Version française

Dirk Braeckman

L.O.-N.Y.-'94, 1994

Collection de la Communauté flamande

Les photos de Braeckman donnent une impression très abstraite et repliées sur elles-mêmes. Cependant, elles sont particulièrement subjectives, et même autobiographiques. Quelques motifs dans son œuvre sont des rideaux, des coins vides, des murs et des chambres d'hôtel inoccupées, des 'non-lieux' baignant dans une atmosphère indéterminée, suggestive, intrigante, morose de teintes gris foncé. Bien que nous ayons l'impression que Braeckman ait documenté ces lieux abandonnés, les images ne contiennent pas d'histoire sous-jacente, mais elles sont simplement elles-mêmes.

L'attention que le photographe porte à leur texture et leur matérialité est surprenante. Ses photos sont desatures mortes tactiles avec une qualité picturale qui captent de façon universelle et anonyme les détails sur lesquels son objectif se focalise. Leurs titres codés renforcent l'impression de caractère indéfinissable.

Berlinde De Bruyckere

Romeu "My Deer" IV, 2010

Prêt collection privée

La sculpture 'Romeu "My Deer" IV' se compose de fragments de romans enveloppés dans un tissu et suspendus vers le bas au mur, tels que des trophées de chasse dont la gloire fut retirée. Les morceaux de ramures ne sont pas durs et émoussés, comme ils le sont habituellement, mais mous et fragiles comme de la chair. Dans 'Romeu "My Deer" IV', De Bruyckere utilise les ramures afin de symboliser le côté destructeur de la passion. D'un côté, les ramures servent à séduire, de l'autre, elles font guise d'arme dans une lutte amoureuse à la vie à la mort. Le contraste entre l'amour et la souffrance.

Les danses laquees de bois de cerf ont inspiré une performance intense dans laquelle le danseur portogais Romeu Runa a interprété la métamorphose d'Actéon. Ce dernier s'est transformé en cerf après avoir vu Diane, déesse de la chasse, se baigner nue. Suite à cette punition, le chasseur fut dévoré par ses chiens, qui ne reconnaissaient plus leur maître. Le chasseur lui-même devint une proie. Dans le spectacle 'Romeo My Deer', Romeu transformera Runa en un animal fantastique à ramures. On a pu la voir à Londres en 2012 lors de la représentation de la publication 'Romeu My Deer' et au S.M.A.K. en 2014 dans le cadre de l'exposition solo de De Bruyckere.

Thierry De Cordier

Grisaille, (rideau de pluie) – regengordijn, 1991

Amis(e)s du S.M.A.K.

Paysages flamands déserts, marines, montagnes et pluie battante : tels sont les thèmes qui fascinent le philosophe et peintre Thierry De Cordier et auxquels il se sent uni. Le philosophe qu'il est au plus profond utilise la nature dans son art comme spectateur sur lui-même et comme caisse de résonance de ses humeurs. L'épais rideau de pluie blanc grisâtre de 'Grisaille' exprime ainsi une sorte de 'mal du siècle' et un sentiment mélancolie. Le tableau semble vous tendre un miroir de votre for intérieur et vous invite ainsi à la contemplation de votre existence personnelle.

Raoul De Keyser

Document, 1992

Collection S.M.A.K.

Les œuvres de Raoul De Keyser des années 90 sont pour la plupart fragiles et minimalistes. Cette composition n'échappe pas à la règle, mais les apparences sont trompeuses. En regardant attentivement, vous verrez que le fond n'est pas parfaitement blanc. Différentes couleurs se cachent dans la couche picturale. Les éclaboussures de peinture donnent de la texture à la surface, comme s'il s'agissait d'une peau peinte). Ce genre d'œuvre caractérise le travail pictural de De Keyser: il étudiait la peinture elle-même, en sondant les limites de la matière picturale et de la toile. « Chaque œuvre est pour moi une sorte d'essai », a-t-il déclaré un jour. Que pouvait-il omettre sans pour autant perdre l'essentiel?

