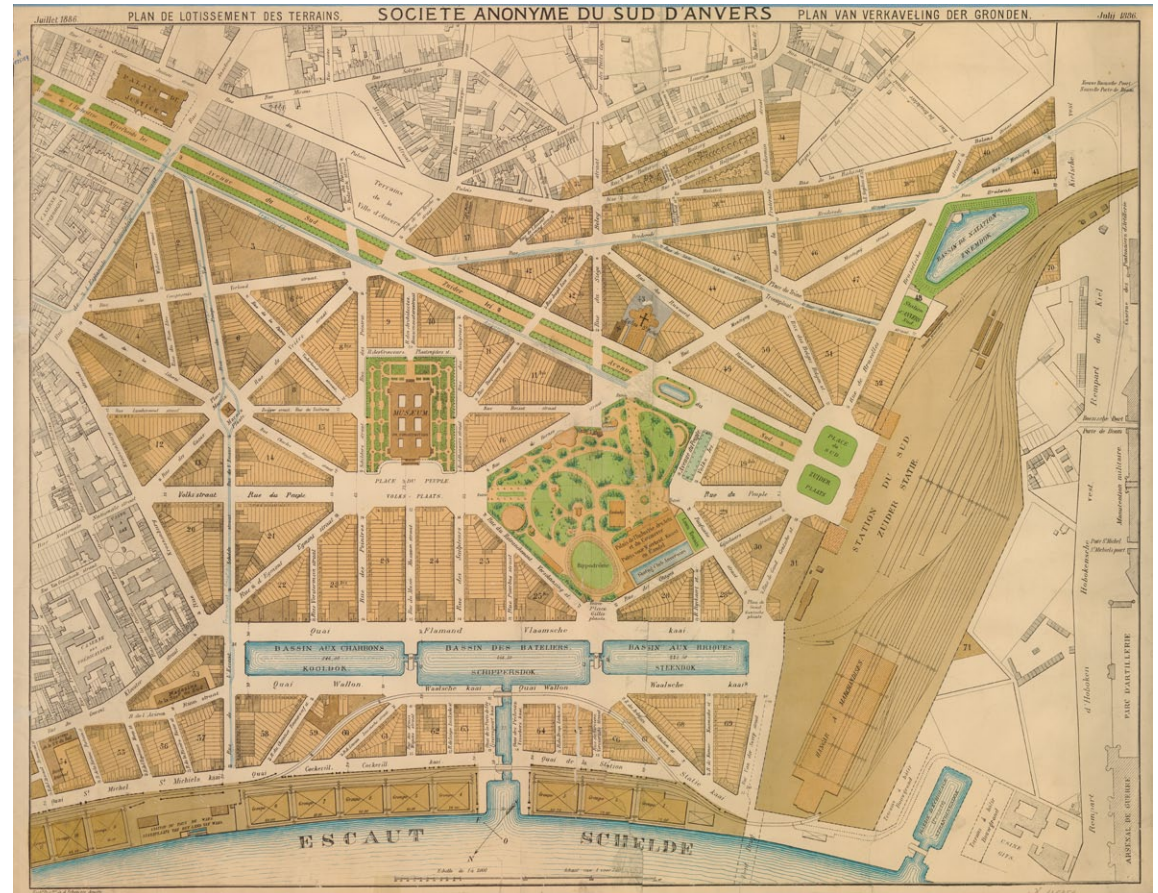
Plan for the Antwerp South Area, 1870 (not realised)
Image courtesy: Heritage Library Hendrik Conscience,
Antwerp



GEORGES

2014

Map of the Antwerp South Area, 1886
Image courtesy: Heritage Library Hendrik Conscience,
Antwerp



D O N N A

NÉE À MAFIKENG, AFRIQUE DU SUD, EN 1981 ; VIT ET TRAVAILLE À JOHANNESBURG.

K U K A M A

Dans une de ses notes non datées, Marcel Duchamp écrit : « Le possible est seulement un “mordant” physique [genre vitriol] brûlant toute esthétique ou callistique¹. » Cette approche ambiguë du visible (et d’autres formes de plaisir sensoriel) a vraisemblablement défini et représenté « l’art contemporain » pendant un siècle. Cependant, cela signifie uniquement que des artistes remettent sans cesse en question la position anti-rétinienne de Duchamp – position dont il a bien entendu lui-même maintes fois pris le contre-pied dans sa propre pratique.

Se joignant à cette tradition de l’auto-contradiction productive, où l’esthétique ne reconnaît jamais vraiment la primauté de l’éthique, Donna Kukama utilise la performance – des actions qui ne peuvent être conçues et chorégraphiées sans connaissance intime du système de l’art – pour articuler les mouvements, tensions et émotions de la société contemporaine. Pour poser un diagnostic, et peut-être même guérir la société pourrait-on dire, si ce n’était un postulat aussi stéréotypé sur l’Afrique du Sud. Le pays d’origine de Kukama est son arène principale, bien qu’elle travaille aussi ailleurs sur le continent africain, et en Europe. Si elle réalise des performances dans des espaces « réels » auxquelles assistent des personnes « réelles », elle y introduit toute-fois une spécification significative : « La moitié du temps, il s’agit d’espaces réels et de personnes réelles, l’autre moitié du temps, le tout est imaginé, dans le passé ou dans le futur². »

THE SWING (AFTER AFTER FRAGONARD) 2009

Atteignant sa dimension la plus efficace, l’art de Kukama crée des signes d’une nature iconique puissante et une ouverture à l’interprétation socio-politique d’une force équivalente. Elle tente de combiner solidarité et non-alignement. Son œuvre prend tout son sens quand elle se fait commentaire sur les attentes des gens et leurs frustrations à l’égard des réalités sociales, mais aussi quand elle fait office de réponse au cadre dans lequel l’artiste a choisi de travailler : l’histoire de l’art dans sa forme « universelle », c’est-à-dire dominée par l’Occident. La performance *The Swing (After After Fragonard)* en est un parfait exemple. Habillée de blanc et perchée sur une balançoire suspendue à un autopont, Kukama s’est tranquillement balancée, et a lancé des billets de dix rands dans la rue qu’elle surplombait, où des passants se bousculaient pour les ramasser. Peut-être est-ce une justice poétique qui a fait céder la balançoire, entraînant la chute de Kukama au niveau inférieur, lui causant une fracture douloureuse de la jambe.

NOT YET (AND NOBODY KNOWS WHY NOT) 2008

Ceci est une autre œuvre qu’on pourrait qualifier de « classique », parce qu’elle établit un standard pour créer des images en direct, riches en actions susceptibles

de répondre à l’environnement où elles se déroulent, comme si elles incarnaient la connaissance de la situation politique abordée. Kukama se tient debout dans un champ à Nairobi tandis que des participants quittent un rassemblement célébrant la révolte des Mau Mau contre le colonisateur britannique entre 1952 et 1960. Au début, on la voit mettre du rouge à lèvres, ce qui pourrait indiquer, ou pas, une forme de respect envers les passants plus âgés. Mais petit à petit, elle déborde les lèvres et se met à en appliquer sur tout son visage qui devient rouge sang. Les combattants de la liberté qui quittent les lieux pourraient interpréter ce geste comme une allégorie, ou même comme une illustration, mettant en lumière leurs attentes politiques pour la plupart non réalisées.

AK

1. Note écrite à la main, probablement en 1913, appartenant à la collection du Centre Pompidou à Paris.
2. Interview de Donna Kukama par Matthew Krouse dans Mail & Guardian, Johannesburg, publié le 16 octobre 2013. <http://mg.co.za/article/2013-10-16-chatting-to-standard-banks-young-artist-winner-donna-kukama> (consulté en dernier lieu le 19 avril 2014).

NOT YET (AND NOBODY KNOWS WHY NOT)
Public intervention in Uhuru Park, Nairobi, 2008
Production photos: Justus Kyalo



THE SWING (AFTER AFTER FRAGONARD)
Performance in Johannesburg, 2009
Production photo: Matthew Burbidge



E L O I S E

NÉE À LONDON EN 1985 ; VIT ET TRAVAILLE À LONDRES

On pourrait définir l'œuvre de Eloise Hawser comme de la sculpture. L'artiste s'intéresse à des objets ayant au moins trois dimensions, et en particulier, aux divers protocoles et processus qu'il faut maîtriser pour faire apparaître de tels objets à partir de l'air raréfié de l'imagination. Mais sans doute est-elle encore plus préoccupée par l'idée d'infiltrer les zones industrielles aux abords des grandes villes et de s'approprier la connaissance qui y est concentrée que par celle de prendre position dans la discussion sur l'espace physique et social, la représentation et la théâtralité qui caractérisent le champ de la sculpture depuis un demi-siècle.

Une autre façon de décrire l'œuvre de Hawser serait de la qualifier de représentation visuelle du délitement et de la fusion des formes et fonctions. Elle se sert souvent de méthodes industrielles qui répondent avec un maximum d'efficacité à des besoins spécifiques pour produire des formes d'une non-fonctionnalité quasi obsessionnelle. Elles ont bien sûr toujours une certaine fonction – comme celle de nous convaincre qu'un store nécessite un certain embonpoint, méticuleusement conçu (*Haus der Braut*, 2012), ou de laisser de fragiles cylindres de celluloïd véhiculer la notion abstraite d'une ceinture de convoyeur (*Untitled*, 2013) – mais celle-ci fait rarement sens. Y a-t-il en fait chez Hawser quelque chose d'essentiellement « anglais » dans la subversion tranquille mais persistante du rationalisme et du pragmatisme ?

SAMPLE AND HOLD
2013

INTERVOLAMETER
2013

L'œuvre qu'elle présente dans cette exposition soulève encore une autre question aussi. Ces objets manufacturés possèdent-ils une subjectivité qui leur est propre ? On dirait presque que la réflexion qu'elle leur applique les rend susceptibles d'exprimer leurs propres pensées. L'installation configurée autour du film *Sample and Hold* est peut-être son affirmation la plus cohérente de l'introspection dont certains objets inanimés semblent être capables. Le titre est emprunté au nom de la société est-londonienne où le père de l'artiste a passé un scanner, l'action que montre le film. Les images capturées ont été utilisées pour produire une lentille optique transparente en acrylique qui répète les contours de son ventre. En tant que mécanisme d'imagerie nette, c'est plutôt dysfonctionnel, mais l'image devient une synecdoque (métonymie) de la figure paternelle. L'installation est complétée par la vidéo *Intervolameter*, dans laquelle le spectateur se retrouve harcelé par des paparazzi. L'œuvre est montrée derrière un écran en crin de cheval fait sur mesure.

H A W S E R

VELOPEX
2014

100 KEV
2014

Dans une nouvelle installation, Hawser permet à des objets et images apparemment obscurs de parler de visibilité, une notion qu'on associe habituellement à l'identité et à l'identification. Des boîtes emballées dans du plastique blanc et marquées du logo d'un producteur de révélateur radiographique liquide – Velopex – sont empilées sur le sol de l'espace circulaire (*Velopex*). Sur le mur courbe, on aperçoit une impression sans titre grandeur nature d'un grand camion scanné pour son contenu : plus de bouteilles empilées, un tas de pneus de voitures, une bicyclette suspendue, un personnage debout qui ressemble à la Vénus de Milo. Le scan a été aimablement fourni par une société qui souhaite demeurer anonyme et dont Hawser a récemment rencontré les représentants lors du Salon du Contre-Terrorisme à au palais des expositions Olympia à Londres¹. Elle a intitulé cette œuvre *100keV*, en référence aux rayons X « durs » nécessaires pour le scanning industriel, par exemple aux postes-frontière où les chargements commerciaux de camions sont vérifiés (également pour s'assurer qu'il n'y a pas de passagers clandestins qui pourraient être des immigrants illégaux).

AK

SAMPLE AND HOLD
2013
Photo: Sylvain Deleu



INTERVOLAMETER
2013
Photo: Sylvain Deleu



100 KEV, VELOPEX
2014 (installation view at M HKA)
Photo: Christine Clincx, M HKA



E R M I A S

NÉ À ADDIS ABABA EN 1974 ; VIT ET TRAVAILLE À BRUXELLES

K I F L E Y E S U S

Au cœur de la pratique de Ermias Kifleyesus, il y a les idées de traces et d'impermanence, d'êtres humains et de lieux. Pendant plusieurs années, l'artiste travaille à un projet en cours dont les lieux sont les cabines téléphoniques internationales que l'on rencontre dans la plupart des villes : là où l'on appelle la famille ou les amis outre-mer. Souvent fréquentés par des immigrés, ce sont des espaces qui permettent de se mettre en contact avec d'autres lieux dans le monde, des reflets de la transformation que les mouvements migratoires imposent aux sociétés, aujourd'hui plus rapidement que jamais dans l'histoire.

Kifleyesus place des affiches pliées et des feuilles de papier sur les parois et les tablettes de ces cabines : au fil du temps, elles se recouvrent de notes interactives, de marques, de gribouillages et dessins effectués par les individus qui les ont utilisées pendant leur appel. L'artiste visite les cabines chaque semaine pour récupérer les feuilles, lesquelles, une fois dépliées, sont couvertes de ces traces dynamiques.

ENDLESS CITIES 2014

Cette série d'œuvres, réalisées dans des cabines téléphoniques internationales à Bruxelles, à Anvers et à Gand et aux alentours, constitue le noyau de la pratique engagée de Kifleyesus. Bon nombre sont créées avec des affiches et publicités en papier pliées où apparaissent quelques-unes des célébrités les plus photographiques de la culture occidentale. Mais, exposées au flot quotidien de visiteurs de la cabine, leurs images disparaissent peu à peu, jusqu'à devenir méconnaissables. Ces images d'une beauté idéalisée sont effacées par l'accumulation et la combinaison abstraite des traces et marques laissées par une multitude.

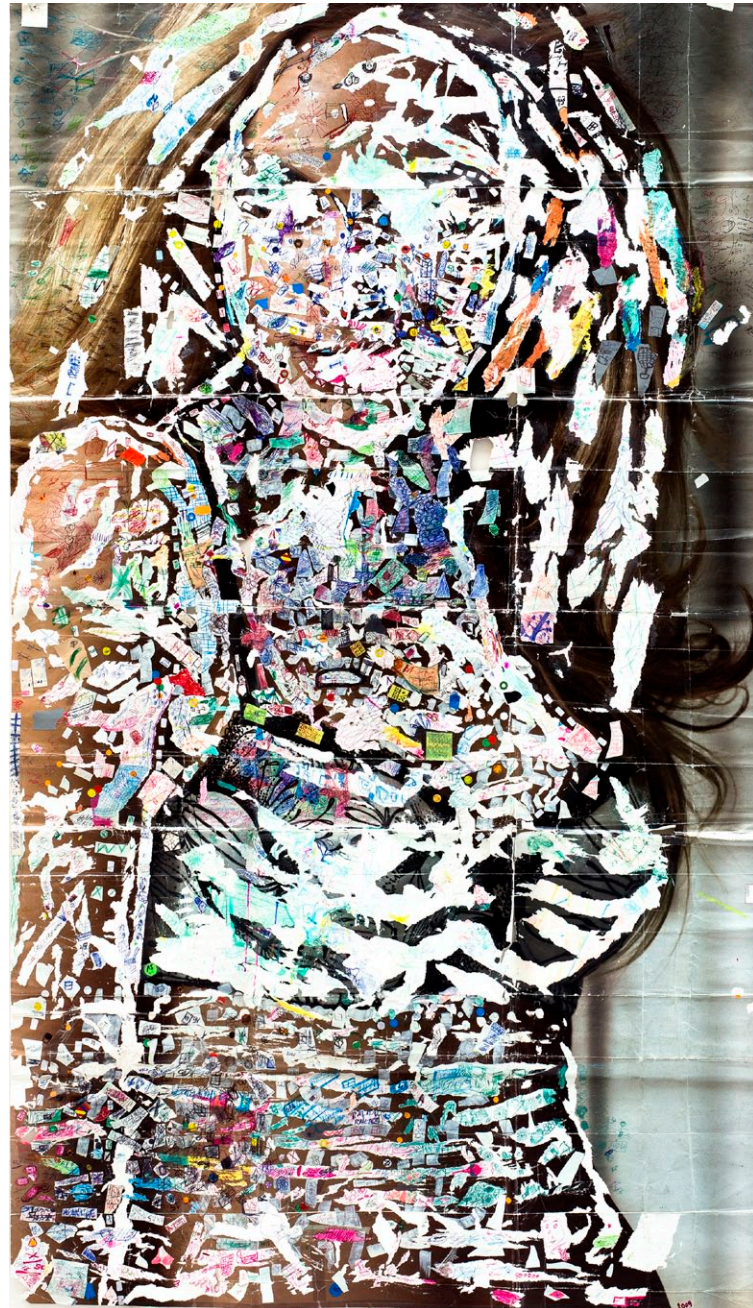
THERE IS NO ZEBRA CROSSING IN BERLIN 2014

Cette composition murale a été réalisée in situ au M HKA et couvre un mur entier à l'aide d'une technique développée par l'artiste pour transférer des images sur des surfaces diverses. Quelques-unes des nombreuses œuvres réalisées par l'artiste dans des cabines téléphoniques sont transférées sur du tissu, lui-même transféré ensuite sur l'architecture : ainsi se construit peu à peu une composition *all over* très détaillée. Cette technique de transfert peut se considérer comme emblématique : les formes visuelles se déplacent ainsi à travers divers espaces.

I CALL AND CALL, NOBODY RESPONDS
2009
Photo: Ermias Kifleyesus



I AM BECAUSE WE ARE; WE ARE BECAUSE I AM
2009
Photo: Christine Clinckx, M HKA



THERE IS NO ZEBRA CROSSING IN BERLIN
2014 (installation view at m HKA)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



La question de l'individu est au centre de l'art de Guan Xiao, en particulier les défis que lui posent la logique temporelle (comment ne pas se laisser flotter, mais bien dompter cette logique), la vitesse et la vague technologique, la compréhension évolutive de la matérialité et le poids de l'histoire. L'esthétique complexe et vivante de ses œuvres dans divers médias, dont la sculpture et la vidéo, peut s'interpréter comme des réflexions sur ces nouveaux contextes, alors que la connaissance instantanée du monde peut offrir une infinité d'idées et d'influences. Visant à représenter son propre espace ambigu, à la fois enraciné localement et connecté globalement, l'œuvre très expérimentale de Guan fonctionne comme une abstraction, formée par la synthèse de nombreuses références tant historiques que géographiques.

COGNITIVE SHAPE 2013

La vidéo *Cognitive Shape* est une méditation sur la production du savoir alors que la science et la technique évoluent rapidement, et dans un contexte de surabondance de l'information. Guan a réalisé un collage de nombreux fragments de « vidéo trouvée », y compris sur YouTube, à la télévision, sur des DVD, tous en rapport avec le vaste éventail de ses centres d'intérêt, ainsi que de séquences vidéo plus narratives et qu'elle a elle-même réalisées. Elle est également présente dans la vidéo, dans son propre rôle, où elle décrit en termes quelque peu abstraits comment elle a développé sa propre vision du monde en filtrant sa surexposition aux images et à l'information, et en la formulant sous forme d'œuvres d'art. Enrichie par une bande sonore qu'elle a réalisée elle-même, l'œuvre exhibe une maturité sereine face aux conditions de vie et de travail en rapide évolution.

THE DOCUMENTARY: GEOCENTRIC PUNCTURE 2012

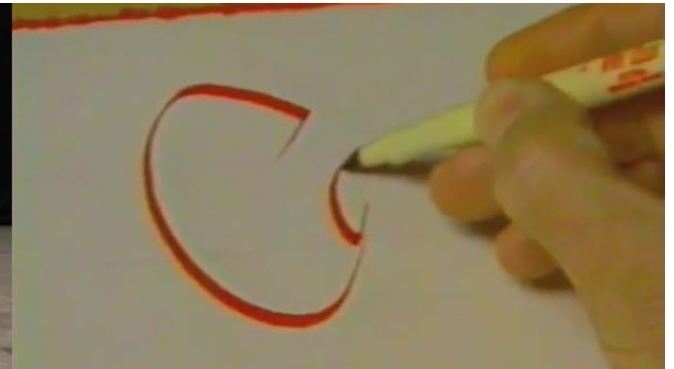
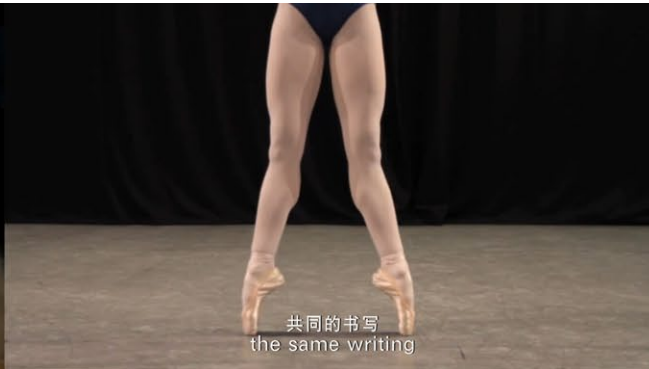
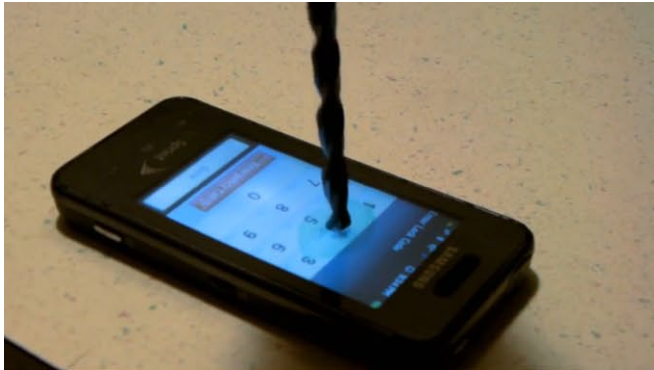
La sculpture triptyque *The Documentary: Geocentric Puncture* reflète les vastes bouleversements subis par notre perception des matériaux physiques et de leur « matérialité » vers plus de simulation. Elle fusionne de multiples langages visuels pour former une œuvre vive, presque bariolée, et combine des ensembles d'artefacts ou totems, tous présentés face à de grands écrans autonomes, chacun gainé d'une sorte de peau qui lui sert de camouflage. L'usage délibéré d'un camouflage coloré se répète régulièrement dans l'œuvre de Guan, et nous invite à ne pas chercher de profondeur dans ce qui est surface. Ces artefacts, dont certains évoquent des artefacts historiques célèbres, tels une statue Moai de l'Île de Pâques ou un serpent Ouroboros qui se mord la queue de l'Ancienne Égypte, sont tous accompagnés de caméras sur trépieds, ce qui signifie d'abord que notre connaissance de ces objets provient de sources secondaires, et évoque ensuite les « musées » idiosyncratiques infinis que nous pouvons créer nous-mêmes avec les moyens dont nous disposons.

THE DOCUMENTARY: GEOMETRIC PUNCTURE

2012

Photo: Guan Xiao





L'une des artistes les plus prolifiques et influentes de sa génération, Haegue Yang illustre le changement paradigmatique en cours quant à l'intelligence qu'utilisent les artistes pour redéfinir les questions d'identité. Pour Yang, l'art est une forme de militantisme poétique et elle y mêle diverses conceptions de l'identité (des discours féministes aux idées liées à l'immigration, aux classes sociales et au déplacement). Une telle « intersectionnalité », en ce qu'elle décrit les relations qui se tissent entre les expériences, les structures de pouvoir et la société, est à l'œuvre au sein de sa pratique multiple à un niveau formel abstrait. En combinant de nombreux éléments traditionnellement issus de la sphère domestique (meubles, lampes, porte-manteaux et stores), différents matériaux, naturels et artificiels, sont invités à co-exister. Souvent, les œuvres adoptent même des caractéristiques anthropomorphes, ce qui permet aux spectateurs d'assumer un rôle implicite en donnant naissance à des relations subjectives aux œuvres, mais aussi entre eux, via les dispositifs que l'artiste crée.

VIP'S UNION 2001–2014

VIP's Union constitue une des œuvres formatrices de Yang. Elle se base sur l'idée de rassembler des chaises et des tables empruntées à de nombreuses personnes considérées comme « importantes » dans le cadre de leur profession et liées à la ville où s'organise l'exposition, en l'occurrence Anvers. Ces objets, qui ont quitté les divers espaces domestiques ou professionnels de leurs propriétaires, forment une communauté provisoire dans l'espace de la galerie, et dressent les portraits des diverses expressions stylistiques et statuts sociaux de ces individus, de leurs vies, de leurs activités et de leurs aspirations. Ici, Yang crée un espace offert au collectif et à l'engagement, où la distinction traditionnelle entre le design fonctionnel et l'objet d'art n'a plus de pertinence, fruit de la générosité des prêteurs qui ont accepté de partager et d'offrir leurs objets.

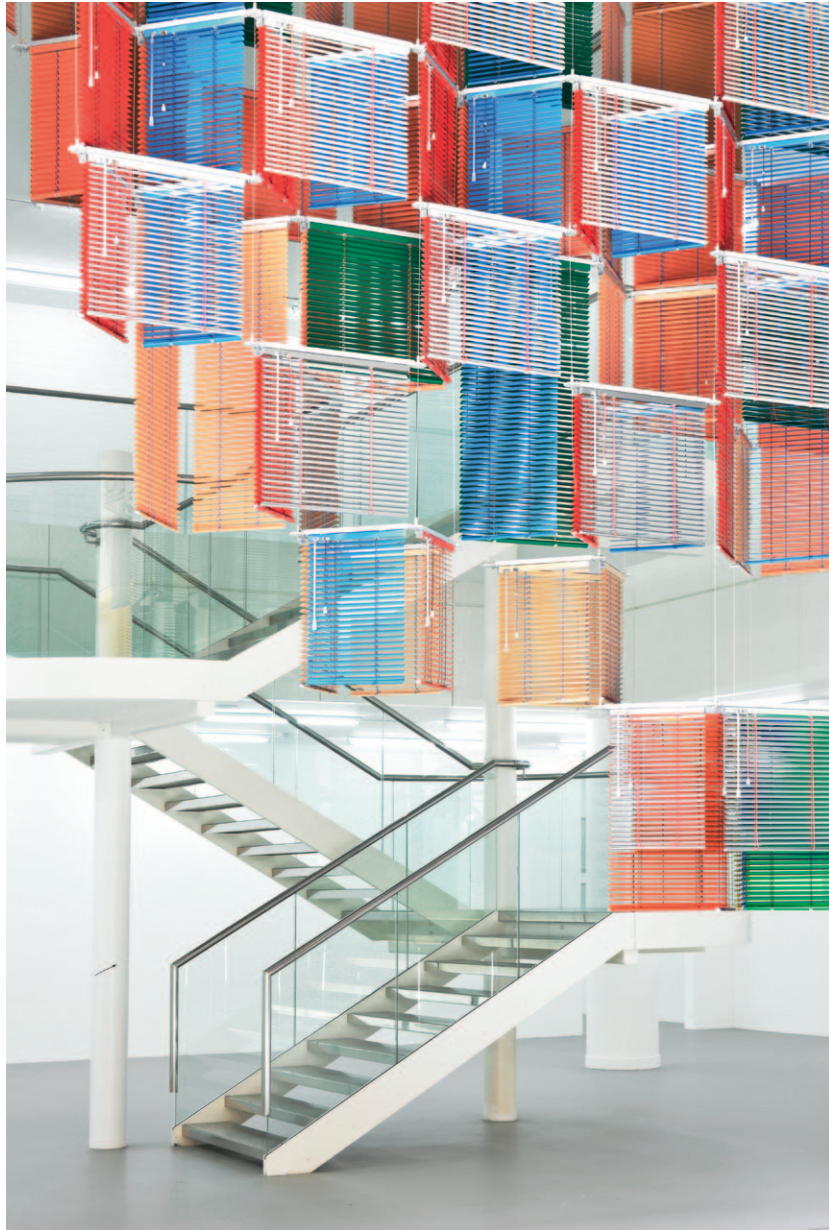
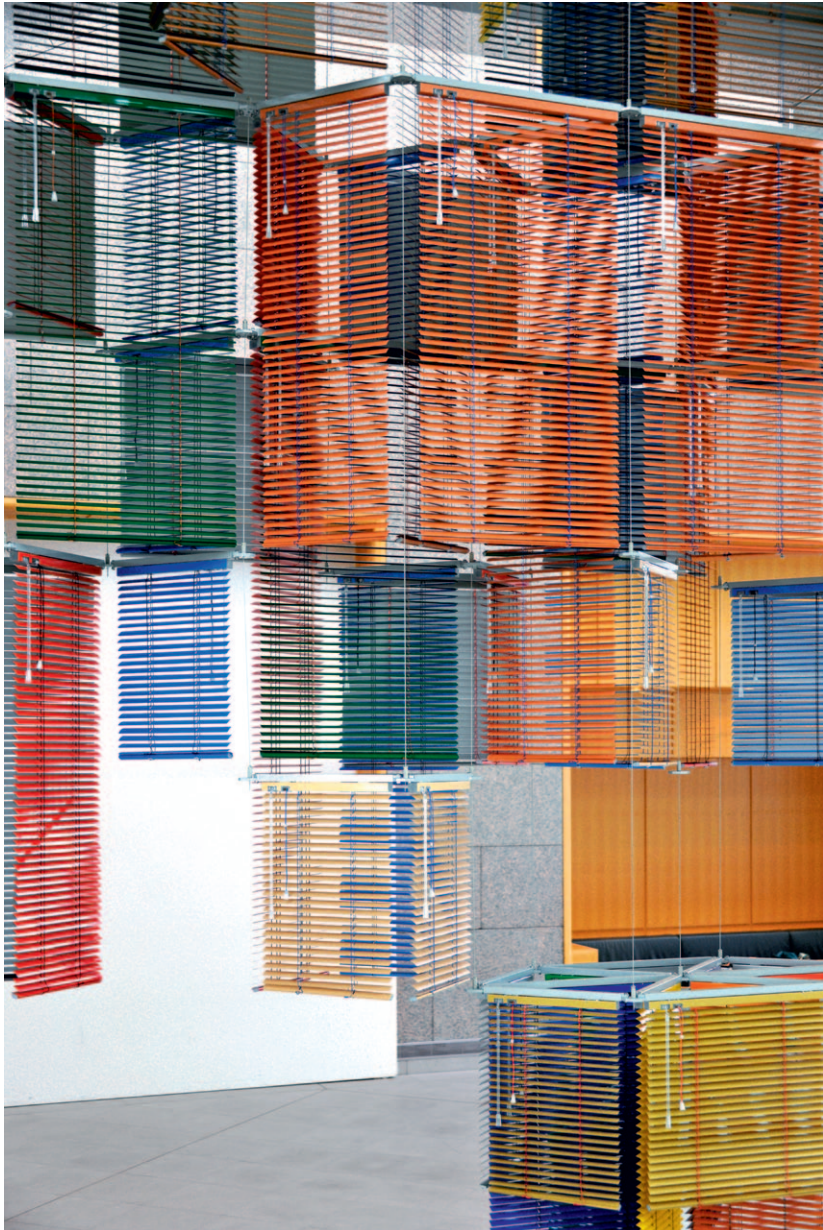
BLIND CURTAIN – FLESH BEHIND TRICOLORE 2013

Cette installation grand format est l'une des plus récentes parmi les nombreuses œuvres où Yang intègre des stores vénitiens, œuvres qui lui ont peut-être valu sa célébrité. L'usage du store vénitien, en ce qu'il fait obstacle à la vision, joue un rôle significatif (et signifiant) dans la pratique de Yang. L'artiste a parfois discuté le concept de « communautés d'absence » (communautés de personnes qui existent dans les marges, souvent hors de vue) que les stores évoquent sur le mode allégorique. Présentée dans la vaste « salle triangulaire » au M HKA, les visiteurs de l'exposition pourront appréhender l'œuvre selon les différents points de vue du rez-de-chaussée et du balcon du premier étage. *Blind Curtain – Flesh behind Tricolore* offre clairement un intérieur et un extérieur en termes de composition et de couleurs, et met en scène le scénario d'un « intérieur organique et de couleur peau » et un « extérieur géométrique et en couleur primaire » au sein de l'architecture existante.

VIP'S UNION
2001-2014 (installation view)
Photo: Haegue Yang



BLIND CURTAIN – FLESH BEHIND TRICOLORE
2013 (details)
Photo: Mathieu Bertola, Musées de la Ville de Strasbourg



H E D W I G

NÉE À BOXTEL, PAYS BAS, EN 1983 ; VIT ET TRAVAILLE À BRUXELLES

Les œuvres de Hedwig Houben, essentiellement de l'ordre de la performance, évoquent les relations complexes entre les objets et leurs fabricants, et vise à déconstruire les identités des uns comme des autres. Est-il vraiment possible de dire quelque chose à propos d'un individu en se basant sur ce qu'il a réalisé ? Dans quelle mesure nos relations aux objets jouent-elles un rôle sans la formation du moi ? Un objet peut-il également avoir une biographie ? Ses vidéos traitent de la formation de l'identité dans des perspectives plutôt phénoménologiques et psychanalytiques, et décrivent des performances où souvent l'artiste s'adresse à elle-même en tant qu'artiste, à la troisième personne, en un dialogue narratif, ainsi qu'aux sculptures qu'elle a réalisées. Souvent, ce dialogue a lieu pendant le processus même de fabrication ou de transformation de l'objet. Cette compréhension « relationnelle » entre les uns et les autres (le narrateur, l'artiste et l'objet) devient le sujet de l'œuvre et engendre ainsi diverses conceptions de l'identité au-delà de la biographie hermétique traditionnelle d'une personne.

PERSONAL MATTERS AND MATTER OF FACT
2011

Cette œuvre consiste en une vidéo et une sélection d'objets. Cette œuvre documente une conversation entre un autoportrait sous forme de sculpture, une chaise de Rietveld et l'artiste. Les deux objets et l'artiste cherchent comment créer ensemble une image signifiante. Dans leur dialogue visant à produire l'image, doutes, opinions et conceptions sont discutés et questionnés sous des points de vue différents. Cette vidéo est exposée avec la chaise et la sculpture autoportrait en une combinaison sculpturale.

THE HAND, THE EYE AND IT
2013

The Hand, the Eye and It décrit la conférence-performance de l'artiste incluse dans la grande conférence du 14 juin au M HKA. Dans cette performance, à modeler de la main de l'artiste assume le rôle de médiateur au cœur d'une collaboration entre la performeuse, l'œil de la créa-

H O U B E N

trice et le « ça » insaisissable : cette chose qui veut être réalisée, qui est présente ici en tant qu'objet amorphe en pâte à modeler couleur de chair. En décrivant les relations complexes en jeu, Houben souligne comment les divers éléments assument des rôles tant littéraires que symboliques. Elle met en relief les lignes tendues entre sujet et objet, performeur et créateur, main et œil.

RETROSPECTIVE ACT
2012–en cours

Retrospective Act consiste en une sculpture, une grande boule produite en malaxant la pâte à modeler utilisée dans toutes les œuvres précédentes de Houben. Plus l'artiste produit des œuvres pour ses performances, plus la sculpture grandit. On peut la considérer comme une sorte d'archives performatives de la pratique de Houben.

NH

PERSONAL MATTERS AND MATTER OF FACT
2011 (video still)
Image courtesy: Hedwig Houben



RETROSPECTIVE ACT
2012–ongoing
Image courtesy: Hedwig Houben



THE HAND, THE EYE AND IT
2013 (video still)
Image courtesy: Hedwig Houben



I M A N

NÉE EN 1979 AU CAIRE ; VIT ET TRAVAILLE À NEW YORK

I S S A

Dans son travail, Iman Issa cherche à faire surgir le personnel du collectif. Ses œuvres, essentiellement narratives, extraient des récits hors de contextes spécifiques et les ouvrent au potentiel associatif du spectateur. En combinant sculpture, photographie, texte, son et vidéo, Issa souhaite privilégier le subjectif, attribuant un anonymat délibéré aux lieux, événements et personnages représentés, ce qui permet à chacun d'apporter quelque chose de personnel à ces objets qui semblent venus d'ailleurs. Chose typique, les éléments qui composent ses installations sont à la fois abstraits et familiers, et possèdent une dimension esthétique qui constitue une sorte de proposition démocratique visant à produire de nouveaux récits.

MATERIAL 2009–2012

Material est une série de dix présentations, dont chacun est proposé comme une étude pour une forme alternative à un monument public existant et connu de l'artiste. Chacun combine une phrase décrivant le monument original, ainsi que la maquette de ce à quoi pourrait ressembler la nouvelle forme proposée. Au contraire des descriptions concises qui servent également de titre à chaque objet, les maquettes elles-mêmes sont plus abstraites, reflets ludiques des formes traditionnelles d'identification et des symboliques changeantes que les monuments publics ont pu avoir au cours du temps. Caractéristique de ses œuvres : les propositions d'Issa ne sont jamais déterminées quant à un lieu ou des personnes spécifiques, ce qui accorde au spectateur de larges possibilités d'interprétation.

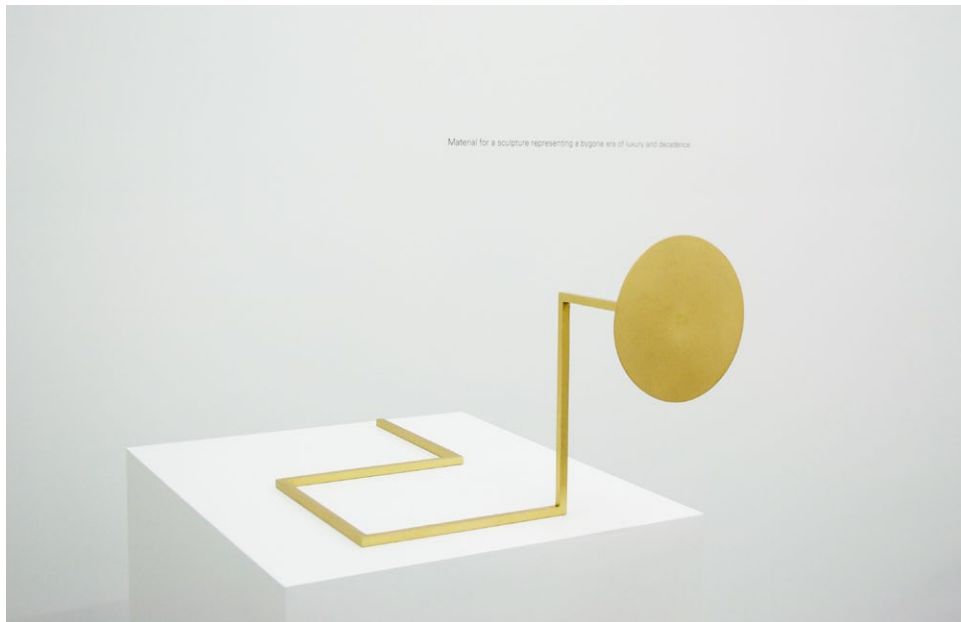
THIRTY-THREE STORIES ABOUT REASONABLE CHARACTERS IN FAMILIAR PLACES 2011

L'installation à multiples facettes *Thirty-Three Stories about Reasonable Characters in Familiar Places* est une sorte de livre écrit en trois dimensions. Il s'agit d'une installation en trois parties : la première consiste en un livre de récits, la deuxième est un ensemble d'objets et de vidéos divers qui fonctionnent comme une sorte d'épilogue au livre, et la troisième est un index sur un panneau écrit. L'installation offre un ensemble de fragments d'expériences, d'individus, d'émotions et de lieux, mais, fait significatif, sans signe distinctif qui pourrait leur attribuer une spécificité. L'installation nous invite à approfondir et à complexifier notre manière de comprendre un lieu en fonction de notre relation à celui-ci, sans écarter l'anecdotique, le poétique et le personnel.

MATERIAL FOR A SCULPTURE REPRESENTING A BYGONE ERA OF
LUXURY AND DECADENCE

2012 (from the series MATERIAL, 2009–2012)

Image courtesy: Iman Issa and Rodeo, Istanbul



MATERIAL FOR A SCULPTURE RECALLING THE DESTRUCTION
OF A PROMINENT PUBLIC MONUMENT IN THE NAME OF

NATIONAL RESISTANCE

2011 (from the series MATERIAL, 2009–2012)

Image courtesy: Iman Issa and Rodeo, Istanbul



THIRTY-THREE STORIES ABOUT REASONABLE CHARACTERS IN
FAMILIAR PLACES
2011 (installation views)
Image courtesy: Iman Issa and Rodeo, Istanbul



I M R A N

NÉ À HYDERABAD EN 1972 ; VIT ET TRAVAILLE À LAHORE

Imran Qureshi a suivi une formation de peintre, spécifiquement initié aux styles et techniques de la miniature figurative traditionnelle du sous-continent indien, une tendance restée dominante chez les artistes contemporains de Lahore, où Qureshi enseigne l'art de la miniature au National College of Arts. Récemment, sa pratique, où s'exprime un discours clairement socio-politique, s'est focalisée sur l'élargissement formel de ce style strict et rigoureux de peinture vers l'abstraction, le conceptualisme et le *site-specific*. Des installations récentes ont été réalisées in situ, en interaction directe avec l'architecture spécifique d'un lieu, souvent dans l'espace public. Ces installations présentent un certain seuil au niveau de la perception : de près, ils ont l'apparence et la beauté des miniatures traditionnelles, mais, de plus loin, elles peuvent ressembler à des bains de sang. Bien que ces œuvres ne soient plus figuratives au sens strict, le corps humain y est souvent présent d'une autre façon : par l'usage symbolique de la couleur rouge.

I WANT YOU TO STAY WITH ME
2013

L'exposition du M HKA inclut deux installations de Qureshi qui se basent sur sa récente manière d'adapter l'esthétique de la miniature à une pratique spatiale. *I Want You To Stay With Me* est une installation-peinture réalisée in situ. Qureshi a réalisé ces deux ensembles de peintures sur le sol, en y projetant de la peinture rouge, pour ensuite enrichir l'image de nombreux détails. Les peintures sont ensuite posées verticalement contre le mur et laissent ainsi leur trace sur le sol. En utilisant le hasard et le contrôle, cette œuvre est à la fois représentationnelle et non-représentationnelle, en équilibre entre beauté et répulsion, et cherche à faire surgir métaphoriquement l'optimisme des effets d'une catastrophe.

Q U R E S H I

AND THEY STILL SEEK THE TRACES OF BLOOD...
2013

And They Still Seek the Traces of Blood... consiste en un environnement rempli de 24 000 grandes feuilles de papier. Chacune présente sur chaque face des images des peintures réalisées antérieurement sur le sol. Elles sont froissées et, ensemble, remplissent un espace que le spectateur peut pénétrer. La civilisation et sa capacité de destruction et d'oppression sous prétexte de différences perçues entre les sujets humains sont l'un des thèmes centraux dans l'œuvre de Qureshi. Prises ensemble, les feuilles peuvent se comprendre comme une représentation des nombreux incidents dus à la violence et aux conflits qui peuvent se présenter n'importe où, et l'acte de les froisser suggère l'ignorance de ces événements.