Raoul De Keyser

Hal (3), 1985

Collection S.M.A.K.

À compter des années 70, l'art de Raoul De Keyser s'est fait de plus en plus abstrait. Il a de plus en plus étudié la peinture elle-même: de la qualité et du format de ses toiles jusqu'au type de peinture et au sujet peint. Pour ce faire, l'artiste a continué de partir d'un coup concret de son environnement direct, mais en le représentant de façon toujours plus méconnaissable. Les sujets choisis étaient plutôt des prétextes à diverses expérimentations sur les fondements formels de la peinture. À partir des années 70, de nombreuses compositions de De Keyser, comme cette œuvre intitulée 'Hal (3)', se composent d'une combinaison de plans colorés et d'éléments linéaires. Les représentations sont fragmentées et stratifiées. Elles comportent de nombreuses couches et couches de peinture, ainsi que des traces des actions picturales délibérées et des gestes du peintre.

Joel Fisher

Untitled no. 5, 1978-79

Collection S.M.A.K.

De grandes feuilles carrées de papier artisanal sont accrochées au mur les unes à côté des autres. Fisher a fabriqué le papier lui-même. Les feuilles proviennent de la même couverture (le cadre mobile qui détermine le format du papier), elles ont donc une origine commune. Elles sont pourtant toutes différentes les unes des autres. Sur chaque morceau de papier, il y a un petit dessin. Fisher appelle ces dessins des 'apogaphs'. C'est le papier qui détermine quel dessin va figurer sur la feuille. Des fibres du feutre sur lequel la pâte à papier de la couverture est pressée et mise à sécher se collent au papier pendant le séchage. Ces fibres constituent le point de départ de chaque dessin. De petits coeurs et des morceaux de fibre à la surface du papier dirigent le crayon de Fisher. L'artiste sélectionne un cheveu, ou une configuration aléatoire de cheveux, qu'il copie à la plume ou à la mine de plomb à plus grande échelle sur la même feuille de papier – comme s'il s'agissait d'une transcription ou d'une copie.

Les 'apogaphs' sont souvent la source d'inspiration des sculptures. Fisher 'recrée' ses dessins à grande échelle et choisit pour ce faire la matière la plus appropriée à ses yeux: le bronze, la pierre, le plâtre, le bois ou la cire. Les contours des petits dessins deviennent les contours des œuvres plus grandes en trois dimensions. Les dessins, fragiles, acquièrent ainsi de la durabilité et du poids.

Michel François

One Another (Football), 2008

Collection S.M.A.K.

'One Another (Football)' de Michel François est un objet sculptural inspiré de la vie quotidienne. Une veste en cuir est accrochée au dossier d'une chaise en bois installée à côté d'un ballon de football composé de morceaux de cuir provenant de cette même veste. Le titre de l'œuvre fait allusion à la sculpture de Michel Foucault et à sa notion d' 'hétérotopie', c'est-à-dire d'autre lieu. Suivant cette idée, l'objet sculptural de François se trouve dans un espace intermédiaire qui, d'une part, reflète le monde et, d'autre part, le perturbe et le conteste. Avec 'One Another (Football)', François ajoute poétiquement un nouveau sens aux objets et matières ordinaires et influence par conséquent la façon dont ceux-ci sont perçus.

En parallèle avec les artistes de l'Art Povera italien, il explore la manière dont le sens évolue et se transforme au fil du temps, à travers de nouvelles associations, couches sémantiques ou interactions avec d'autres œuvres, d'autres espaces d'exposition. L'œuvre, en variation constante, devient ainsi un symbole de possibilités infinies.