AND THEY STILL SEEK THE TRACES OF BLOOD...
2013 (installation view)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



I WANT YOU TO STAY WITH ME
2013 (installation view)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



J U H A P E K K A M A T I A S L A A K K O N E N

NÉ À HELSINKI EN 1982 ; VIT ET TRAVAILLE À HELSINKI

L'art de Juha Pekka Matias Laakkonen tend à un degré zéro de visibilité, où l'on peut attendre une récompense spirituelle. Certaines de ses œuvres sont des exercices d'une méticulosité extrême qui se déroulent en l'absence de tout témoin et ne peuvent donc être validées que par leur auteur. Celui-ci peut choisir de nous tenir au courant ou peut ne rien dire ou ne rien écrire. Il y a de l'opulence dans une telle frugalité et de la prétention dans une telle simplicité. D'autres œuvres produisent des objets qui oscillent entre deux façons d'être : entre artefacts minutieusement confectionnés et traces indexicales d'action, qui peuvent même les effacer.

WALKING FROM YAKUTSK TO HELSINKI IN 5.3 MILLION STEPS
2009

Pour cette œuvre Laakkonen a passé 176 jours à marcher dans et autour de la ville de Yakoutsk, la capitale de la République de Sakha (Yakoutie) en Sibérie orientale. Le nombre de jours correspond au nombre de versets de la Genèse allant de la Création au Déluge. Le nombre de pas indiqué dans le titre correspond à ce qui lui aurait permis de rentrer à Helsinki, mais fait également référence à la taille de la population finlandaise. Tout au long de la performance, alors que la température varie de - 50° à + 40°, Laakkonen porte la même paire de bottes en peau de renne, qu'il avait fabriquée lui-même avant de partir.

Quelle est l'importance *réelle* de l'objet et de l'image – par rapport à l'action et au processus – dans l'art de Laakkonen ? Il a préservé les bottes éculées, mais constituent-elles une image « forte » ? Oui et non. Si elles évoquent l'intensité de l'action et le contexte dans lequel elle s'est déroulée, elles ne s'étendent pas sur sa signification ni ne l'épuisent. Sont-elles au contraire vouées à être une image « faible » (c'est-à-dire, délibérément discrète et permettant une interprétation ouverte) ? Peut-être, mais elles ont une présence physique imposante et dégagent une aura importante.

TSIMTSUM
2014

Une autre « œuvre de voyage » dont tous les composants sont soigneusement représentés (la valise en cuir fabriquée à la main, sa poignée en bois, le feutre et le papier d'emballage), excepté les objets ayant laissé des empreintes quand l'auteur s'est assis sur la valise remplie en se rendant à l'exposition. Le titre fait référence à la notion kabbalistique de réduction ou de présence dans l'absence. Quelle est l'importance *réelle* du mot dans la pratique idiosyncrasique de Laakkonen, qui ne craint pas, comme on peut le constater, la métaphore religieuse ?

ESTRAPADE
2014

La nouvelle œuvre de Laakkonen, encore en chantier, a également commencé comme un voyage : un trajet qui relie les deux communautés linguistiques indigènes de son pays. Laakkonen a d'abord abattu un arbre et acheté de la laine dans une ferme de la municipalité quasi uniquement suédophone de Korsnäs, près de la mer de Botnie à l'ouest de la Finlande. Puis il a répété le processus dans la municipalité quasi exclusivement finnophone d'Ilomantsi, à proximité de la frontière avec la Carélie russe, à l'est du pays. Avec le bois, il a fabriqué un métier à tisser traditionnel, et de la laine qu'il a filée à la main, il a confectionné la trame d'un futur tissage. Ensuite, Laakkonen effectuera à pied la distance entre les deux villes situées aux extrémités occidentales et orientales du pays, sur la latitude où il est le plus large, pour collecter dans différentes fermes de plus petits ballots de laine, qui deviendront des fils de chaîne, et des objets pour les peser. Ensuite, avec le tissu obtenu, il façonnera un vêtement qu'il portera quand il refera le trajet une troisième fois pour rendre les objets empruntés. Comme l'indique cette description schématique du processus projeté, l'œuvre de Laakkonen s'appuie sur l'interaction entre les personnes qui vivent et travaillent le long de sa route, et finalement sur leur connaissance de leur propre pays.

AK

WALKING FROM YAKUTSK TO
HELSINKI IN 5.3 MILLION STEPS
2009
Photo: Terje Östling



TSIMTSUM
2014 (installation view)
Photo: Juha Pekka Matias Laakkonen



ESTRAPADE
2014
Production photo: Jessica Sanderheim



ESTRAPADE
2014
Production photo: Christine Clinckx, M HKA



Katja Novitskova raconte avoir contemplé le ciel de sa fenêtre d'une tour d'habitations dans une banlieue de Tallinn, où les habitants se sentaient accablés par le jugement négatif porté sur eux. À l'instar des étoiles dans son télescope, ces russophones n'appartenaient pas vraiment au lieu où ils avaient atterri ; ils n'apparaissaient plus aux autres comme ils s'imaginaient être, ou peut-être n'étaient-ils pas encore ce qu'ils pourraient toujours devenir. Ayant vécu la politisation de l'identité en Estonie dans les années 90, Novitskova a cherché des issues, qui étaient, inéluctablement, des ouvertures aussi : d'abord l'apprentissage autonome de l'astronomie, suivi d'études de sémiotique et ensuite de graphisme, et enfin le savoir plus douteux, mais plus efficace aussi, acquis par une personne qui se sert de l'Internet pour devenir artiste.

« *Manuel de survie post-Internet 2010* est organisé en chapitres selon la première page de résultats obtenus suite à une recherche sur Google des mots *survival guide* (manuel de survie) : JAUGEZ LA SITUATION, UTILISEZ TOUS VOS SENS, SOUVENEZ-VOUS OÙ VOUS ÊTES, APPRÉCIEZ LA VIE, IMPROVISEZ, VAINQUEZ LA PEUR ET LA PANIQUE, AGISSEZ COMME LES LOCAUX, APPRENEZ LES APTITUDES DE BASE¹. »

Un manifeste aussi valable qu'un autre, avec pour plus-value d'être un « objet trouvé » ou peut-être plutôt un « objet recherché ». Le livre qui a valu à Novitskova sa

réputation d'« indigène numérique » sophistiquée mérite d'être pris au pied de la lettre en tant qu'introduction à la vie contemporaine².

Il serait simpliste de présumer que l'art post-Internet (un terme que son livre a contribué à lancer) aspire à se libérer de son habitat naturel ou imagine sérieusement occuper l'« après » que cette exposition revendique avec insistance. L'œuvre de Novitskova est toutefois marquée par un intérêt soutenu pour tout ce qui est organique et pour les divers domaines de la nature. Des images d'animaux ou de plantes jouent un rôle tellement prédominant, surtout dans ses installations, qu'il est parfois tentant de supposer que leur médiation hautement technologique est une excuse pour les inclure dans les pièces plutôt que le contraire. Pourquoi prodiguerait-elle sinon tant d'attention à leur donner un aspect nonchalamment aléatoire ?

APPROXIMATION XIV (ALPACA)
APPROXIMATION XVI (QUOKKA)
APPROXIMATION XVII (SNAIL)
BRANCHING X
BRANCHING XI
GROWTH POTENTIALS (STAND ALONE)
Tous 2014

Pour sa série continue de sculptures découpées, Novitskova puise d'abord des images de l'Internet

(comme on peut s'y attendre : toute orthodoxie se doit d'être en premier lieu subvertie de l'intérieur), les fait ensuite imprimer et monter sur aluminium. Ces pièces sont soutenues par un support rabattable comme ceux des cadres photo désuets qui trônaient sur les bureaux, ce qui permet de facilement les disposer et les déplacer dans l'espace. Pour l'exposition au M HKA, Novitskova a conçu une nouvelle installation de sculptures découpées aux titres individuels qu'elle combine avec cinq sculptures autonomes de « flèches de diagrammes » rouges, *Growth Potentials (stand alone)*. L'absence délibérée de signification de cet ensemble construit autour de la pseudo-rationalité d'indicateurs lustrés s'équilibre finalement par rapport aux accents émotionnels de l'imagerie, que le processus de fabrication industriel ne peut jamais entièrement éliminer.

AK

1. Katja Novitskova, *Post Internet Survival Guide 2010*. Berlin : Revolver Publishing, 2010, pp.4–5.
2. Cela commence par une pièce essentielle d'information, empruntée à un projet de l'artiste états-unien Damon Zucconi : le premier nom de domaine « .com » jamais enregistré était symbolics.com (le 15 mars 1985)

APPROXIMATION, BRANCHING, GROWTH
POTENTIALS (STAND ALONE)
Installation view at M HKA
Photo: Christine Clinckx, M HKA



L A W R E N C E

A B U

H A M D A N

NÉ À AMMAN, JORDANIE, EN 1985 ; VIT ET TRAVAILLE À LONDRES

Lawrence Abu Hamdan, dont les antécédents se situent dans la musique, a redéfini le format du documentaire radiophonique pour le contexte de l'art contemporain sous la forme de compositions textuelles sonores agrémentées d'éléments performatifs en direct et de visualisations graphiques et tridimensionnelles. Dans une série d'œuvres, il a abordé des sujets tels que l'usage de l'analyse phonétique par les autorités d'immigration (*The Freedom of Speech Itself* et *Conflicted Phonemes*, toutes deux 2012), et la voix comme moyen de constituer des frontières nationales (*Language Gulf in the Shouting Valley*, 2013).

Abu Hamdan relie les modes fondamentaux dont le corps humain véhicule sens et signification en mettant des ondes en mouvement – ton, voix, paroles, et ce qui les amorce et les conclut – avec les requêtes et embûches des systèmes juridiques. Sa conférence récente *Contra-Diction: Speech Against Itself* (2014) explore la linguistique de la *Taqiyya*. Cette jurisprudence appliquée dans certaines sectes ésotériques de l'islam permet aux croyants de nier ou de dissimuler leur foi et même d'enfreindre des lois religieuses en cas de persécutions ou en situation d'apatridie. Abu Hamdan indique à quel point des actes mineurs du discours peuvent nous aider à réapprécier la précision du langage, et du silence.

De telles préoccupations sous-tendent aussi la recherche qu'il effectue dans le cadre de son doctorat

au Goldsmiths College à Londres, où il fait partie de l'équipe baptisée *forensic architecture*¹. Le terme anglais de *forensic* vient du latin *forum*. L'art de la prise de parole en public consiste à transformer une narration en fait, et le fait en une vérité partagée étayée par des preuves que tout le monde accepte. Abu Hamdan analyse les concepts fondamentaux – le serment, le droit au silence, la liberté d'expression – comme des actes micro-politiques d'écoute légale, démontrant que la bataille pour la liberté d'expression se joue à présent sur le plan du contrôle des conditions dans lesquelles nous sommes écoutés.

DOUBLE-TAKE: OFFICER LEADER OF THE CHASSEURS SYRIAN REVOLUTION COMMANDING A CHARGE 2014

Cette nouvelle œuvre d'Abu Hamdan est une pièce acoustique accompagnée d'images. Un homme d'affaires nanti d'origine syrienne, installé à Londres, a commandé pour sa résidence secondaire une version contemporaine du célèbre tableau de Géricault, *Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant* (1812, collection du Louvre). Il a explicitement demandé à l'artiste de remplacer l'officier impérial français par le sultan Pasha Al-Atrach (1891–1982), une figure éminente de l'indépendance syrienne, réputée pour ses positions laïques et nationalistes, et pour avoir mené la révolte contre le pouvoir français entre 1925 et 1927.

Une reproduction du tableau original de Géricault est présentée à côté de son adaptation récente et d'une autre toile représentant les forces coloniales françaises attaquées par l'armée d'Al-Atrach. Il y a aussi des « vues d'installation » de tous ces tableaux dans la résidence secondaire.

La pièce acoustique s'approprie un mode traditionnel de narration, transposé en musique, dans laquelle il est souvent question d'Al-Atrach. Abu Hamdan parle de l'homme d'affaires prospère, et de « l'ensemble » qu'il a créé. Il soutient que l'anglophilie est la raison de son usage paradoxale d'une imagerie anticoloniale imprégnée de l'esthétique du colonisateur. Abu Hamdan se sert de la double nature de l'histoire racontée par les tableaux (le début et la fin de l'impérialisme français) pour mettre en lumière le monde arabe post-colonial. Tout répond parfaitement au sage décor, excepté l'image incongrue d'un Arabe en conquérant colonial. Les deux cents ans qui séparent le tableau de Géricault de sa perversion sont condensés en un seul moment de regard double dans lequel on peut lire toute l'histoire du projet colonial.

AK

1. <http://www.forensic-architecture.org> : projet de recherche interdisciplinaire de Goldsmiths – University of London.

DOUBLE-TAKE: OFFICER LEADER OF
THE CHASSEURS SYRIAN REVOLUTION
COMMANDING A CHARGE
2014
Photo: Christine Clinckx, M HKA



DOUBLE-TAKE: OFFICER LEADER OF
THE CHASSEURS SYRIAN REVOLUTION
COMMANDING A CHARGE
2014 (installation view at M HKA)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



L I E S B E T H

NÉE À MALLE, BELGIQUE, EN 1989 ; VIT ET TRAVAILLE À ANVERS.

D O M S

Dans sa pratique, Liesbeth Doms s'interroge sur la manière dont le système de l'art construit et met en avant la biographie des artistes par rapport à leurs œuvres. Le persona, la biographie et la généalogie artistique sont des poids absurdes que Doms transforme de manière ludique et avec humour en voiles derrière lesquels elle se cache. Les biographies tendent à être indispensables pour les « jeunes » artistes et pour ceux issus du monde non occidental afin de pouvoir les situer socio-culturellement en tant qu'individus et au sein d'une généalogie dans l'histoire de l'art. Doms construit divers modes et situations pour exposer des biographies provisoires derrière lesquelles elle se cache, et qui constituent des alternatives crédibles, même séduisantes, tout en étant à la limite de l'absurde.

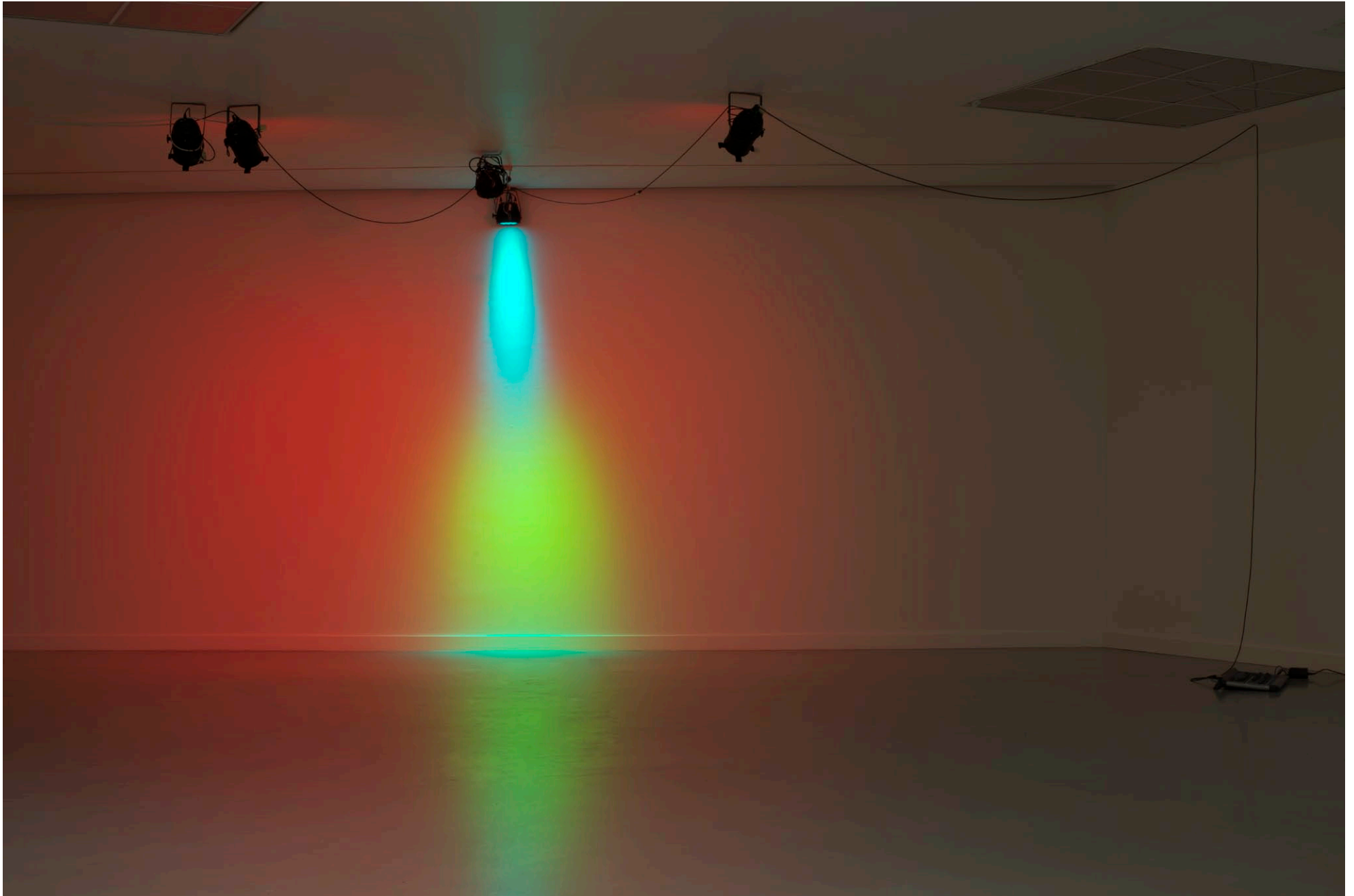
ARTIST'S AURA
2013

Comme le suggère son titre, cette installation est née de la collaboration entre Doms et Bart Vanwynsberghe, interprète d'aura professionnel, et transpose sa lecture de l'aura de l'artiste en lumière colorée. À divers moments, cette lumière change en fonction des nouvelles lectures de l'aura ~~à divers moments~~. La lumière remplit l'espace, mais celui-ci reste vide. L'œuvre évoque ainsi la nature inadéquate et anecdotique des biographies, et questionne le désir et la fausse nécessité d'établir des liens entre biographie et contenu des œuvres d'un artiste.

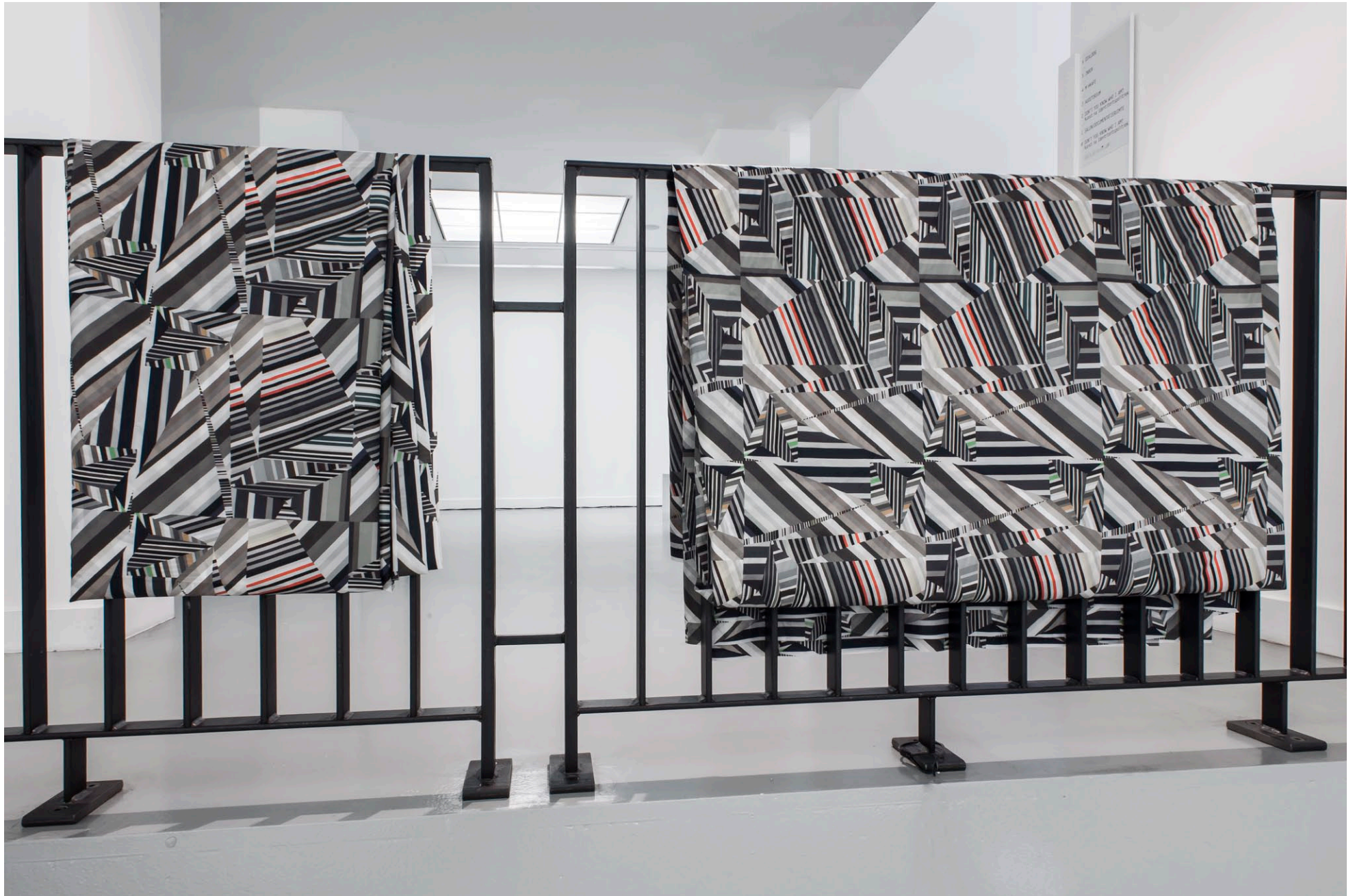
CAMOUFLAGED AS A CONCEPTUAL WORK OF ART
2014

Doms a réalisé un produit qui offre à toute œuvre d'art existante un voile de conceptualisme, et ce, littéralement. Après s'être interrogée sur l'enseignement de l'art et de son histoire, et sur le fait que les artistes d'aujourd'hui sont censés (et c'est là un véritable poids) s'inscrire dans la généalogie de l'art moderne et conceptuel, Doms a utilisé des images d'œuvres clés de l'art conceptuel choisies dans des livres célèbres sur le sujet et s'est approprié leurs couleurs afin de produire un tissu discret au motif de camouflage. Ce tissu peut s'utiliser pour couvrir toute œuvre d'art et ainsi la rendre plus acceptable, tout en libérant l'artiste qui peut ainsi réaliser le genre d'œuvre qui lui plaît, débarrassé du poids des attentes et de l'histoire.