Gilbert & George

A Drinking Sculpture, 1974

Collection Matthys-Colle

'A Drinking Sculpture' compte parmi les premières œuvres du duo d'artistes britanniques Gilbert & George. La série 'Drinking Sculptures', dont elle fait partie, a vu le jour au début des années 1970, dans le bar Balls Brothers du quartier de Bethnal Green à Londres, où Gilbert & George ont pris une bonne cuite en fêtant la vente de leur première œuvre d'art. 'A Drinking Sculpture' est une constellation de photos floues, déformées et fragmentées dans laquelle des verres, des bouteilles et une table apparaissent comme motif dominant, en juxtaposition avec un autoportrait des artistes. L'œuvre évoque la sensation d'ivresse, tout en faisant allusion à l'idée d' 'Englishness' et en renvoyant à la situation sociopolitique de l'époque en Grande-Bretagne, dominée par un chômage important, des protestations ouvrières, des coupures de courant et une violence croissante en Irlande du Nord. Selon les propres dires des deux artistes, la série est le reflet de la vie: "Les artistes se sont soulés le soir, mais le matin ils ont réalisé la sculpture minimale parfaite dans leur atelier. Ils étaient alcooliques, mais leur art était ultra-sobre." 'A Drinking Sculpture' préfigure le manifeste 'What Our Art Means' de 1986, dans lequel Gilbert & George plaident pour un art sans frontières. L'œuvre montre également comment, dans les années 1970, Gilbert & George ont expérimenté divers médias pour donner progressivement forme à leur identité de 'sculptures vivantes'.

Ann Veronica Janssens

HEM 600 – Fragment, 2015

Donation S.M.A.K. Collection

Ann Veronica Janssens (*1956, Folkestone) est une artiste belge qui fait partie d'une génération de sculpteurs qui tente de repenser radicalement la sculpture de manière à proposer une expérience plus sensorielle et physique de l'œuvre. Son langage artistique fait souvent appel à l'immatériel, l'évanescence, l'éphémère. La lumière et les expériences optiques et sensorielles sont des notions centrales dans son œuvre.

En 2016, deux œuvres ont été installées sur le Korenmarkt, où elles ont beaucoup fait parler d'elles. L'une d'elles est « HD400 » d'Ann Veronica Janssens, une énorme colonne de 20 mètres de haut. Le titre fait référence au monde de la construction, plus précisément au type de poutrelle qui constitue la squelette de nombreux bâtiments contemporains. L'artiste rend ainsi hommage à l'architecture contemporaine, qu'elle fait entrer en dialogue avec l'église Saint-Nicolas du XIII^e siècle. Comme tout œuvre chez Janssens, la lumière et le jeu de la lumière ont un rôle important. La gigantesque sculpture qui s'élève vers le ciel est à la fois massive et légère. Grâce à sa surface réfléchissante, elle n'occupe pas seulement de l'espace dans l'environnement, mais elle reflète aussi l'environnement dans l'espace qu'elle occupe, créant ainsi un paradoxe entre matérialité et immatérielle. Ce « HEM600 » en acier poli est le modèle réduit de la sculpture « HD400 » proprement dite et a été offert par l'artiste à la collection du musée à l'occasion de l'installation de « HD400 » dans le centre de Gand et de l'exposition de Janssens au S.M.A.K. en 2016.

Mike Kelley

Innards, 1990

Donation S.M.A.K. Collection

Dans le catalogue de l'exposition rétrospective posthume de Mike Kelley au Stedelijk Museum Amsterdam en 2013, John C. Welchman situe 'Innards' ('Intestins' ou 'Organes') dans un sous-groupe d' 'Innards', entamés en 1987, 'Half a Man' (1987-'93). 'Innards' a en commun avec d'autres sous-groupes, tels que le quelque peu plus ancien 'Arenas', ou les quelques peu plus tardifs 'Dialogues' et 'Afghan Works', de se composer d'animaux en peluche et d'autres objets trouvés disposés sur un drap blanc à même le sol. Le titre de l'œuvre évoque les bouts de peluches suggèrent des organes éparpillés, de la violence et des traumatismes. Pour l'artiste, toutes les œuvres de la série 'Half a Man', telles que soient leurs différences, convergent autour de sujets tels que le langage visuel sexospécifique, la famille et l'innocence perdue. Le drap blanc peut être perçu comme un symbole d'innocence. Les draps et les couvertures tricotées à la main ('afghans') reviennent régulièrement dans l'œuvre de Kelley. Dans la série 'Dialogues' (1990-'91), Kelley ajoute un troisième élément au drap blanc et aux peluches étalées par-dessus: des sons amplifiés par une chaîne stéréo.