ARTIST'S AURA
2013 (installation view at M HKA)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



CAMOUFLAGED AS A CONCEPTUAL
WORK OF ART
2014 (installation view at M HKA)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



M A R I A

NÉE À RJEV, RUSSIE, EN 1979 ; VIT ET TRAVAILLE À MOSCOU

Comment des techniques classiques de création d'espaces picturaux fictionnels peuvent-elles être utilisées pour construire une réalité qui reflète et critique la société contemporaine ? Voilà ce que Maria Safronova s'applique à faire dans une nouvelle série de tableaux, accompagnée d'accessoires tridimensionnels (objets à la fois indexicaux et symboliques). La « liberté » d'adapter les normes et routines constitue un thème récurrent, de même que la satisfaction, voire l'enthousiasme qu'un tel processus de socialisation peut inspirer à l'individu.

Les images hybrides de Safronova empruntent des caractéristiques à la vie quotidienne russe, à ses exigences néo-soviétiques et néo-impérialistes envers la psyché collective, et à l'art pictural des Pays-Bas et de l'Italie du XV^e et XVI^e siècle. Dans les tableaux (huiles sur toiles de formats relativement restreints), Safronova fait contraster des fonds vides épurés avec des surfaces aux motifs qui accentuent la perspective centrale. Les deux mécanismes créent des niveaux différents, qu'elle peuple de compositions allégoriques de figures humaines, inspirées d'études d'après modèles vivants (et de photos prises à ces fins). Le flou sémantique est inscrit dans la nature même de l'allégorie – glissant sans cesse le long de l'échelle allant de l'index au symbole –, mais comme si souvent dans l'histoire de l'art, ces ambiguïtés calculées renforcent la foi du spectateur en l'idiome pictural et l'histoire qu'il raconte. Les accessoires sont une continuation de cette politique à travers d'autres moyens. Malgré leurs aspects d'objets utilitaires miniaturisés, il ne s'agit pas de maison de poupées – tout comme les toiles ne sont pas des illustrations de livres d'enfant, en dépit du fait que Safronova use librement d'attitudes didactiques.

En quelles circonstances ces figures, si contraintes par les constructions qu'elles habitent, deviennent-elles des personnages ? Peuvent-elles un jour devenir des sujets individuels ? Les deux séries exposées donnent des réponses différentes, mais aucune ne laisse beaucoup de place à l'optimisme, étant donné leur conditionnement à une réalité que Safronova connaît bien.

EMPLOI DU TEMPS QUOTIDIEN 2012–2013

L'œuvre se compose de onze toiles représentant des activités routinières dans un hôpital psychiatrique et évoquant des « scènes de genre » du baroque néerlandais ou flamand, d'une maquette de l'intérieur du lieu, d'un panneau sur lequel on peut lire l'emploi du temps quotidien des internés, du réveil à 7 heures du matin au coucher à 21 heures, ainsi que d'un questionnaire psychiatrique qui troublerait la notion de santé mentale de tout un chacun. Question 78 : « Si vous deviez vous produire sur scène, seriez-vous capable d'entrer dans le rôle au point d'oublier qu'il s'agit d'un jeu¹ ? »

S A F R O N O V A

JEU DE LA VUE GÉNÉRALE 2013–2014

Cette nouvelle série illustre les modèles de comportement et d'interaction sociale que les enfants doivent internaliser pour ne pas être ostracisés en maternelle ou à l'école. Cette série se compose de six toiles et de quatre « situations » tridimensionnelles polychromes (*Entreposage*, *Salle de classe*, *Bâtiment*, *Aire de jeu*) disposées dans une armoire faite sur mesure. Les titres font référence à l'Équilibre de Nash, nommé d'après le théoricien du jeu John Forbes Nash, qui décrit une série de situations dans lesquelles les « joueurs » ne tirent pas profit d'un changement unilatéral de stratégie. Safronova écrit : « Ceci établit un modèle standard de jeu infiniment répétitif, le Jeu de la Vue générale, dans lequel coordonner le propre point de vue d'une personne avec celui des autres, changer de positions ou rechercher un bénéfice réel n'est possible que dans le cadre de règles données. L'équilibre stable devient la condition la plus favorable et tout changement n'entraîne qu'une situation plus défavorable. Imagination et libération de l'obstacle deviennent superflues². »

AK

1. Maria Safronova, *Распорядок дня/Emploi du temps quotidien*, panneau de texte, 2013 (traduction libre d'après la traduction de l'auteur vers l'anglais).
2. Maria Safronova, *Игра общего вида/Le Jeu de la Vue générale*, description encore non publiée d'un projet, en russe, 2014 (traduction libre d'après la traduction de l'auteur vers l'anglais).

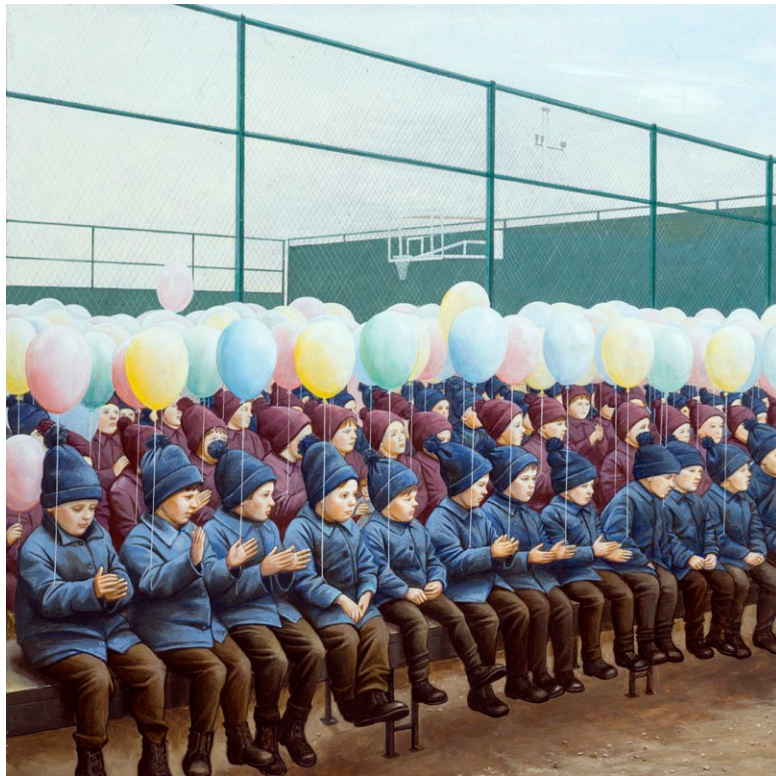
DAILY SCHEDULE: 1.15PM: LUNCH. CANTINE
2012
Photo: Maria Safronova



DAILY SCHEDULE: 7.40PM: TELEVISION. CANTINE
2012
Photo: Maria Safronova



THE GAME OF THE GENERAL VIEW: NEW YEAR
2013
Photo: Maria Safronova



THE GAME OF THE GENERAL VIEW: CELEBRATION
2013
Photo: Maria Safronova



M A R I A

NÉE À DUMAGUETE, PHILIPPINES, EN 1981 ; VIT ET TRAVAILLE À MANILLE

T A N I G U C H I

Le point de départ de Maria Taniguchi est le temps individuel, subjectif – notamment pour ses tableaux monochromes sans titre, peints à l'acrylique noir sur toile tendue. Leur grille visuelle uniforme s'inspire du schéma répétitif le plus simple de la maçonnerie, l'appareil courant (ou panneresse). Les murs ainsi érigés ne sont pas assez épais pour tenir sans appui, mais sont souvent utilisés dans la construction moderne pour former la « peau » ou la façade d'un immeuble. Toutefois, la surface de chaque tableau individuel se désintègre visiblement en taches de forme et de taille irrégulières. Faisant écho aux *giornate* des fresques du Moyen-Âge tardif, elles sont les témoins du processus de peinture qui indique (littéralement, comme un index ou une baguette) la limite d'une journée de travail.

SANS TITRE
2012–2013

Cependant, et contrairement aux maîtres italiens, qui devaient plâtrer un segment de mur le matin et avoir achevé de le peindre à la fin de la journée, Taniguchi ne fait aucun effort pour effacer ces traces et les inclut dans l'ensemble de la composition. Celle-ci réside

précisément dans ces différences apparentes entre les dimensions temporelles variables dans lesquelles l'artiste en personne vit et travaille. Ces différences apparentes *sont* sa composition. Lorsque Taniguchi a entamé cette série, il y a environ cinq ans, elle jouait avec l'image dans l'image, inclinant le schéma de maçonnerie de 90 degrés dans les espaces circulaires ou elliptiques délimités de la toile. Puis elle a laissé tomber tous ces gestes référant au pictorialisme et, à présent, ces toiles précédentes ressemblent à de premières tentatives. Aujourd'hui, elle n'admet que les variations causées par les contingences du processus de travail en tant que tel : le taux variable de pigments par rapport au support, l'influence des conditions atmosphériques sur le temps de séchage, les perturbations externes occasionnelles (quand une personne marche par erreur sur une œuvre en chantier qui sèche par terre, ou quand un chien se repose pendant des heures sur la toile tendue au maximum).

Il n'y a pas de véritable contradiction entre la maçonnerie en tant qu'unité de mesure du rapport travail-temps ou indicateur qui rappelle qu'on rencontre un espace construit, au sens le plus direct du terme. La restriction de la grille aide l'artiste à prendre conscience

de la liberté – et les spectateurs à l'apprécier – que des variations de touche et de ton, si minimales soient-elles, donnent à n'importe quelle formule choisie.

SANS TITRE (DAWN'S ARMS)
2011

Dans ses vidéos, Taniguchi retrace toujours le processus de création (et de contemplation – le fait que les deux doivent aller de pair est un thème récurrent de sa pratique artistique), mais cette formule lui permet d'être une spectatrice curieuse plutôt qu'une rapporteuse de l'intérieur de son propre laboratoire. L'approche dite *pars pro toto*, dans laquelle une partie représente le tout, peut être rendue plus explicite quand une autre personne ou chose se trouve devant la caméra. Par exemple, une partie du corps, comme dans l'installation vidéo *Dawn's Arms* (2011) filmée dans une carrière de marbre sur l'île de Romblon aux Philippines, où l'on voit un carrier taillant une réplique des bras de la statue (intitulée *Morning*) qui se reflète dans l'eau stagnante de la fontaine du pavillon de Ludwig Mies van der Rohe à Barcelone.

AK

UNTITLED, UNTITLED (DAWN'S ARMS)
2011–2014 (installation view at M HKA)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



UNTITLED (DAWN'S ARMS)

2011 (video stills)

Image courtesy: Maria Taniguchi and Silverlens,
Manila and Singapore



M A S S I M O

NÉ À TARENTE, ITALIE, EN 1974 ; VIT ET TRAVAILLE À MILAN

G R I M A L D I

Une large part de la pratique de Massimo Grimaldi tend un miroir aux économies qui président à la production et à la circulation des images dans les mass media occidentaux, en particulier en ce qui concerne notre relation aux cultures étrangères, défavorisées, « autres », telles qu'on nous les représente. Elle s'implique directement dans des activités officielles concernant les vies de victimes de crises ou d'exploitation dans des régions comme l'Afrique subsaharienne, le Cambodge et l'Afghanistan, et cherche à mettre en évidence l'éthique généralement refoulée de telles interventions ainsi que du « journalisme de la pauvreté ». Tout en examinant le rôle des artistes et les limites de l'art, Grimaldi a inventé une manière pour l'art d'avoir un impact profond sur la vie des gens.

EMERGENCY'S PAEDIATRIC CENTRE IN NYALA, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE IMAC CORE I5S
2011

EMERGENCY'S SURGICAL CENTRE IN GODERICH, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE THUNDERBOLT DISPLAYS
2013

EMERGENCY'S MATERNITY CENTRE IN ANABAH, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE IMAC QUAD-CORE I5S
2014

Grimaldi collabore régulièrement avec Emergency, une ONG indépendante et neutre fondée en Italie en 1994 et qui vise à offrir une assistance médicale et chirurgicale gratuite et d'excellente qualité aux victimes civiles de guerres, de champs de mines et de la pauvreté. À plusieurs occasions, Grimaldi a proposé des projets

aux institutions publiques et aux collections privées. Le principe en était le suivant : l'argent censé financer un projet artistique était donné à Emergency pour son équipement et ses installations hospitalières. Cette activité devient alors le sujet d'essais photographiques présentés sous forme de diaporama dans des galeries, et qui décrivent la réhabilitation de patients grâce à Emergency. Ces diaporamas, où le sujet est traité en haute résolution comme dans la publicité, sont présentés de manière synchrone sur le dernier modèle d'ordinateur Apple disponible à ce moment-là. Le contraste est frappant entre les ordinateurs et leurs images stylisées, et la réalité sociale des lieux géographiques où est née l'œuvre.

NH

EMERGENCY'S PAEDIATRIC CENTRE IN
NYALA, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE
IMAC CORE I55
2011
Image courtesy: Massimo Grimaldi and
Galleria ZERO, Milan



EMERGENCY'S SURGICAL CENTRE IN
GODERICH, PHOTOS SHOWN ON TWO
APPLE THUNDERBOLT DISPLAYS
2013
Image courtesy: Massimo Grimaldi and
Team, New York



EMERGENCY'S MATERNITY CENTRE
IN ANABAH. PHOTOS SHOWN ON
TWO APPLE IMAC QUAD-CORE I5S
2014
Image courtesy: Massimo Grimaldi
and Galleria ZERO, Milan



N A D E J D A

NÉE À MOSCOU EN 1983 ; VIT ET TRAVAILLE À MOSCOU

Nadejda Grichina crée des liens entre la performance en public et l'image en mouvement et réalise des œuvres qui intègrent la fiction visuelle à la tradition du commentaire social si caractéristique de l'art russe. Ses installations vidéo sont à la fois théâtrales (parce qu'elles reposent sur le mouvement, le rythme, l'allure et autres expressions d'intensité physique) et critiques (parce qu'elles posent un diagnostic et parodient la réalité qu'elles reformulent sous forme de spectacle). En ce sens, l'œuvre de Grichina puise sa force dans certains des courants les plus puissants de la culture russe : l'art de la narration et l'art du théâtre. Néanmoins, elle utilise rarement des dialogues et ne fait pas appel à des acteurs professionnels. Elle privilégie le travail expérimental à partir de la réalité semi-articulée de la « vie numérique », étiolée sur le plan émotionnel, adoptée par bon nombre de nos contemporains. Notons qu'elle n'y parvient pas par la conception d'avatars virtuels, mais en plaçant des personnes réelles dans des espaces réels et en filmant leurs actions en temps réel. Elle a ainsi inventé un nouvel assemblage de séquences montées et d'accessoires mécaniques ou électroniques dans lesquels il est difficile de séparer l'humain de la machine.

NO-GO MACHINE
2013

Ce n'est pas une coïncidence si la qualité d'ordre mécanique des œuvres de Grichina se reflète dans leurs titres. Le meilleur exemple de sa méthode exigeante et méticuleuse est l'œuvre intitulée *No-Go Machine*

(2013) : une analyse glaçante mais divertissante de la dépression nerveuse à l'heure actuelle. Le « système » que présente Grichina paraît conçu précisément pour briser ceux qui acceptent d'y assumer une fonction.

Grichina écrit à ce sujet : « La *No-Go Machine* est un espace où l'action théâtrale est invertie. La scène est la pyramide hiérarchique du système de gouvernement, avec des agents à leur place appropriée. Chaque niveau de la pyramide correspond à un niveau du jeu. Le niveau supérieur exerce un contrôle sur les niveaux inférieurs – tout se déroule selon les règles. Mais les joueurs manquent de volonté : leurs actions sont dictées par des stimulations et des réactions primitives. Absorbés par le jeu, ils tapotent sur leur clavier et fixent leur écran. Leur comportement irritable, qui reflète la plasticité du mouvement contemporain, nous donne à voir un concentré de la tension simulée d'une action inefficace¹. »

Les machines théâtrales de Grichina peuvent nous fasciner et nous divertir, mais il ne faut pas les prendre à la légère. Elles infligent une véritable violence à celui qui se porte volontaire pour y pénétrer, comme les trois jeunes femmes dans *No-Go Machine*, dont les têtes sont exposées dans une boîte tapissée de rouge, qu'on soumet apparemment à une décharge électrique trop forte avant d'être renvoyées avec brusquerie.

G R I C H I N A

POINT
2014

Le protagoniste masculin de la nouvelle œuvre de Grichina s'en sort un peu mieux. On l'aperçoit sur un écran plat et sur une projection pendant qu'il se débat pour s'imposer à une tête prothétique, impérieuse et imprévisible. Reliant le spectacle théâtral à la spéculation psychanalytique, à nouveau par le biais du mouvement corporel et de la « voix parlée » plutôt qu'à travers des mots qui nécessitent une traduction, Grichina paraît nous dire : « L'homme est dans la tête, et que ce soit sa tête à lui, ou pas, celle-ci veut le dominer alors qu'il lutte pour prendre le contrôle de la tête et de lui-même. »

AK

1. Nadejda Grichina, description du projet, *Срывмашина/No-Go Machine*, 2013, en russe, sur le site internet du prix Kandinsky (traduction libre d'après la traduction vers l'anglais de l'auteur). <http://new.kandinsky-prize.ru/nominees/2013/nadya-grichina/?lang=ru> (consulté une dernière fois le 20 avril 2014).

NO-GO MACHINE
2012–2013 (video stills)
Image courtesy: Nadezhda Grishina



POINT
2014 (installation view at M HKA)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



N Á S T I O

NÉ À HUAMBO, ANGOLA, EN 1981 ; VIT ET TRAVAILLE À LUANDA ET GAND.

M O S Q U I T O

Les œuvres de Nástio Mosquito sont étrangement provocantes en ce qu'il y fait directement face au spectateur. Ses performances et vidéos placent l'artiste lui-même au centre de l'attention : il y adopte divers personas et des comportements issus de son autre vécu en tant qu'acteur, présentateur, chanteur et . Son œuvre est souvent décrite comme une confrontation entre une Afrique stéréotypée et sa population, ce qui n'est pas faux, mais ne constitue qu'une partie de l'impact complexe qui est vécu lorsque nous sommes confrontés à ses œuvres. Mosquito y joue avec le charisme et l'exotisme, peut être à la fois comique et effrayant, divertissant et perturbant. Et nous ne savons plus très bien qui est le vrai Nástio Mosquito. Toutefois, ses œuvres laissent entrevoir un futur où nous pourrions jouir d'une certaine liberté d'être ce que nous ressentons, au-delà du politiquement correct et du désir d'être des consommateurs de différence culturelle.

3 CONTINENTS (EUROPA, AMERICA, AFRICA) 2010

Dans la vidéo *3 Continents*, Mosquito présente trois discours consécutifs où il s'adresse aux trois continents du titre avec chaque fois, derrière lui, une carte faite à la main de chaque continent. Les discours sont prononcés via un persona à la fois naïf et sûr de lui, qui annonce qu'il a « acheté l'Europe » ou « acheté les USA », pour terminer de façon quelque peu comique en abandonnant le dernier discours avant la fin par un « fuck Africa » dédaigneux. L'œuvre renverse de façon surréaliste le regard hégémonique sur le monde non occidental et son héritage impérialiste persistant, et ce, par un humour noir, une ironie ludique et déconcertante.

NASTIA'S MANIFESTO 2010

La vidéo *Nástia's Manifesto* propose dix-sept règles pour avoir du succès. Adoptant cette fois un alter ego baptisé Nástia, un Nástio Mosquito quelque peu prétentieux s'adresse à nous en offrant des conseils qui sont un mélange perturbant de profondeur, de misogynie et d'une pseudo-rhétorique d'entreprise. Il s'agit d'une sorte de mantra expérimental qui nous conseille brutalement de soit rejeter, soit suivre quelques-unes des principales constructions sociales dans nos sociétés, de l'ambition, le statut et le leadership à l'éducation, la religion et l'histoire. Comme Nástia le proclame tant au début qu'à la fin, il s'agit d'« hypocrisie, d'ironie, et on s'en fout. »

3 CONTINENTS (EUROPE, AMERICA, AFRICA)
2010 (video stills)
Image courtesy: Nástio Mosquito





O L E G

NÉ À ROSTOV-SUR-LE-DON, RUSSIE, EN 1984 ; VIT ET TRAVAILLE À MOSCOU

IDM

2013–2014

Comment une même énergie mentale et volonté de former trouvent-elles leur expression dans des flux de conscience créatifs si différents qu'ils semblent n'avoir rien en commun ? Les tableaux d'Oleg Oustinoff sont optimistes et un peu naïfs. Les fioritures naïves de la série *IDM* tournoient autour des logos du papier de protection arraché de l'arrière de grands autocollants publicitaires devenus son « support trouvé ». La puérilité simulée de ces tableaux (trop riches en couleurs, comme s'il lui avait fallu utiliser toute la boîte de couleurs, et aux gestes figuratifs maladroits) ne parvient pas toutefois à décevoir. Peut-être que la « musique de danse intelligente » des années 90 qu'Oustinoff passe dans son atelier les traverse encore.