Bernd Lohaus

Zwischen/Als/Gegen/Für Lohaus, s.d.

Prêt de la collection de la Communauté flamande

Comme de nombreuses sculptures de Bernd Lohaus datant du milieu des années 1960, 'Zwischen/Als/Gegen/Für' se compose de plusieurs volumes simples, presque identiques. Les quatre blocs de bois coniques et usés par les intempéries sont placés côte à côte et portent sur leur partie supérieure, à la craie blanche, les mots 'zwischen' (entre), 'als' (comme), 'gegen' (contre) et 'für' (pour). L'ajout de ces propositions donne aux banals matériaux une nouvelle signification stratifiée, sans anecdote ni récit. D'une part, les éléments entrent en relation les uns avec les autres et avec l'espace dans lequel ils se trouvent; d'autre part, la relation entre l'œuvre d'art et le spectateur est examinée. Avec cette œuvre, comme avec la plupart de ses autres sculptures, Lohaus remet en question des concepts tels que le temps, l'espace et l'identité.

Atila Richard Lukacs

Brandenburg Series, White Hammers, 1989

Brandenburg Series, White Cog and Wreath, 1989

Collection S.M.A.K.

La 'Brandenburg Series' d'Atila Richard Lukacs découle de sa fascination pour l'histoire politique récente et l'avènement de courants idéologiques comme le fascisme et le communisme. Lukacs a créé la série à la fin des années 1980, lorsqu'il vivait à Berlin et avait un atelier juste à côté de la Porte de Brandebourg. En 1989, avec la chute du mur qui coupa la capitale allemande en deux pendant près de trente ans, ce point d'entrée historique dans la ville est devenu un symbole de liberté incarnant le désir de réunification de l'Allemagne. Les vingt-cinq figures de la 'Brandenburg Series' de Lukacs, parmi lesquelles figurent 'White Hammers' et 'White Cog and Wreath', explorent la chute du communisme en Allemagne. Peintes sur des cartes de la ville, elles représentent des symboles politiquement lourds de sens comme des roues dentées, des marteaux et des couronnes de blé, de maïs ou d'autres végétaux.

Bruce Nauman

Study for spiraling project, 1974

Prêt Matthys-Colle Collection

Le dessin occupe une place importante dans le processus de travail de Bruce Nauman. Pour lui, c'est la première étape vers la transformation de ses pensées en images. Au début de sa carrière, il réalisait principalement des petits croquis rapides au crayon qui lui servaient de notes. Plus tard, ceux-ci devenaient des dessins de grand format, comme celui-ci. Ce type de dessin permet à l'artiste de visualiser l'exécution finale d'une œuvre. Les annotations au crayon vous exposent ainsi au processus de pensée qui se déroule dans la tête de Nauman. Cette étude préliminaire schématisée d'une sculpture en spirale met également en lumière la manière systématique et précise de l'artiste envers ses installations.

Bruce Nauman

Suspended chair, 1986

Prêt Matthys-Colle Collection

À partir des années 1980, le fauteuil suspendu, fixé par des câbles aux murs de l'espace d'exposition, apparaît régulièrement sous différentes formes dans l'œuvre de Nauman. Ce dessin servit d'esquisse pour l'installation de 1987 du même nom: une chaise en acier suspendue par des câbles d'acier. La chaise vide est un motif d'histoire de l'art qui apparaît également chez Van Gogh et Warhol, entre autres. En premier lieu, elle évoque le corps humain absent. Mais étant donné que la chaise est suspendue à l'envers dans la pièce, de sorte qu'elle ne peut pas être utilisée, elle suscite en nous un sentiment désagréable. Pour Nauman, la chaise est une métaphore. Ce meuble est une mise en accusation contre les abus politiques persistants et les violations flagrantes des droits de l'homme qui endurent la période de créations de ces œuvres.