L'ADMINISTRATION

2013–2014

Oustinoff expérimente régulièrement avec du son, de la musique et des installations diverses et variées. *L'Administration* est cependant une œuvre d'un tout autre ordre : conçue comme la première pièce d'une série de « provocations » autour de questions politiques actuelles, elle vise les lois infamantes contre « la propagande d'orientation sexuelle non traditionnelle devant mineur ». En août 2013, Oustinoff a affiché des tracts dans des immeubles d'habitation dans la ville de Russie méridionale de Rostov-sur-le-Don. Ils

étaient imprimés comme des annonces courantes, mais proclamaient que « l'administration » surveillait les gays et lesbiennes de l'immeuble (leur nombre était spécifié à la main) et demandaient aux habitants d'être vigilants et de rapporter tout ce qui pouvait être suspect au numéro de téléphone indiqué.

« Veuillez noter que des personnes d'orientation sexuelle non traditionnelle pourraient propager l'homosexualité non seulement de manière directe – en décrivant les avantages de la vie homosexuelle, ou en vous suggérant, à vous ou aux membres de votre famille, d'avoir des relations sexuelles avec eux –, en portant des vêtements extravagants ou en affichant des comportements non conventionnels, mais également de façon indirecte et graduelle, en diffusant pendant des années leur travail de propagande dans l'immeuble¹. »

Ce texte s'est rapidement heurté à une sérieuse désapprobation sur les sites Internet russophones pro-occidentaux (professionnels urbains, jeunes branchés, libéraux, et plus rares, sites de gauche ou même solidaires avec les homosexuels). La chaîne de télévision NTV a relevé l'information et en a même fait deux sujets d'actualité, les 29 et 30 août 2013, se demandant si les voisins devaient se dénoncer les uns les autres et appelant à l'arrestation des auteurs du tract pour avoir diffusé des mensonges. « Mais avant tout, il faut trouver les coupables². »

Les deux extraits du journal télévisé et une sélection des réactions en ligne sont présentés dans l'exposition, à

O U S T I N O F F

côté du tract. Oustinoff a bien fait de se les approprier. La meilleure satire est souvent une simple rediffusion de l'original. Son œuvre sonde la résistance de la société russe (à la fois de l'« intelligentsia » et des « citoyens ordinaires ») à la subversion systématique des valeurs par les autorités à travers la propagande, le plus souvent par le biais de la télévision, mais aussi dans la blogosphère et sur les réseaux sociaux, censés être moins régulés.

Cette entreprise pourrait difficilement être plus différente de ses tableaux, du moins en apparence. Pourtant, Oustinoff dit concevoir les divers fils conducteurs de sa pratique comme le téléchargement simultané de plusieurs dossiers lourds sur un ordinateur. Chaque opération peut se dérouler indépendamment de l'autre, mais en fin de compte, la variété renforce l'action de l'organisme d'hébergement. L'art en tant qu'action expérimentale, avec la faculté d'infiltrer et d'embarrasser le « pouvoir en place » : c'est exactement ce que les manigances des autorités russes et leur politique culturelle tentent à nouveau de décourager à l'heure actuelle.

AK

1. Oleg Oustinoff, *L'Administration*, texte du tract, en russe, 2013 (traduction libre d'après la traduction en anglais de l'auteur).

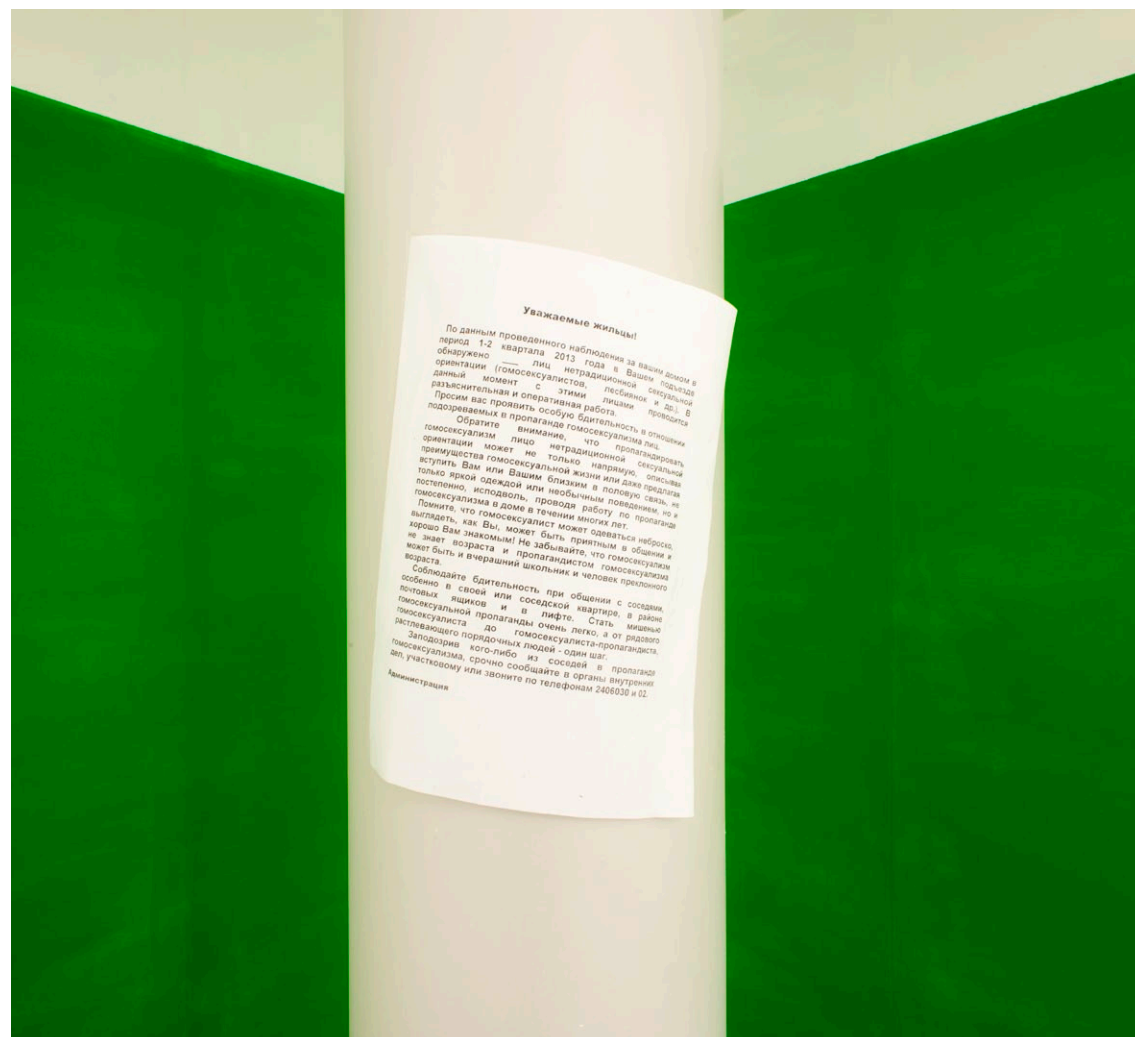
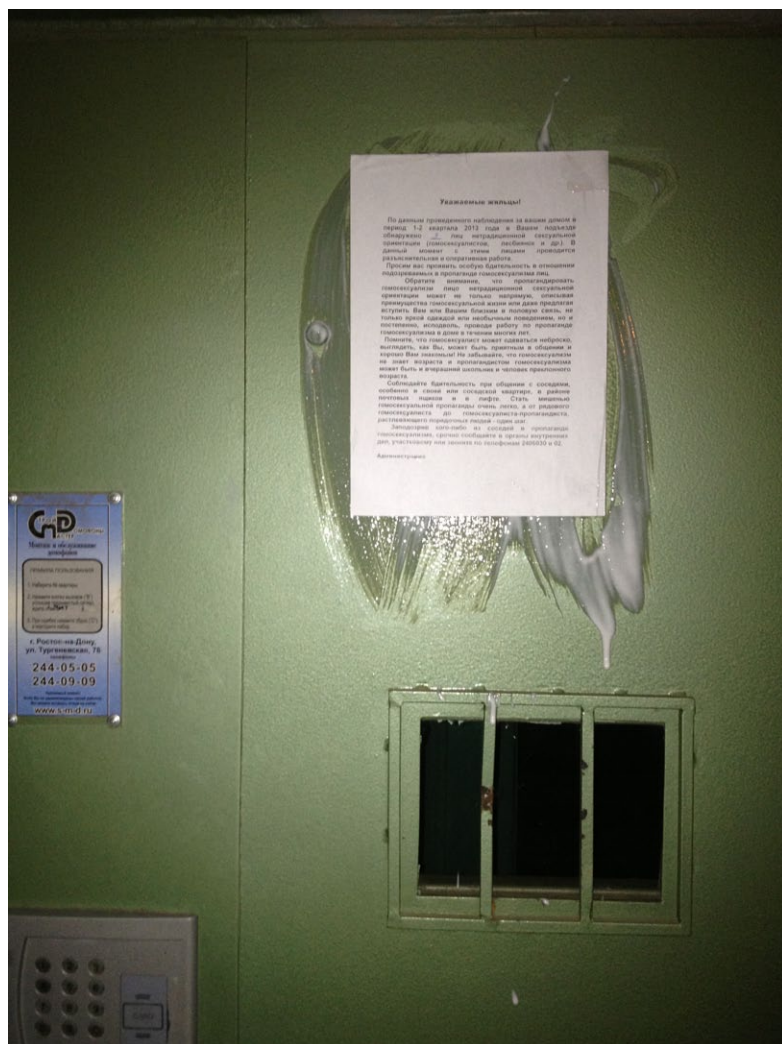
2. NTV incarnait la télévision indépendante, mais ce n'est plus le cas depuis l'arrivée au pouvoir de Vladimir Poutine en 1999.

IDM #10 3EANAЕ
2013
Photo: Oleg Ustinov



IDM #11 IF RIV ER WHE RE ARE
2013
Photo: Oleg Ustinov





ONKAR KULAR & NOAM TORAN

ONKAR KULAR EST NÉ À HUDDERSFIELD, GRANDE BRETAGNE, EN 1974, NOAM TORAN EST NÉ À LAS CRUCES, É.-U., EN 1975 ; ILS VIVENT ET TRAVAILLENT À LONDRES.

Onkar Kular et Noam Toran collaborent régulièrement à des œuvres qui s'inscrivent dans la perspective du design contemporain. Ils ont réalisé plusieurs projets expérimentaux basés sur une recherche qui se penchent sur la relation entre les objets et la subjectivité humaine. Par des installations et présentations comparables à des archives, ils examinent comment notre relation aux objets dans notre vie quotidienne joue un rôle important dans la formation de nos souvenirs et de notre sentiment d'identité. Ils utilisent une approche narrative distincte, de style cinématographique, qui décrit des personnages fictifs ou semi-fictifs dont la subjectivité est inhabituelle et dont les récits se racontent par les relations inextricables qu'ils entretiennent avec divers artefacts particuliers.

I CLING TO VIRTUE
2010

I Cling to Virtue construit un récit historique qui décrit les trajectoires complexes du clan Lövy-Singh, une famille fictive de East London et de descendance mélangée juive et sikhe. Le projet exploite les grandes traditions historiques, littéraires et cinématographiques de la saga familiale et s'est développé en mêlant la propre généalogie des artistes et celles de riches familles du XX^e siècle, fictives ou réelles, tels les Kennedy, les Amberson d'Orson Welles et les Rotschild. Deux brèves vidéos ainsi qu'un ensemble muséologique d'objets fantomatiques constituent les noyaux du récit, et le rôle de chacun est brièvement décrit par rapport à

un souvenir significatif. Racontée par Monarch Lövy-Singh, le plus jeune du clan, l'œuvre ne propose pas une histoire cohérente et unique, mais plutôt multiple et fragmentaire de sa famille ou du siècle qu'elle a traversé.

NH

I CLING TO VIRTUE
2010 (installation view)
Photo: Onkar Kular & Noam Toran



I CLING TO VIRTUE
2010 (detail: DENTURES)
Photo: Onkar Kular & Noam Toran



I CLING TO VIRTUE
2010 (video still)
Image courtesy: Onkar Kular & Noam Toran



O S C A R

NÉ À LA PAILA EN 1986 ; VIT ET TRAVAILLE À LONDRES

Le travail d'Oscar Murillo mobilise tant la peinture que la sculpture, l'installation, la vidéo et les événements *site specific*, afin d'explorer les diverses dimensions du faire : en tant que pratique, en tant que, à la fois, travail et loisir, et en tant que ressource au sein de l'esthétique ou au-delà. Déterminée sans être toutefois limitée par le biographique, l'œuvre de Murillo explore la circulation de corps au travail, de ressources matérielles et de capital, circulation géographique et au sein de systèmes de valeurs. Il y attire l'attention sur les traces tangibles produites par le travail et les échanges. C'est Londres, métropole culturelle, ainsi que les processus de mouvements et migrations qui ont fini par définir de tels lieux, qui est au centre de sa réflexion, et les œuvres de Murillo fonctionnent souvent comme des entrepôts où le temps est récolté et utilisé, générant ainsi des objets indiciels qui témoignent de leur propre production et déplacement. Murillo appartient à cette génération

dynamique d'artistes qui vivent au Royaume-Uni. Il exhibe une approche humaine de la pratique artistique et sa subjectivité a l'intelligence de s'interroger et de se redéfinir elle-même.

A BASTARD CLASS
2014

Murillo a développé un nouveau projet pour le M HKA qui considère l'espace d'exposition comme un site de production telle une usine en fonctionnement de noix de coco en céramique (dont on rencontre de nombreux exemples en Colombie et au Mexique). Issu d'une famille d'ouvriers, Murillo, et parfois son père, occuperont cet espace, au début pour construire l'usine, puis pour la faire fonctionner certains jours pendant toute la durée de l'exposition. En transformant une partie du musée en

M U R I L L O

un espace de production fonctionnel, Murillo aborde des questions autour du travail et de la globalisation, ainsi que des thèmes plus relationnels liés à la famille et à la communauté, tandis que les noix de coco en céramique évoquent la marchandisation potentielle des identités culturelles « exotiques ».

Murillo sera en résidence à AIR Antwerpen, le programme anversois de résidence pour artistes internationale, où il développera son œuvre pendant un mois.

NH

A BASTARD CLASS
2014 (installation view at M HKA)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



A BASTARD CLASS
2014 (installation view at M HKA)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



P A T R I Z I O

NÉ À JESI, ITALIE, EN 1983 ; VIT ET TRAVAILLE À LONDRES

D I

M A S S I M O

Où le désir de créer des images nous mène-t-il à présent ? Comment prend-il forme et quelle forme adopte-t-il ? Patrizio Di Massimo s'est d'abord forgé une réputation avec des œuvres touchant à des disciplines différentes (vidéo, performance, dessin) dans lesquelles il développe une approche personnalisée de questions politiques, comme le tabou subsistant autour du colonialisme italien en Afrique (*The Negus Said: 'Give Me the Lion, Keep the Stele'* », 2010) ou le rôle contraire à l'intuition qu'a joué l'architecture d'intérieure historiciste pour surmonter le fascisme (*Flight from Disorder*, 2010).

Si Di Massimo s'est orienté vers une création d'images plutôt différente ces deux dernières années, il revisite toujours l'histoire de la peinture figurative et continue à faire usage de tissus d'ameublement opulents et d'effets visuels tapageurs. Ainsi, il a commencé à réinventer une forme de surréalisme pour le spectateur contemporain. Cette pratique expérimentale requiert une prise de risque visuelle, une curiosité impartiale pour ce qui raconte des histoires et une désobéissance active envers la dictature du bon goût. Tout cela ne va pas de soi dans l'art contemporain mondialisé, soit dit en passant.

Les œuvres récentes de Di Massimo érotisent explicitement l'objet décoratif, qu'il s'agisse d'un accessoire tridimensionnel, du sujet d'un tableau, ou d'une manipulation numérique. Ses objets remplacent des personnages. Parfois, ils s'animent littéralement, grâce à des techniques scéniques subreptices.

THE LUSTFUL TURK (HABERDASHERY)
THE LUSTFUL TURK (BANG BANG)
THE LUSTFUL TURK (SALON)
Tous 2013

The Lustful Turk est un ensemble d'œuvres entamées à la Villa Médici, à Rome, en 2012. Les divers tableaux, dessins et objets s'inspirent tous d'un roman épistolaire éponyme, publié anonymement en Angleterre en 1828. Ce célèbre ouvrage érotique est un exemple notoire d'orientalisme, ce courant européen qui a, de manière perfide et proactive, enfermé dans ses différences cet « autre » qu'on s'apprêtait à coloniser. Trois grandes peintures (toutes réalisées en 2013) sont présentées dans cette exposition sur une nouvelle version du papier peint créé pour la seconde et dernière phase du projet à Gaswork, à Londres. À l'instar du papier peint, *The Lustful Turk (Haberdashery)* suggère que coussins, pompons et chandelles peuvent être un code transparent pour certaines parties du corps, là où *The Lustful Turk (Bang Bang)* bouleverse le programme orientaliste en y introduisant des sculptures africaines. *The Lustful Turk (Salon)* offre quant à lui une rétrospective jubilatoire de certaines toiles précédentes de cette série.

ME, MUM, MISTER, MAD
2014

La dernière indication de la forme et de l'orientation que prend l'art de Di Massimo nous est donnée dans ce portrait de famille en trois parties, montré une première fois à la Kunsthalle Lissabon, qui l'a coproduit avec le M HKA. Les trois installations recèlent quelque chose de vivant, qui contraste avec de doux objets manufacturés référant sans ambiguïté aux propres membres de la famille de Di Massimo. Tous se sont vu attribuer le M, pour célébrer la première personne de l'accusatif singulier (et, sans doute, l'apparence de « Maman » en resplendissante houppe, rouge et démesurée). Une partie du lierre qui frange la cantonnière du rideau de bonneterie couleur chair est réelle, et une cage qui abrite un canari vivant est posée à côté de traversins un peu flasques, gisant par terre en forme de mikado, qui incarnent Papa. Les coussins en denim ressemblent à ceux de la chambre à coucher de la sœur dans la maison familiale. Dans la pile, un espace secret permet à une performeuse féminine de s'y tapir et de faire dépasser ses extrémités à travers les glands et autres franges.

MUM
2014 (installation view at Kunsthalle Lissabon)
Photo: Bruno Lopes



MISTER
2014 (detail)
Photo: Bruno Lopes



THE LUSTFUL TURK

2013–2014 (installation view at M HKA)

Photo: Christine Clinckx, M HKA



P E D R O

NÉ À ALMADA, PORTUGAL, EN 1979 ; VIT ET TRAVAILLE À LISBONNE.

« Il est nécessaire de naviguer, vivre n'est pas nécessaire¹ », a écrit Fernando Pessoa. Une façon de comprendre l'art de Pedro Barateiro est de le lire – oui, les artistes décident souvent d'opposer la lisibilité à la visibilité – comme une sorte de radicalité secrète qui se pose comme une poétique stylisée. Voilà qui est après tout une interprétation possible de ce que Marcel Duchamp a fait après « être sorti de l'art », il y a 90 ans environ.

Quel type d'identité un artiste peut-il se forger quand il vit et travaille dans un océan de données si facilement accessibles ? Quand il n'y a pas de bonne raison pour ne pas traiter autant de stimuli dont il croit avoir besoin, pourquoi l'artiste devrait-il éviter de faire de « l'art à propos de l'art », voire de « l'art pour l'art » ? Pour l'exprimer avec excès, dans des conditions de surinformation, l'artiste peut soit devenir un collectionneur compulsif (qui constitue une bibliothèque, sans jamais lire de livres), soit un ermite (qui se nourrit de sa propre chair plutôt que d'autoriser des corps étrangers dans son esprit). Barateiro navigue entre ces deux extrêmes avec la précision requise. La vraie difficulté est d'admettre dans sa pratique les références (aux personnes extérieures) sans que celles-ci interfèrent avec sa boussole interne. Il faut que les choses restent simples afin que la complexité puisse trouver son propre chemin pour les réintégrer.

Pendant le forum Just who do you think you are ? à Cinema Zuid, le 14 juin, Barateiro projettera le film *We Belong to Other People When We Are Outside* (2013). L'œuvre existe en deux versions : sur pellicule 16 mm et en vidéo HD. L'œuvre juxtapose un texte lu par un acteur

et une actrice et des images d'œuvres d'art, images que Barateiro collectionne depuis un certain temps. Sa « version de réalisateur » de l'ensemble, qui relève de l'histoire de l'art moderne et contemporain et adopte la forme d'archives virtuelles, réunit le tout en une image de mémoire individuelle. Le texte, d'autre part, scinde la conscience en au moins deux personnages parlants. Le processus de montage du film est en soi une œuvre de navigation : entre différentes visions du statut d'auteur et différentes lectures de la subjectivité.

THE ACTORS 2014

Des objets et des images comme sujets. Ce thème, Barateiro l'aborde également dans ses lectures-performances, ses livres d'artistes, installations, peintures et dessins, qui déteignent les uns sur les autres à la fois sur le plan conceptuel et formel. *The Actors*, son nouveau film d'animation, s'inspire d'une série récente de dessins à l'encre de Chine sur papier blanc. Du point de vue technique, l'animation consiste à faire tourner ces dessins successivement à l'écran et hors champ. Mais le film anime aussi les images délibérément fixes de « toiles de fond » cartooniques, de « clowns » ou de « pizzas » en scénarios ou personnages qui engagent de véritables actions. Quand on les regarde danser, on les voit agir.

B A R A T E I R O

CURFEW 2013

Cette œuvre est en même temps une sculpture et une installation, une image tridimensionnelle et un commentaire visuel. La figure animale s'inspire d'une sculpture analogue confectionnée par les tribus Luena de la région de Dundo, au nord-est de l'Angola actuel. La pièce originale est exposée au Musée de Dundo depuis que celui-ci fut inauguré en 1936. L'œuvre et son titre reflètent deux des rôles que joue Barateiro en sa qualité d'artiste : celui de connaisseur (de l'histoire de l'art et de la culture de masse contemporaine) et celui de commentateur (de l'histoire coloniale et de la politique actuelle). Le terme anglais de *curfew* est une déformation du mot français couvre-feu, « couvre ton feu ». C'est un moment de calme forcé, imposé dans une situation exceptionnelle, comme la politique d'austérité à laquelle le Portugal est actuellement assujéti. La créature mi-animale sur la table, avec son regard intense, pourrait représenter un court-circuitage de ce qu'on croit voir.

AK

1. Dans son poème *Os Argonautas* (*Les Argonautes*), qui a inspiré à Caetano Veloso l'écriture d'une chanson éponyme, un fado épuré, qui figure sur son célèbre *Álbum Branco* de 1969. La phrase *Navigare necesse est, vivere non necesse est* (il est nécessaire de naviguer, vivre n'est pas nécessaire) est censée être une citation de Pompée.

CURFEW

2013–2014 (installation view at M HKA)

Photo: Christine Clinckx, M HKA



THE ACTORS
2014 (video stills)
Image courtesy: Pedro Barateiro and Galeria
Filomena Soares, Lisbon



P E N N A C C H I O

A R G E N T A T O

PASQUALE PENNACCHIO EST NÉ À CASERTE EN 1979, MARISA ARGENTATO EST NÉE À NAPLES EN 1977 ; ILS VIVENT ET TRAVAILLENT À LONDRES

La pratique du duo Pennacchio Argentato se base sur une réflexion autour du rôle de la technologie et des mass media dans la société actuelle, et de leur impact en ce qu'ils redéfinissent notre sentiment d'identité, de communauté et de moralité. L'identité y est interprétée tant à un niveau individuel que collectif, et leurs œuvres visent à décrire les moyens de contrôle de la conscience collective du public via les media de communication. Les deux artistes créent des environnements qui incorporent des œuvres vidéo et sculpturales visuellement frappantes, mais ils s'y concentrent sur le sujet humain, réfléchissant sur la construction de nos moi virtuels par les technologies de la communication actuelles, où les biographies se font provisoires, fluides, disparates et multidimensionnelles. En analysant le média, le message et l'affect, le duo Pennacchio Argentato adopte une position qui n'est ni pour ni contre de tels progrès technologiques, mais conserve une conscience critique.

YOU WILL NEVER BE SAFE
2013

LEG #1, ARM #1 AND FEET #1
2013

EYE VS. EYE
2014

TI 222, TI 22, TI, 32, TI 1, TI 2 AND TI 11
2014

Deux installations qui combinent des groupes de sculptures et vidéo consacrées au corps ont été créées pour l'exposition du M HKA. Toutes deux incluent des sculptures de corps fragmentés réalisées en carbone Kevlar ou en titane, des matériaux utilisés par l'armée dans les équipements de protection. Ces fragments

sont disséminés sur le sol comme une peau abandonnée après la mue, des prothèses abandonnées. Ils évoquent notre moi post-biologique, images d'extensions logiques ou de perfectionnements du corps. Un œil en animation *Eye vs. Eye* flotte dans l'espace et nous regarde regardant. La phrase « YOU WILL NEVER BE SAFE » sert d'écran pour une image animée hypnotique de type économiseur d'écran. Les mots paraphrasent la déclaration d'un des deux hommes qui ont tué un soldat dans les rues de Londres en mai 2013, déclaration destinée aux médias et mise en circulation par ces mêmes médias. Pennacchio Argentato se penchent sur le principal intermédiaire entre événements et société, et cherchent à décrire comment les médias satisfont leur appétit féroce, consommant et régurgitant les crises.

NH

YOU WILL NEVER BE SAFE
2013
Photo: Max Reitmeier



LEG #1; ARM #1
2013
Photo: Max Reitmeier



EYE VS. EYE and 22 TI series
2014 (installation view at Wilkinson Gallery)
Photo: Peter White



S H I L P A

NÉE À MUMBAI EN 1976 ; VIT ET TRAVAILLE À MUMBAI

Shilpa Gupta crée des œuvres d'art qui examinent la place de la subjectivité et de la perception humaine par rapport aux thèmes du désir, du conflit, de la sécurité, de la technologie et de la censure. Son travail est multidimensionnel : elle utilise tant la sculpture que le texte, et fait montre d'une maîtrise des techniques audio et visuelles. Pour Gupta, la technologie est une extension du corps et de l'esprit, et elle est très consciente politiquement du rôle, de la psychologie et de l'esthétique des diverses formes de médias, en particulier de leur complicité avec la peur. Bien que ses œuvres puissent être interprétées comme fondées sur une situation sociale et politique dans divers contextes culturels, Gupta préserve l'ouverture de leur spécificité, et permet à leurs thématiques d'être interprétées différemment selon le lieu d'exposition.

SINGING CLOUD

2008–2009

UNTITLED

2008–2009

Singing Cloud est une installation qui a l'apparence d'une masse amorphe constituée de 4000 microphones. L'œuvre examine l'impact psychologique d'un paysage de l'information aujourd'hui perçu très indirectement, où se cultivent la peur et le soupçon. L'œuvre, réalisée en collaboration avec Mahzarin Banaji, un professeur de psychologie de l'Université de Harvard, examine

le pouvoir des images médiatiques tel qu'il se reflète dans le comportement des individus. En particulier, les recherches de Banaji traitent des altérations multicouches qui prennent place dans la perception humaine suite à son exposition aux images, lorsque s'effondre la conscience du moi jusqu'au niveau de notre conscience collective. Gupta a ensuite interprété et amplifié ces recherches par une bande sonore constituée de fragments hypnotiques de parole. La fonction des microphones s'est inversée : au lieu d'être utilisés pour enregistrer, ils émettent ces sons, conçus pour « chanter » et onduler en surface.

Réalisé en même temps que *Singing Cloud*, *Untitled a* la forme d'un tableau de départs et arrivées dans un aéroport. Les 29 signes du tableau génèrent une série de phrases courtes qui changent rapidement. Le texte apparaît de façon libre et associative, mais se modifie de façon rythmique et non aléatoire. Écrites par l'artiste, les phrases renvoient à des lectures et des échanges que Gupta a pu avoir avec des scientifiques, des philosophes et des historiens sur la nature des médias d'information en tant qu'agents de fragmentation et de division.

SOMEONE ELSE

2011–2012

Someone Else est une œuvre de Gupta présentée en deux parties au M HKA et à la Bibliothèque Permeke d'Anvers. Elle se base sur l'idée d'une bibliothèque de

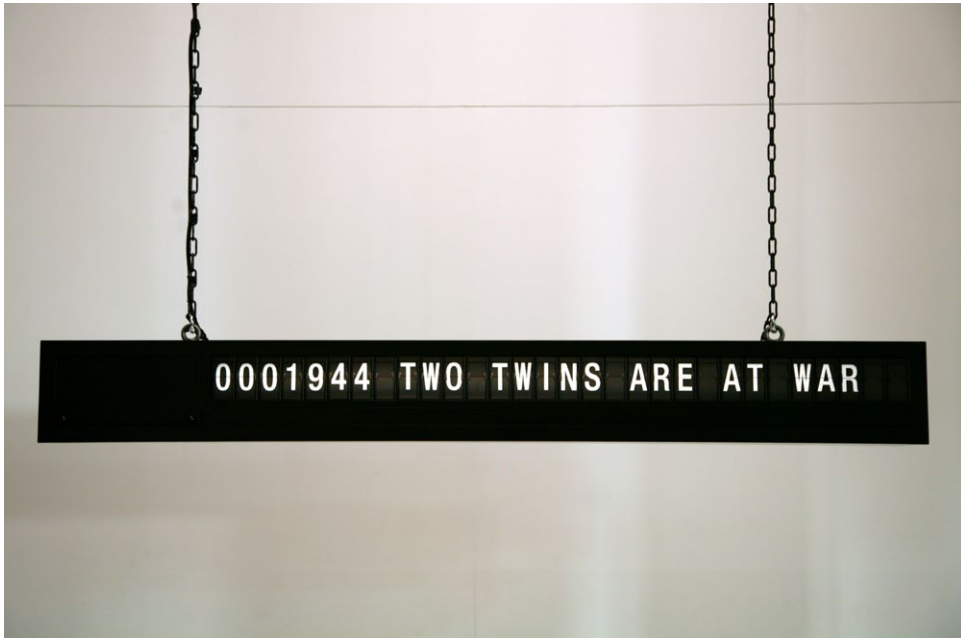
G U P T A

100 livres qui ont été écrits anonymement ou sous un pseudonyme. Ils ont été sélectionnés dans les littératures du monde entier et de tous les siècles, dont certains de Emily Brontë (sous le pseudonyme de Ellis Bell) et de Herman Hesse (sous le pseudonyme de Emil Sinclair). L'anonymat et les pseudonymes ont été choisis pour diverses raisons, de « la peur due à un prénom qui n'était pas clairement masculin » à « la peur de ne pas pouvoir rentrer dans son pays », illustrant la thématique de la censure ainsi que les préjugés sociaux dans divers contextes culturels. Au M HKA, 100 reproductions métalliques de livres sont présentées sur des étagères. Chacun est gravé du titre du livre et de la raison pour l'anonymat de l'auteur, et chacun est vide pour signifier l'absence de la véritable identité de l'auteur. À la Bibliothèque Permeke, une sélection des livres a été insérée dans les rayons, dont de nouvelles additions à cette liste, écrites en néerlandais à l'origine et disponibles au prêt.

La Bibliothèque Permeke se trouve sur la De Coninckplein 25–26, près de la Gare Centrale d'Anvers.

NH

UNTITLED
2008
Image courtesy: Shilpa Gupta



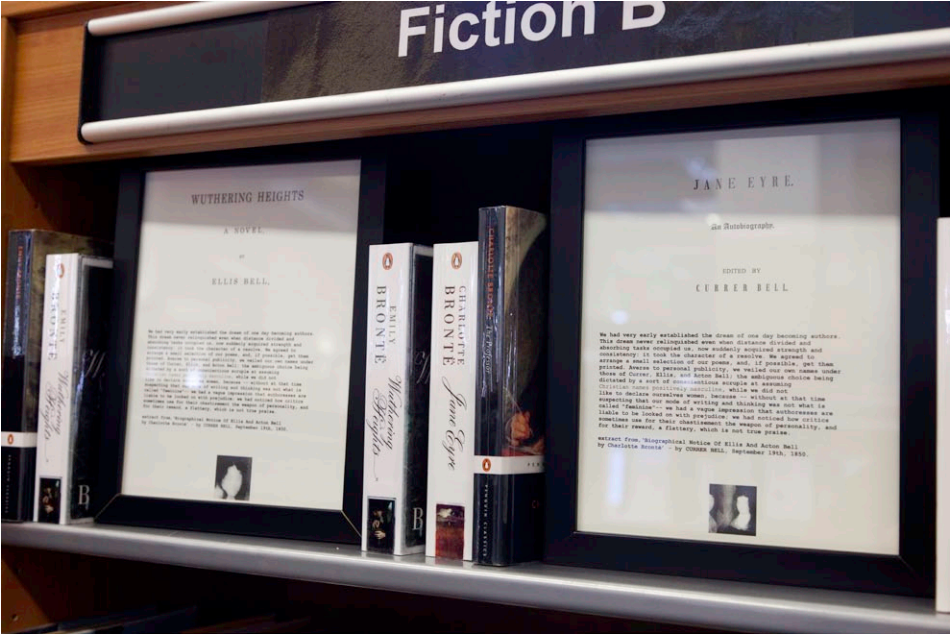
SINGING CLOUD
2008–2009 (installation view at M HKA)
Photo: Christine Clinckx, M HKA



SOMEONE ELSE
2011 (detail)
Image courtesy: Shilpa Gupta



SOMEONE ELSE
2012–2013 (detail)
Photo: Jamie Woodley



W U

NÉ DANS L'ÉTAT DU MASSACHUSETTS, É.-U., EN 1982 ; VIT ET TRAVAILLE À LOS ANGELES

Il y a cinq ans, quand Wu Tsang a émergé en tant que performeur et cinéaste, on pouvait également le voir dans des œuvres d'autres artistes, tels qu'Andrea Geyer ou Pauline Boudry/Renate Lorenz. Ce performeur hors du commun, mais aux talents variés, travaille sur la relation entre la voix, le personnage et la subjectivité. Il a développé, en particulier, une technique qu'il nomme *full body quotation* (citation du corps entier) à partir de sa formation de bel canto. Elle lui permet de reconstituer et reformuler en temps réel un texte, qui lui est soufflé à travers une oreillette invisible, avec une voix et des mouvements qui poussent l'imitation aussi loin que possible, défiant ainsi toute notion d'authenticité ou de paternité de l'œuvre.

L'œuvre de Wu Tsang consiste en un grand nombre de tels actes, qu'on pourrait définir du point de vue linguistique par le préfixe trans- (par-delà) : transposition (d'éléments et de processus d'un contexte à un autre), traduction (au sens large de « mouvements par-delà les modes d'articulation ») et transgression (démontrer l'arbitraire violent des « lignes rouges » en les outrepassant). Sa propre expérience de personne transgenre souligne cette « transversalité », mais en même temps, elle démontre autre chose : le besoin d'insister sur certaines questions tant qu'on ne pourra pas les considérer comme acquis à cause de la résistance considérable qu'ils suscitent. En ce sens, l'art de Wu Tsang peut être vu comme une réinstrumentalisation de la politique de l'identité à la mesure de notre époque, comme un objectif auquel il ne

faudrait pas renoncer tant qu'il n'est pas sans danger de le faire.

Son œuvre la plus connue est peut-être le long-métrage *WILDNESS* (2012). Il y filme une fête hebdomadaire, une soirée de performance qu'il organisait avec les DJ/producteurs Total Freedom (Ashland Mines) et NGUZUNGUZU (Asma Maroof et Daniel Pineda) au Silver Platter, un bar fréquenté par la communauté LGBT latino-américaine de Los Angeles. Alors qu'il rend hommage à la résilience et à la détermination de la clientèle régulière du lieu, qui inclut beaucoup d'immigrés d'Amérique Centrale ou du Mexique, le film met également en scène un nombre de « trans-actions » introspectives, allant des interventions du public de ces performances réalisées dans un tissu social fragile à la personnification du Silver Platter par la voix de Mariana Marroquin.

SHAPE OF A RIGHT STATEMENT
2008

L'œuvre présentée dans l'exposition a également été filmée au Silver Platter. Elle formule l'une des idées qui sous-tend le *full body quotation* : une nouvelle perspective peut être communiquée à travers la désobjectivation et la recontextualisation de postulats existants. En 2007, Amanda Baggs, une militante de la reconnaissance des droits des personnes autistes, a posté un manifeste sur YouTube¹, *In My Own Language*,

T S A N G

visionné plus d'un million deux cent cinquante mille fois depuis. Wu Tsang réinterprète la seconde partie de cette vidéo dans laquelle un synthétiseur vocal lit en anglais, ce que Baggs raconte tout au long de la première partie dans son propre langage. Dans sa traduction, le sujet ne parle pas *pour* lui-même, mais comme à *travers* lui-même. L'acteur devient un simple dispositif, mais des larmes ne manquent pas de lui venir aux yeux. Ce message parle de lui-même, mais il est en même temps une prise de parole en faveur des autres.

« Je trouve d'ailleurs très intéressant que l'échec de l'apprentissage de sa propre langue soit vu comme un manque, mais que l'échec de l'apprentissage de ma langue soit considéré comme tellement naturel, que des personnes comme moi soient officiellement décrites comme mystérieuses et curieuses, au lieu que quelqu'un admette que ce sont eux qui sont confus ; ce ne sont pas les personnes autistes ou d'autres personnes à déficience cognitive qui sont confuses par nature¹. »

AK

1. <https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hl2jc>

2. *ibid.*

SHAPE OF A RIGHT STATEMENT
2008 (video still)
Image courtesy: Wu Tsang and
Clifton Benevento, New York



DEVENIR « SOBJET » : CONSIDERATIONS A PROPOS DE LA « FACULTE DE VEHICULER » ET DE « L'ECRITURE SAUVAGE »

À la base, il y a le conflit de l'imposition – cette danse lascive qu'exécute le langage, une gesticulation allant dans le sens du confinement, un processus qui ne peut jamais être achevé. Nietzsche s'en plaignait dans *La Généalogie de la morale* : cette version de la morale dans laquelle l'aristocratie utilise un mot pour exprimer une chose, et ce faisant, en prend de fait possession. Bien sûr, en agissant de la sorte, l'aristocratie se ment à elle-même, parce qu'en réalité la construction du sens se déroule sur autre terrain – plus souterrain et donc plus géologique que ce qui peut être sous-entendu par un simple mot. Malgré tous nos efforts, le signe finit par être erroné, mais le sens l'est aussi – au mieux, il est spéculatif : la seule chose à laquelle nous puissions nous accrocher est le fait que la certitude est une illusion. Au lieu de considérer ce fait comme une force dépressive, il faudrait le voir comme la force de vie qu'il est. En effet, un divorce total avec le sens – si tant est qu'une telle chose fût possible – pourrait être ce qui nous rapproche le plus de l'expérience de « liberté » telle qu'elle est souvent avancée.

Les artistes plasticiens travaillant en dehors du domaine du langage parlé et écrit le savent depuis un certain temps. Et maintenant que l'écriture commence à entrer dans le champ des arts, dans le « monde de l'art » comme on dit de nos jours, elle va pouvoir se préoccuper – car c'est une idée préoccupante – d'à nouveau articuler la position.

Il y a quatre éléments : l'image, le mot, le son, le geste. Nous privilégions le dernier, le geste, parce qu'il est fugace. S'il existe un équivalent sémiotique, c'est le griffonnage – la marque du geste, qui se situe de lui-même quelque part entre le mot et l'image, mais qui est manifestement dénué de signification. C'est cette chose qui peut être suggérée, mais jamais saisie.

Nous pourrions évoquer une « écriture sauvage », une écriture à venir qui se positionne dans une connaissance de la faille ultime du langage, à savoir son impossibilité à véritablement signifier ; une écriture qui, à l'ère dite de l'information, libère le langage de sa situation de plus en plus menacée de véhicule de formes à la signification acceptable pour les masses ; une écriture qui utilise plutôt le langage comme un vecteur permettant de créer de nouveaux sons et de nouveaux sens. Le langage *contre* la loi, *contre* l'information. L'écriture sauvage serait dès lors une tradition qui inclut les futuristes russes, les poètes états-unis dits *L=A=N=G=U=A=G=E poets*, l'écriture asémique... La Stein de *Tender Buttons*, le Joyce de *Finnegans Wake*, le Guyotat d'*Éden*, *Éden*, *Éden*.

Qui créerait cela ? Telle est la question. Nous pourrions concevoir un nouveau moyen de représenter l'être créateur. L'être-en-tant-qu'objet. Le « sobjet ». La machine... Un modèle qui revient à un point de vue physicaliste, réfutant le dualisme corps/esprit cartésien. Car l'esprit n'est qu'une « extension » du corps, et vice versa. L'écriture sauvage serait avant tout une écriture du corps, dans laquelle le corps a la primauté sur l'esprit, d'où : le véhicule corps-esprit. Mais que signifie devenir un véhicule corps-esprit ? Cela signifie avant tout « se programmer ». Quand on parle d'auto-programmation, on abandonne les normes de la psychologie humaine pour commencer à parler le langage de la mécanique, de la machine. Mais un véhicule est une machine très particulière, définie par le mouvement constant. C'est la raison pour laquelle il est conçu : pas pour l'immobilité, par pour, disons, le mouvement maîtrisé du malaxeur. Donc : un véhicule est une machine, toutefois spécifique. Il faut s'auto-programmer avant qu'autrui ne le fasse pour soi. Voilà qui devrait être l'objectif pédagogique ultime.

En tant qu'êtres humains, nous avons une qualité qui nous distingue des autres objets : notre aptitude remarquable, non seulement à créer des choses en dehors de nous-mêmes, mais à nous auto-programmer, à devenir un objet actif, un « sujet ». La « subjectivité » est ancrée dans la conscience que la création n'est pas simplement un processus mental, mais physique, corporel aussi. Le « subjectiviste », l'« automatiste », l'écrivain sauvage ne reconnaît pas les dualités cartésiennes, mais le principe d'extension des règles, dans lequel l'esprit n'est qu'une extension du corps, et vice versa. Le « subjectiviste » tente en permanence d'échapper au cadre, de sortir des pièges territoriaux du socius. La « subjectivité » se penche sur la mécanique de la machine corps-esprit plutôt que sur les résultats ; d'où la « faculté de véhiculer » de la machine, c'est-à-dire que l'objectif est le processus, le mouvement, l'action – non pas ce qui est accompli. Jamais le produit final. Ce qui ne veut pas dire que celui-ci n'ait pas de valeur, mais en raison de la programmation du reste du socius et de la contre-programmation du geste de l'« automatiste », le socius réagit au produit final avec répulsion et rejet. Ainsi, du « mauvais art », une « écriture sauvage » est produite en tant que réaction critique aux conditions de la construction du sens, brièvement exposées précédemment.

Pour une « écriture sauvage » gravée sans limites dans l'avenir inconnu, une écriture intrinsèquement dénuée de cadre, tout concerne l'extension – le soi n'est plus un soi, mais un véhicule, l'écriture, une trajectoire qui « s'étend » toujours vers l'extérieur en d'innombrables directions – des chemins projectifs mêlés à la terre. La terre est vivante et toute vie provient finalement de l'inanimé. Si l'on accepte cela comme un fait de l'évolution, il s'ensuit qu'on ne peut plus distinguer ce qui est vivant et ce qui ne l'est pas. L'écriture

sauvage ferait partie du revivalisme hylozoïque qu'on observe dans d'autres domaines, comme la philosophie (ontologie objectuelle) et l'écologie. Il n'y a plus aucune frontière de différenciation entre le soi et l'objet d'art, entre la terre et le ciel, entre la création et le créateur. On considère l'objet comme une chose qui n'est pas différente de soi, le « sujet ». L'objectif est de l'envahir d'actions, même si ça ne ressemble pas littéralement à l'action à travers laquelle on perçoit et façonne la perception. En empruntant cette voie, le « sujet, l'auto-objet, le moi-objet » dégage de la pollution qui devient alors l'objet d'art. Ce n'est pas l'aboutissement, mais le fruit d'un mouvement incessant.

La politique de l'identité était peut-être la dernière tentative traditionnelle majeure de s'accrocher aux catégorisations établies comme moyen d'affirmation de l'importance du sujet. Une reconsidération de l'univers du point de vue de l'être-objet, permet de commencer à voir la stérilité de la quête d'exemples de la politique de l'identité, mais on peut toujours trouver et combattre les formes de discriminations systématiques que les objets humains doivent affronter dans leurs pérégrinations quotidiennes. Sur le plan programmatique, l'écriture sauvage s'inscrit en faux contre tout système. Voilà ce que signifie opérer en dehors de tout cadre. Une robotique du soi ne doit pas exclure la dimension politique, sociale, mais les considérations tactiques seront différentes pour chaque « sujet ». Il n'est pas question d'armée ici. Et on ne peut pas déclarer que le « sujet » ne pense pas et ne ressent pas d'émotion. Mais pourquoi donc donner aux pensées et aux émotions la primauté sur les qualités physiques et spectrales d'un « sujet » ?

Devenir « sujet » est une issue : une méthode pour abandonner les anciens pièges du soi. La « subjectivité » transcende la simple chosification dans sa nécessité de revendiquer une identité spectrale, ainsi qu'une forme corporelle concrète. Elle considère l'objet, au-delà d'une simple chose, comme une vision, un mécanisme perceptif – une surface remplie d'yeux de l'ego. L'écriture qui jaillit de nous constitue ainsi un paysage parallèle au terrain qu'on occupe. Une créature sans cadre, sans règles. Une terre où le geste sauvage, le mouvement constant sont en mesure de se développer – puisque ce nouveau terrain se compose du geste lui-même.

Travis Jeppesen

Un jour de 2011, Donelle Woolford changea sa date de naissance : 1954 au lieu de 1980. Ainsi, elle se vieillissait instantanément de 26 ans et sa vie accélérerait simultanément, faisant d'une artiste émergente une personnalité du monde de l'art en milieu de carrière. La trace de cette décision apparaît à la fin d'une ligne du temps visuelle (et certes inachevée) : Woolford y est (déjà) née à Detroit, juste après la sortie de *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, c'est à dire en 1977 (et non en 1980, comme mentionné plus haut). En tous cas, certains de ces bouleversements factuels (et réassemblages ultérieurs) concernant les débuts de Woolford ont été engendrés le 1^{er} mai 2008, lorsqu'elle découvrit une critique de son œuvre (néo-cubiste) dans le magazine *frieze*, lequel déclarait sa biographie « surdéterminée », ce dont elle n'était pas sûre de comprendre le sens.

Le 4 mai, elle pensa changer d'adresse et déménager de Brooklyn (ou Harlem) à Astoria, ou Riverdale, ou un quelconque autre quartier moins « déterminé ». Peut-être Tribeca ou le Lower East Side, peut-être Bushwick. Certes, de nombreuses connaissances de Woolford partageaient avec elle des parties ou même toute son histoire : noire, élevée dans le Sud américain, étudiante dans une université de l'Ivy League, elle réécrivit son lieu de naissance et Conyers, Georgia, devint Detroit, Michigan. Elle décida que sa famille ne déménagea à Conyers que lorsqu'elle eut 11 ans (ailleurs 12). Elle réalisa que le critique responsable de l'article dans *frieze*, Melissa Gronlund, avait raison. Le fait qu'une chose ait eu lieu, qu'elle ait eu lieu une fois ou mille (ou dans le Sud dont elle était initialement originaire) ne justifiait pas qu'elle dut être constitutive d'une œuvre de fiction. (Vraisemblablement, Woolford faisait allusion

à l'héritage de l'esclavage et à sa pertinence automatique lorsqu'il était question de son travail quasi-mythique en tant qu'artiste afro-américaine.) En réalité, elle l'avait toujours su. Après tout, du moins au début, Donelle Woodford n'avait jamais été conçue que comme biographie.

Tout avait commencé en 1999, lorsque Joe Scanlan, un artiste qui était tout ce que n'était pas Donelle Woodford (un homme blanc d'âge moyen appartenant à la classe ouvrière), se retrouva dans son atelier face à un ensemble de peintures sur bois de récupération, de sa propre main. Il s'immobilisa et les regarda. Elles ne lui déplaisaient pas ; mais, penchant la tête d'un côté, il eut le sentiment qu'elles seraient plus intéressantes si un autre les avait réalisées, quelqu'un qui pourrait mieux exploiter leurs références historiques et culturelles. Il se rendit compte qu'il ne connaissait aucun artiste d'origine africaine à avoir assumé et s'être réapproprié les origines du cubisme. Après mûre réflexion (nous étions alors en 2005), Scanlan décida que son assistante Namik Minter incarnerait Donelle Woolford, créatrice de ses collages, et fit quelques copiés-collés de détails de sa vie réelle pour composer une fiction en ligne de la biographie de Donelle. Il se demanda ce qui en résulterait. À peine quelques années plus tard, Donelle Woolford faisait son apparition dans le circuit de l'art international : on put la voir dans des villes telles que Londres, Paris et Sharjah, présente à ses propres vernissages, se mettant en scène parallèlement à sa pratique artistique, exposant parfois son atelier lui-même dans la galerie aux côtés de ses œuvres. Scanlan était lui aussi présent la plupart du temps et, lorsque l'artiste se mit à discuter de la nature de l'œuvre avec le public, on ne put distinguer très clairement qui faisait quoi, pourquoi, ou qui ne faisait rien. En sous-traitant l'authenticité et (ré)attribuant à son assistant le rôle d'auteur de cette façon, Scanlan

ne faisait-il pas que s'approprier (illégitimement) une identité noire pour faire carrière ?

Mais un jour, Minter quitta son travail. Et le personnage perdit sa contrepartie incarnée. Scanlan organisa une série d'auditions. Et il engagea non pas une actrice, mais deux (puis trois, quatre, cinq) pour le rôle. C'est ainsi que, au cours de son évolution, Donelle Woolford se divisa et se multiplia. Parfois, elle était double et ses deux incarnations se « parlaient à elle-même » à un vernissage ; d'autres fois, elle se divisait et apparaissait le même soir dans des expositions individuelles organisées dans deux villes différentes. Ayant ainsi proliféré, tant personnellement que professionnellement, Woolford était mûre pour une grande déclaration en public. Au cours d'une session de questions-réponses organisée à Londres en 2008, avec Mark Slade, alors Directeur des Expositions de l'ICA, et Claire Bishop, l'écrivaine, Woolford annonça n'être qu'un personnage incarné par un acteur et, par conséquent, n'était pas « authentique » dans le sens conventionnel de l'« artiste » qui « crée » une œuvre.

2.

Robbie Williams compte aussi parmi les artistes qui ne créent pas d'œuvre.

Robbie Williams (« l'artiste, pas le chanteur ») est un personnage fictif né d'une conversation entre Natasha Sadr Haghighian et Uwe Schwarzer, lesquels se rencontrèrent durant la préparation de la Biennale de Sharjah, en 2005. Haghighian était en train d'installer son œuvre et Schwarzer l'œuvre d'un autre. Le fait que Schwarzer eût produit l'œuvre qu'il installait, mais sans être l'artiste, déconcerta Haghighian. Schwarzer se révéla être le directeur de mixedmedia berlin,

une compagnie engagée par des artistes pour produire leurs œuvres. Le plus surprenant, pour Haghighian, n'était pas que de nombreux artistes établis sous-traitent des projets entiers à de telles compagnies, mais que la chose était censée rester confidentielle. Schwarzer n'éprouvait aucun sentiment de propriété à l'égard des œuvres qu'il était payé pour produire : son approche intégrait une division nette entre l'idée et sa réalisation. Haghighian se dit alors que Schwarzer exhibait une expertise professionnelle double par sa discrétion. En gros, les employés de sa compagnie étaient invisibles, leur participation créative n'était pas reconnue et, habituellement, ils n'avaient plus rien à voir avec l'œuvre une fois celle-ci terminée. L'illusion de l'artiste œuvrant seul, en tant qu'opérateur unique, devait être entretenue en gardant in(di)visible la multiplicité de main d'œuvre impliquée dans le processus de production artistique.

Haghighian invita alors Schwarzer à collaborer à un projet, de sorte qu'elle puisse mieux comprendre ce qu'il faisait et comment. Par exemple, elle apprit que Schwarzer estimait crucial que mixedmedia berlin puisse expliquer chacun des choix effectués quant aux matériaux utilisés pour quelque projet que ce fût, et ce jusqu'à la moindre vis, de façon à garantir que l'œuvre exhibe bien le style personnel de l'artiste et corresponde à sa biographie. L'artiste était la préoccupation principale, et non le processus de fabrication. Apparemment, Schwarzer tenait, dans le cadre de sa responsabilité, à toujours garder en tête l'œuvre de l'artiste dans son ensemble. Sinon, l'œuvre individuelle était détruite. Bien que très impressionnée par la compétence exhibée par Schwarzer à l'intérieur de ce cadre, Haghighian ressentait qu'il y avait là une f(r)iction. Elle fit remarquer qu'il n'existait pas de manuel pour ce que Schwarzer appelait le style personnel, et qui

puisse prescrire un matériau plutôt qu'un autre en fonction de sa biographie. Si l'on ajoute à cela le fait qu'une compagnie telle que mixedmedia berlin puisse produire virtuellement toutes les œuvres de certains artistes, comment pouvait-on encore parler de style personnel ?

Le projet *SOLO SHOW* de Robbie Williams fut entamé en 2008, le résultat de deux années de recherche et de collaboration entre Haghighian et Schwarzer. Il posait la question de la paternité d'une œuvre : en ces temps de main d'œuvre sous-traitante, de processus industriels et de fabrication sur mesure, où se trouvait-elle ? Où pensait-on la trouver ?

La première partie de *SOLO SHOW* comptait cinq objets semblables à des obstacles pour courses de chevaux et disposés dans l'espace comme pour un jumping. Ces objets étaient constitués de divers matériaux et présentaient des formes diverses. Ils basculaient facilement, comme les obstacles d'un jumping. Ils avaient été conçus par Haghighian et produits par la compagnie de Schwarzer, mais ils furent présentés au public en tant qu'œuvres de l'artiste turco-américain Robbie Williams, dont la voix admettait qu'il n'avait pas réalisé les œuvres, dans le communiqué de presse, la publication et sur les murs. Il insistait toutefois sur le fait d'en être l'auteur. Il justifiait le choix du mixed-media, plutôt qu'une structure plus classique en bois, en tant que référence générale à sa biographie et citation ludique de l'histoire des arts moderne et postmoderne.

La seconde partie consistait en une salle vide où quelques haut-parleurs amplifiaient sur huit canaux le galop d'un cheval et ses sauts par-dessus des obstacles (imaginaires). Ce second espace était séparé du premier. Le titre de l'exposition, *SOLO SHOW*, était écrit sur le mur ; mais, au lieu du nom

de Robbie Williams, il était suivi d'une liste de tous ceux qui avaient collaboré d'une façon ou d'une autre à la réalisation du projet, soit un total d'une cinquantaine de personnes pour la réalisation de l'artiste Robbie Williams lui-même.

Nida Ghouse

La notion d'authenticité s'est beaucoup déplacée au cours de l'histoire de l'art contemporain. Mais bien que l'introduction du ready-made ait complexifié la relation avec le faux et quelque peu affaibli l'obsession du fait-main, elle n'a pas entraîné la mort de l'auteur. La signature joue toujours un rôle par le biais de l'aura de l'artiste, cet individu souverain agissant seul et lié à son nom.

La catégorie conceptuelle fondamentale du sujet unitaire et stable a toujours été essentielle pour un monde de l'art qui ne sait pas nécessairement ce qu'est l'art ni comment il pourrait être. Ce non-savoir est un trait caractéristique du système qui en réalité en fait un espace de potentialité. Mais la fixation sur un moi étroit et formel, fixation encouragée par l'affirmation continuelle de l'artiste comme héros esthétique exceptionnel, force finalement à conférer de la valeur à quelque chose par un système d'identification limitatif entre la figure de l'artiste et l'objet réalisé. Dans un monde où le nom auquel est attribuée une œuvre d'art continue d'être central quant à sa réception, il faut préserver la « fiction » de celui qui a fait l'œuvre.

LIST OF WORKS A N T H E A

H A M I L T O N

MANBLIND #5
2011
Digital print on paper, vertical blind
mechanism
285 × 205 × 5 cm
Courtesy of the artist

CUT-OUTS
From a series, 2007–ongoing:

CUT-OUTS (ROOM)
2012
Chroma key blue paint and vinyl flooring
Dimensions variable
Courtesy of the artist

GATE
2007–2012
Wood, masonry paint, clamps, cut flowers
146 × 248 × 26 cm
Courtesy of the artist

I AM A CAPABLE WOMAN
2012
PVC waste pipes, rubber, elastic, steel,
PVC vinyl, zips
260 × 180 × 100 cm
Courtesy of the artist

LEG CHAIRS
From a series, 2009–ongoing:

LEG CHAIR (ROOM WITH A VIEW)
2009
Acrylic, hinge, brass plate, transparencies,
cardboard
84 × 87 × 47 cm
Collection of Alastair Cookson, London

LEG CHAIR (CUT THE BULLSHIT)
2011
Perspex, brass, paper, wax
84 × 87 × 47 cm
Private collection, London

LEG CHAIR (JANE BIRKIN)
2011
Acrylic, brass, photographic
reproductions, 7" record cover, nylon

stockings, wax
81 × 92 × 46 cm
Courtesy of the artist

LEG CHAIR (SORRY I'M LATE)
2011
Acrylic, brass, newsprint, plaster
81 × 92 × 46 cm
Courtesy of the artist

LEG CHAIR (SUSHI NORI)
2012
Acrylic, brass, plaster, wax, sushi nori, rice
cakes
81 × 92 × 46 cm
Courtesy of the artist

LEG CHAIR (CIGARETTE LEGS)
2014
84 × 87 × 47 cm
Acrylic, wax, plaster, brass
Produced by M HKA
Courtesy of the artist

A U G U S T A S
S E R A P I N A S

GEORGES
2014
Site-specific installation, building materials
Dimensions variable
Produced by M HKA with support from the
Lithuanian Cultural Council, Vilnius, and
the Heritage Library Hendrik Conscience,
Antwerp
Courtesy of the artist

D O N N A
K U K A M A

NOT YET (AND NOBODY KNOWS WHY
NOT)
2008
Video
04'56"
Courtesy of the artist and blank projects,
Cape Town

THE SWING (AFTER AFTER FRAGONARD)
2009

Performance documentation, video
15'10"
Courtesy of the artist and blank projects,
Cape Town

E L O I S E
H A W S E R

SAMPLE AND HOLD
2013
Optical lens, screen with horsehair fabric,
projection screen
Dimensions variable
Courtesy of the artist and VI, VII, Oslo

INTERVOLAMETER
2013
Video, 3'
Courtesy of the artist and VI, VII, Oslo

VELOPEX
2014
Plastic bottles, screen print
108 × 51 × 150 cm
Produced by M HKA
Courtesy of the artist, VI, VII, Oslo, and
Balice Hertling, Paris

100 KEV
2014
Digital print on cellophane
Dimensions variable
Produced by M HKA
Courtesy of the artist, VI, VII, Oslo, and
Balice Hertling

E R M I A S
K I F L E Y E S U S

ENDLESS CITIES
From a series, 2009–ongoing
Courtesy the artist and Kusseneers
Gallery, Brussels:

A TALL TREE ATTRACTS THE WIND
2009
Pen on paper
29.5 × 42 cm

I AM BECAUSE WE ARE; WE ARE BECAUSE I AM 2009 Mixed media on found poster 111 x 193 cm	Dimensions variable Courtesy of the artist	THE HAND, THE EYE AND IT 2013 Video documentation of performance, plasticine object, table Variable dimensions, video ca 20' Courtesy of the artist, 1646, The Hague, and Galerie Fons Welters, Amsterdam	speakers, vinyl text on wall Dimensions variable Courtesy of the artist and Rodeo, Istanbul	I M R A N Q U R E S H I
LOVE ISN'T COMPLICATED, PEOPLE ARE 2010 Mixed media on poster 100 x 70 cm	COGNITIVE SHAPE 2013 Three-channel synchronised video 8'12" Courtesy of the artist			ANDTHEYSTILLSEEKTHETRACESOFBLOOD... 2013 Installation comprising 24,000 printed and crumpled sheets Dimensions variable Courtesy of the artist and Corvi-Mora, London
EMOTIONS AND FACEBOOK 2014 Mixed media on paper 95 x 128 cm	H A E G U E Y A N G	I M A N I S S A	MATERIAL FOR A SCULPTURE REPRESENTING THE LIFE OF A SOLDIER WHO DIED DEFENDING HIS NATION AGAINST INTRUDING ENEMIES 2012 Four painted wooden sculptures on plinth, blank book with four-colour inserts on shelf, vinyl text on wall Dimensions variable Courtesy of the artist and Rodeo, Istanbul	
I CALL AND CALL, NOBODY RESPONDS 2014 Mixed media on paper 29.5 x 42 cm	VIP'S UNION 2001-2014 Installation consisting of borrowed chairs and tables Dimensions variable Produced by M HKA Courtesy of the artist	MATERIAL From a series, 2009-2012:	MATERIAL FOR A SCULPTURE REPRESENTING A BYGONE ERA OF LUXURY AND DECADENCE 2012 Brass sculpture, pedestal, vinyl text on wall Dimensions variable Collection of the Servais family, Brussels	I WANT YOU TO STAY WITH ME 2013 Paint on gallery floor and paper Dimensions variable Courtesy of the artist and Corvi-Mora, London
NEVER WASTE A MINUTE THINKING ABOUT THINGS YOU DON'T LIKE 2014 Pen on magazine page, contact paper 22 x 30 cm	BLIND CURTAIN – FLESH BEHIND TRICOLORE 2013 Aluminium Venetian blinds, powder coated aluminium frame 460 x 700 x 150 cm Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris	MATERIAL FOR A SCULPTURE PROPOSED AS AN ALTERNATIVE TO A MONUMENT THAT HAS BECOME AN EMBARRASSMENT TO ITS PEOPLE 2010 Two light bulbs, wooden structure, vinyl text on wall Dimensions variable Courtesy of the artist and Rodeo, Istanbul	MATERIAL FOR A SCULPTURE REPRESENTING A MONUMENT ERECTED IN THE SPIRIT OF DEFIANCE OF A LARGER POWER 2012 Wooden sculpture, plinth, vinyl text on wall Dimensions variable Collection of the Servais family, Brussels	J U H A P E K K A M A T I A S L A A K K O N E N
UNSEASONAL (2) 2014 Mixed media on poster 171 x 118 cm	H E D W I G H O U B E N	MATERIAL FOR A SCULPTURE RECALLING THE DESTRUCTION OF A PROMINENT PUBLIC MONUMENT IN THE NAME OF NATIONAL RESISTANCE 2010 Wooden sculpture with black tassel, plinth, vinyl text on wall Dimensions variable Courtesy of the artist and Rodeo, Istanbul	MATERIAL FOR A SCULPTURE REPRESENTING A MONUMENT ERECTED IN THE SPIRIT OF DEFIANCE OF A LARGER POWER 2012 Wooden sculpture, plinth, vinyl text on wall Dimensions variable Collection of the Servais family, Brussels	WALKING FROM YAKUTSK TO HELSINKI IN 5.3 MILLION STEPS 2009 Pair of reindeer hide boots, postcard 35 x 28 x 24 cm Courtesy of the artist
THERE IS NO ZEBRA CROSSING IN BERLIN 2014 Pen and images transferred onto wall Dimensions variable Produced by M HKA Courtesy of the artist	PERSONAL MATTERS AND MATTER OF FACT 2011 Video, plasticine self-portrait, Rietvelt chair Dimensions variable, video 22' Courtesy of the artist and Galerie Fons Welters, Amsterdam	MATERIAL FOR A SCULPTURE COMMEMORATING THE VICTORY OF WHAT INITIALLY APPEARED TO BE AN INFERIOR ARMY 2011 White metal table with six legs, mirror mounted on top with red thread stretched across, black scratch with two nails on the wall, vinyl text on wall Dimensions variable Courtesy of the artist and Rodeo, Istanbul	MATERIAL FOR A SCULPTURE COMMEMORATING A BLIND MAN WHO BECAME A GREAT WRITER, OPENING UP AN UNPARALLELED WORLD OF POSSIBILITIES TO THE PEOPLE OF HIS NATION 2012 Video on loop, tube monitor on painted white plinth, vinyl text on wall Dimensions variable Courtesy of the artist and Rodeo, Istanbul	TSIMTSUM 2014 Handsewn leather case, maple stick, felt and cotton paper Dimensions variable Courtesy of the artist
G U A N X I A O	RETROSPECTIVE ACT 2012-ongoing Plasticine Dimensions variable Courtesy of the artist and Galerie Fons Welters, Amsterdam	MATERIAL FOR A SCULPTURE ACTING AS A TESTAMENT TO BOTH A NATION'S PIONEERING DEVELOPMENT AND CONTINUING DECLINE 2011 10 seconds sound in 5 min interval,	THIRTY-THREE STORIES ABOUT REASONABLE CHARACTERS IN FAMILIAR PLACES 2011 Three-part installation (BOOK, EPIOLOGUE, INDEX), mixed media Dimensions variable Courtesy of the artist and Rodeo, Istanbul	ESTRAPADE 2014 Wood, wool Dimensions variable Produced by M HKA Courtesy of the artist
THE DOCUMENTARY: GEOCENTRIC PUNCTURE 2012 Mixed media installation				

K A T J A N O V I T S K O V A

APPROXIMATION XXI (ALPACA)
2014
Digital print on aluminum, cutout display
146 × 180 × 35 cm
Co-produced by M HKA and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin
Courtesy of the artist and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

APPROXIMATION XXII (QUOKKA)
2014
Digital print on aluminum, cutout display
146 × 275 × 35 cm
Co-produced by M HKA and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin
Courtesy of the artist and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

APPROXIMATION XXIII (SNAIL)
2014
Digital print on aluminum, cutout display
220 × 144 × 35 cm
Co-produced by M HKA and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin
Courtesy of the artist and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

BRANCHING X
2014
Digital print on aluminum, cutout display
250 × 70 × 35 cm
Co-produced by M HKA and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin
Courtesy of the artist and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

BRANCHING XI
2014
Digital print on aluminum, cutout display
250 × 69 × 35 cm
Co-produced by M HKA and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin
Courtesy of the artist and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

GROWTH POTENTIALS (STAND ALONE) 1–5
2014
Digital print on film, polyurethane, display stands
Each 150 × 50 × 20 cm
Produced by M HKA

Courtesy of the artist and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

L A W R E N C E A B U H A M D A N

DOUBLE-TAKE: OFFICER LEADER OF THE CHASSEURS SYRIAN REVOLUTION COMMANDING A CHARGE
2014
Installation with audio, slides, paintings and a print
Audio work, 11'10"
Production supported by M HKA
Courtesy of the artist

Painting, oil on canvas, 120 × 160 cm
Painting, oil on canvas, 160 × 120 cm
Print, 43 × 30 cm
Private collection, Wales

L I E S B E T H D O M S

ARTIST'S AURA
2013
LED spotlights, DMX mixing board
Dimensions variable
Co-produced by M HKA and HISK, Ghent
Courtesy of the artist

CAMOUFLAGED AS A CONCEPTUAL WORK OF ART
2014
Printed fabric
Dimensions variable
Courtesy of the artist

M A R I A S A F R O N O V A

DAILY SCHEDULE
A series, 2012–2013
Collection of the Moscow Museum of Modern Art:

DAILY SCHEDULE: 7AM: WAKING UP. WARD
2012

Oil on canvas mounted on board
55 × 85 cm
DAILY SCHEDULE: 7.20AM: WASHING. TOILET
2013
Oil on canvas mounted on board
40 × 30 cm

DAILY SCHEDULE: 8.30AM: ANALYSES. PROCEDURES ROOM
2012
Oil on canvas mounted on board
55 × 50 cm

DAILY SCHEDULE: 1.15PM: LUNCH. CANTINE
2012
Oil on canvas, mounted on board
55 × 70 cm

DAILY SCHEDULE: 4.20PM: REST. CORRIDOR
2012
Oil on canvas, mounted on board
55 × 60 cm

DAILY SCHEDULE: PROCEDURES. BATHROOM
2012
Oil on canvas, mounted on board
55 × 50 cm
Collection of the Moscow Museum of Modern Art

DAILY SCHEDULE: 5.45PM: HAIRCUT. BATHROOM
2013
Oil on canvas, mounted on board
40 × 30 cm

DAILY SCHEDULE: 7.40PM: TELEVISION. CANTINE
2012
Oil on canvas, mounted on board
55 × 75 cm

DAILY SCHEDULE: 8.35PM: FIGHT. CORRIDOR
2012
Oil on canvas, mounted on board
55 × 70 cm

DAILY SCHEDULE: 8.50PM. INTRAVENOUS
2012

Oil on canvas, mounted on board
40 × 30 cm
DAILY SCHEDULE: DREAM. GARDEN
2013
Oil on canvas, mounted on board
55 × 90 cm

DAILY SCHEDULE: TEXT
2012
Print on paper, mounted on board
55 × 75 cm

DAILY SCHEDULE: MODEL
2012
MDF, foamboard, tempera, metal wire
55 × 60 × 30 cm

THE GAME OF THE GENERAL VIEW
A series, 2013–2014
Courtesy of the artist and Paperworks Gallery, Moscow:

THE GAME OF THE GENERAL VIEW: NEW YEAR
2013
Oil on canvas, mounted on board
47 × 68 cm

THE GAME OF THE GENERAL VIEW: COMPETITION
2013
Oil on canvas, mounted on board
47 × 52 cm

THE GAME OF THE GENERAL VIEW: KINDERGARTEN
2013
Oil on canvas, mounted on board
45 × 57 cm

THE GAME OF THE GENERAL VIEW: CLASS
2013
Oil on canvas, mounted on board
47 × 60 cm

THE GAME OF THE GENERAL VIEW: CELEBRATION
2013
Oil on canvas, mounted on board
47 × 47 cm

THE GAME OF THE GENERAL VIEW: GAME
2013

Oil on canvas, mounted on board
45 × 54 cm
THE GAME OF THE GENERAL VIEW: STORAGE
2014
Cardboard, metal wire, plaster, sand, rubber
56 × 48 × 45 cm

THE GAME OF THE GENERAL VIEW: CLASSROOM
2014
Cardboard, metal wire, plaster, sand, rubber
56 × 57 × 45 cm

THE GAME OF THE GENERAL VIEW: BUILDING
2014
Cardboard, metal wire, plaster, sand, rubber
82 × 43 × 42 cm

THE GAME OF THE GENERAL VIEW: PLAYGROUND
2014
Cardboard, metal wire, plaster, sand, rubber
75 × 40 × 40 cm

M A R I A T A N I G U C H I

UNTITLED (DAWN'S ARMS)
2011
Two-channel video installation, HD video, colour, sound, monitors, plywood
23'07"
Courtesy of the artist and Silverlens, Manila and Singapore

UNTITLED
2012
Acrylic, canvas, wood support
304.8 × 457.2 cm
Collection of Isa Lorenzo and Rachel Rillo, Manila

UNTITLED
2013
Acrylic, canvas, wood support

304.8 × 457.2 cm Private Collection, Manila	Dimensions variable Courtesy of the artist and Team, New York	7'45" Courtesy of the artist	2.14 × 1.59 cm	P A T R I Z I O D I M A S S I M O
UNTITLED 2013 Acrylic, canvas, wood support 304.8 × 213.4 cm Collection of Rina Ortiz, Manila	EMERGENCY'S MATERNITY CENTRE IN ANABAH, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE IMAC QUAD-CORE I5S 2014 Two Apple iMac Quad-Core i5s, double slideshow Dimensions variable Co-produced by M HKA and Galleria ZERO, Milan Courtesy of the artist and Galleria ZERO, Milan	O L E G U S T I N O V IDM From a series, 2013 Courtesy of the artist:	IDM #14: TR POR 08 2013 Mixed media on paper 2.14 × 1.59 cm IDM #15: FIITSH 2013 Mixed media on paper 2.14 × 1.59 cm	THE LUSTFUL TURK From a series, 2012–2014 Courtesy of the artist and T293, Naples/Rome:
UNTITLED 2013 Acrylic, canvas, wood support 304.8 × 137.16 cm Collection of Mitzi De Dios, Manila		IDM #1: RTRCOST (SUNSN) 2013 Mixed media on paper 2.13 × 1.60 cm	THE ADMINISTRATION 2013–2014 Leaflet in Russian, English and Dutch, news clips from NTV Television (Russia), text, chipboard, plastic tube Dimensions variable Produced by M HKA Courtesy of the artist	THE LUSTFUL TURK (SALON) 2013 Oil on canvas 200 × 270 cm
UNTITLED 2013 Acrylic, canvas, wood support 228.6 × 114.3 cm Collection of Alice Lung, Hong Kong	N A D E Z H D A G R I S H I N A	IDM #2: OWNWICRWNN 2013 Mixed media on paper 2.15 × 1.59 cm		THE LUSTFUL TURK (BANG BANG) 2013 Oil on canvas 200 × 270 cm
UNTITLED 2013 Acrylic, canvas, wood support 304.8 × 137.16 cm Collection of Howard Tam, Minnesota, US	NO-GO MACHINE 2012–2013 Video installation, flash with video, electric red bulb, adapter for bulb 7'18", Dimensions variable Courtesy of the artist	IDM #5: 22 2 11 2013 Mixed media on paper 2.15 × 1.59 cm	O N K A R K U L A R N O & A M T O R A N	THE LUSTFUL TURK (HABERDASHERY) 2013 Oil on canvas 200 × 270 cm
UNTITLED 2014 Acrylic, canvas, wood support 304.8 × 137.16 cm Private Collection, Berlin/Singapore	POINT 2014 Video installation, multimedia sculpture, video Video 4'20", sculpture 75 × 45 cm Production supported by M HKA and LABORATORIA Art&Science Space, Moscow Courtesy of the artist	IDM #7: STRYYL 2013 Mixed media on paper 2.15 × 1.59 cm		THE LUSTFUL TURK (WALLPAPER) 2014 C-prints Dimensions variable Produced by M HKA
M A S S I M O G R I M A L D I		IDM #8: TEMPOLINE4 2013 Mixed media on paper 2.14 × 1.59 cm	I CLING TO VIRTUE 2010 Ceramic resin, texts, video Dimensions variable Courtesy of the artists and Keith R Jones	ME, MUM, MISTER, MAD A series, 2014 Co-produced by M HKA and Kunsthalle Lissabon, Lisbon Courtesy of T293, Naples/Rome:
EMERGENCY'S PAEDIATRIC CENTRE IN NYALA, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE IMAC CORE I5S 2011 Two Apple iMac Core i5s, double slide-show Dimensions variable Courtesy the artist and Galleria ZERO, Milan	N Á S T I O M O S Q U I T O NÁSTIA'S MANIFESTO 2010 Video 4'10" Courtesy of the artist	IDM #9: BI(OA)RD-5-5 2013 Mixed media on paper 2.14 × 1.59 cm	O S C A R M U R I L L O	MAD 2014 Bolster in green wool with piping, bolster in pink suede, bolster in brown velvet with rabbit fur, birdcage, canary, logs, stones Dimensions variable
EMERGENCY'S SURGICAL CENTRE IN GOD-ERICH, PHOTOS SHOWN ON TWO APPLE THUNDERBOLT DISPLAYS 2013 Two Apple iMac quad-core Intel Core i5s, double slideshow	3 CONTINENTS (EUROPE, AMERICA, AFRICA) 2010 Video	IDM #10: 3EANA 2013 Mixed media on paper 2.140 × 1.59 cm IDM #11: IF RIV ER WHE RE ARE 2013 Mixed media on paper 2.13 × 1.59 cm	A BASTARD CLASS 2014 Mixed media installation Dimensions variable Co-produced by M HKA and the artist Courtesy of the artist and David Zwirner, London	MISTER 2014 Cushions in denim, cotton and raw canvas, piping, trimmings, tassel, live performance Dimensions variable
		IDM #12: MOUNTAINSIDE 2013 Mixed media on paper		MUM 2014 Tassel, cord, hosiery net, pelmet, velvet, ivy Various dimensions

P E D R O B A R A T E I R O

CURFEW
2013–2014
Wood, metal net, plaster, terracotta, paint,
glass and metal table
157 × 170 × 120 cm
Produced by M HKA with support from the
Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon
Courtesy of the artist and Galeria Flom-
ena Soares, Lisbon

THE ACTORS
2014
One-channel video installation, HD video,
colour, sound
11'
Produced by M HKA with support from the
Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon
Courtesy of the artist and Galeria Flom-
ena Soares, Lisbon

P E N N A C C H I O A R G E N T A T O

YOU WILL NEVER BE SAFE
2013
Video projection on text-shaped screen
115 × 69 cm
Courtesy of the artists and T293, Naples/
Rome

ARM #2
2013
Carbon-Kevlar, resin
54 × 10 cm
Courtesy of the artists and T293, Naples/
Rome

ARM #3
2013
Carbon-Kevlar, resin
54 × 10 cm
Courtesy of the artists and T293, Naples/
Rome

CHEST #1
2013
Carbon-Kevlar, resin

51 × 41 cm
Courtesy of the artists and T293, Naples/
Rome

FEET #1
2013
Carbon-Kevlar, resin
42 × 29 cm
Courtesy of the artists and T293, Naples/
Rome

LEG #1
2013
Carbon-Kevlar, resin
42 × 17 cm
Courtesy of the artists and T293, Naples/
Rome

EYE VS. EYE
2014
Plexiglass, digital projection
50 × 50 × 1 cm
Co-produced by M HKA and Wilkinson
Gallery, London
Courtesy of the artists and Wilkinson Gal-
lery, London

22 TI
From a series, 2014
Co-produced by M HKA and Wilkinson
Gallery, London
Courtesy of the artists and Wilkinson Gal-
lery, London:

22 TI 1
2014
Titanium fibre, resin
109 × 38 × 30 cm

22 TI 2
2014
Titanium fibre, resin
71 × 52 × 50 cm

22 TI 3
2014
Titanium fibre, resin
71 × 85 × 48 cm

22 TI 11
2014
Titanium fibre, resin
108 × 50 × 18 cm

22 TI 22
2014
Titanium fibre, resin
8 × 24 × 70 cm

22 TI 222
2014
Titanium fibre, resin
22 × 38 × 64 cm

S H I L P A G U P T A

SINGING CLOUD
2008–2009
Microphones with multi-channel audio
152 × 457 × 61 cm, audio 9'30"
Courtesy of Louisiana Museum of Modern
Art, Humlebæk, Denmark
Acquired with the funding from the Augus-
tinus Foundation

UNTITLED
2008
Motion flapboard
25 × 180 × 21 cm
Collection of Louisiana Museum of Mod-
ern Art, Humlebæk, Denmark
Acquired with the funding from the Augus-
tinus Foundation

SOMEONE ELSE
2011
100 stainless steel etched books, stain-
less steel shelves
488 × 22 × 190 cm
Collection of Juan Pablo Carranza, Mexico
City

SOMEONE ELSE
2012–2013
Printed paper in black frames, library
books
Dimensions variable
Courtesy of the artist and Galleria Conti-
nua, San Gimignano/Beijing/Les Moulins

W U T S A N G

SHAPE OF A RIGHT STATEMENT
2008
One-channel video installation, HD video,
colour, sound, iridescent gold curtain
5'15"
Courtesy of the artist and Clifton
Benevento, New York

ACKNOWLEDGEMENTS

Don't You Know Who I Am? Art After Identity Politics is organised by M HKA within the framework of 'The Uses of Art', a project by the European museum confederation *L'Internationale* (www.internationaleonline.org).

L'Internationale proposes a space for art within a non-hierarchical and decentralised internationalism, based on the value of difference and horizontal exchange among a constellation of cultural agents, locally rooted and globally connected. *L'Internationale* comprises six major European museums: Moderna Galerija (MG, Ljubljana, Slovenia); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid, Spain); Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelona, Spain); Museum of Contemporary Art Antwerp (M HKA, Antwerp, Belgium); SALT (Istanbul and Ankara, Turkey); Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, the Netherlands). The confederation also includes associate organisations from the academic and artistic fields.

We thank the European Union's Culture Programme for supporting this exhibition through *L'Internationale*. We also thank the Evens Foundation in Antwerp for its support, and other institutions and organisations whose support has been equally invaluable, particularly for the production of new works. We thank funders such as the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon, the Embassy of Portugal in Brussels, Frame Visual Art Finland in Helsinki, the Lithuanian Cultural Council in Vilnius and the Mondriaan Fund in Amsterdam.

We thank CAHF (Contemporary Art Heritage Flanders), the co-organisers of the forum *Just Who Do You Think You Are?* at Cinema Zuid on 14 June. CAHF is a collaborative knowledge platform initiated by and built around the collections of four leading contemporary art museums in Flanders, Belgium: M HKA and Middelheimmuseum in Antwerp, Mu.ZEE in Ostend and S.M.A.K. in Ghent.

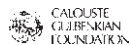
We thank the institutions and private individuals who have lent artworks to the exhibition; in particular Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk, Denmark, for lending us Shilpa Gupta's works *Singing Cloud* and *Untitled*, and the Moscow Museum of Modern Art for lending us Maria Safronova's work *Daily Schedule*.

We thank the following galleries for their assistance in organising the participation of the artists they represent and work with: blank projects in Cape Town (Donna Kukama), Clifton Benevento in New York (Wu Tsang), Corvi-Mora in London (Imran Qureshi), David Zwirner in London (Oscar Murillo), Galerie Chantal Crousel in Paris (Haegue Yang), Paperworks Gallery in Moscow (Maria Safronova), Rodeo in Istanbul (Iman Issa) and Silverlens in Manila and Singapore (Maria Taniguchi).

Last but not least, we thank all the participating artists!

Réalisée grâce au soutien du Programme
Culture de l'Union européenne

L'Internationale



We thank our partners in Antwerp, the AIR Antwerpen residency programme, the Permeke Library and the Heritage Library Hendrik Conscience, as well as our coproduction partners CAC Vilnius in Vilnius, Galleria ZERO in Milan, HISK (Hoger Instituut voor Schone Kunsten) in Ghent, Kraupa-Tuskany Zeidler in Berlin, Kunsthalle Lissabon in Lisbon and Wilkinson Gallery in London.

PARTICIPATING ARTISTS

Anthea Hamilton, Augustas Serapinas, Donna Kukama, Eloise Hawser, Ermias Kifleyesus, Guan Xiao, Haegue Yang, Hedwig Houben, Iman Issa, Imran Qureshi, Juha Pekka Matias Laakkonen, Katja Novitskova, Lawrence Abu Hamdan, Liesbeth Doms, Maria Safronova, Maria Taniguchi, Massimo Grimaldi, Nadezhda Grishina, Nástio Mosquito, Oleg Ustinov, Onkar Kular & Noam Toran, Oscar Murillo, Patrizio Di Massimo, Pedro Barateiro, Pennacchio Argentato, Shilpa Gupta, Wu Tsang

CURATORS

Anders Kreuger, Nav Haq

PRODUCTION

Georges Uittenhout, Ghislaine Peeters, Giulia Bellinetti

M HKA ENSEMBLES

Evi Bert

MEDIATION

Lot Wens

PRESS

Bert De Vlegelaer

EDITORS

Anders Kreuger, Nav Haq

COPY-EDITOR

Paul Buck

IMAGE EDITOR

Christine Clinckx

ART DIRECTION AND DESIGN

Present Perfect, London

M HKA

M HKA is an initiative of the Flemish Community and supported by the City of Antwerp, the National Lottery, Klara, Cobra.be, H ART and Bank Degroef.

Museum of Contemporary Art Antwerp
Leuvenstraat 32, 2000 Antwerp
www.muhka.be
Tel. +32 3 2609999



Nationale Loterij



ISBN
9789072828507

© The artists, text authors and photographers

Every effort has been made to trace copyright holders. If, however, you feel that you have inadvertently been overlooked, please contact the

M HKA TEAM

Director:
Bart De Baere

Managing Director:
Dieter Vankeirsbilck

Team:

Abdelhouahed Hasnaoui, Aïcha Rafik, Anders Kreuger, Ann Ceulemans, Ann De Beukelaere, Annelies Van de Vyver, Ben Lecok, Bert De Vlegelaer, Carina Verschueren, Carine Bocklandt, Cecilia Casariego, Celina Claeys, Chris Van Den Broeck, Christine Clinckx, Christine Lambrechts, Ellen Cottyn, Els Brans, Els Verhaegen, Evi Bert, Fadil Ayoujil, Frank Van der Kinderen, Gabriëla Rib, Georges Uittenhout, Gerda Van Paemele, Ghislaine Peeters, Giulia Bellinetti, Gustaaf Rombouts, Hans Willemse, Hughe Lanootte, Ina Weyers, Ingeborg Coeck, Jan De Vree, Jelle Maréchal, Joost Peeters, Joris Kestens, Jos Van Den Bergh, Jürgen Addiers, Katrien Batens, Kris Van Treeck, Kunchok Dhondup, Laurent Haro, Leen Bosch, Leen De Backer, Liliane Dewachter, Lisa van Gerven, Lot Wens, Lutgarde Van Renterghem, Maja Ložić, Martine Delzenne, Maya Beyns, Mien Kuppens, Myriam Caals, Nav Haq, Nico Köppe, Piet Van Hecke, Ramin Mammadov, Raoul Amelinckx, Renilde Krols, Ria Hermans, Ria Van Den Broeck, Rita Scheppers, Roel Van Nunen, Sabine Herrygers, Sofie Vermeiren, Sophie Gregoir, Tom Ceelen, Viviane Liekens, Yolande Wintmolders, Yves Vanpevenaeghe

M HKA BOARD

President:
Wouter De Ploey

Vice President:
Koen T'Sijen

Board Members:

Chantal De Smet, Frank Benijts, Hilde Daem, Ivo Van Vaerenbergh, Jan Op de Beeck, Joachim Pohlmann, Lex ter Braak, Mark Vanvaeck, Nadine Naeye, Philip Heylen, Rolf Quaghebeur, Thérèse Legierse, Toon Wassenberg, Vivian Liska, Yolande Avontroodt,

Representatives of the Flemish Community:
Erik Maes, Kristina Houthuys

A F T E R I D E N T I T Y . M U H K A . B E

DON'T YOU
KNOW
WHO I AM?

1 3 . 0 6 . 1 4 ART AFTER
IDENTITY POLITICS 1 4 . 0 9 . 1 4

M HKA
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART ANTWERP
OFFSITE VENUE:
PERMEKE LIBRARY, DE CONINCKPLEIN 25-26
2060 ANTWERP

M HKA

Réalisée grâce au soutien du Programme
Culture de l'Union européenne

l'internationale