Bruce Nauman

Drawing for Cast Iron Sculpture, Square to Circle to Triangle, Model for Tunnel, 1981

Collection S.M.A.K.

Les dessins de Bruce Nauman ont souvent l'air grossiers et inachevés. Dès les années 70, il se met à faire des dessins pour des tunnels. Plus tard, il les construit pour de vrai, souvent dans des matériaux bruts. Les installations sont d'échelle variable. Parfois elles sont accrochées au plafond, parfois elles se dressent ou s'appuient sur le sol.

Nauman a étudié les mathématiques à l'université. Artiste, il continue d'être fasciné par les équations géométriques et le rapport entre les rectangles, cercles et triangles. Dans ses sculptures, il étudie la relation entre ces formes. Les dessins jouent un rôle central dans son processus créatif: ils rendent concret ce qui est concevable. Ce sont parfois de petits croquis rapides qui servent d'annotations pour des sculptures ou de schémas pour des films et des performances.

Les études de grand format, comme cette œuvre-ci, aident l'artiste lors de la réalisation d'une sculpture, quand il essaie de se représenter ce que cela va donner. Souvent, des annotations sont aussi lisibles sur ses croquis, comme on peut le voir dans 'Study for Spiraling Project' (1974), une œuvre qui est en prêt au S.M.A.K.

Michelangelo Pistoletto

Specchio diviso Pistoletto, 1975-1978

S.M.A.K. Collection

En 1978, dans le catalogue de son exposition à la Galleria Giorgio Persano de Turin, Michelangelo Pistoletto décrit les deux directions dans lesquelles il souhaite développer davantage son travail. La première, 'Divisione e moltiplicazione dello specchio' (Division et multiplication du miroir), découle de l'observation de Pistoletto selon laquelle un miroir peut tout refléter, à part lui-même. En divisant, comme dans cette œuvre, le miroir en deux parties ('Specchio diviso' ou 'Miroir divisé') et en remplaçant les parties le long des jambes d'un angle qui part de l'axe de la division, le miroir peut néanmoins se refléter, se multiplier. Avec le verre miroir, le cadre est également divisé. Les points de contact des profils du cadre constituent l'unité originale du cadre en bois scié.

À partir du résultat de cet exercice, Pistoletto développe une série d'œuvres par lesquelles il attire l'attention sur le principe de la division comme élément universel du développement organique et – socialement parlant – de la distribution comme alternative logique à l'accumulation et à l'exclusion. Dans ce contexte, Pistoletto utilise déjà le terme de 'sharing' ('partage'). S'outre, tout ce que l'on peut dire de ses 'peintures miroir' s'applique bien sûr aussi à cette œuvre. Entre autres, la présence inévitable du spectateur dans l'œuvre. Pistoletto parle d'une 'performance permanente'. Dans la Manil Collection de Houston, on trouve une œuvre similaire datant de 1975-78: un miroir divisé en deux motifs qui est également placé dans un coin, mais enfermé dans un cadre baroque et doré au lieu, comme dans cette œuvre, d'un simple cadre en bois.

Thomas Schütte

Trio, 1993

S.M.A.K. Collection

Thomas Schütte

Weinende Frau, 1989

Collection S.M.A.K.

À partir de la fin des années 80, Thomas Schütte fait des installations avec des figures humaines petites, mais expressives. Dans les années 90, beaucoup de ces œuvres miniatures sont traversées en format monumental, dans des matériaux divers. À travers ce genre de figures, Schütte étudie le rôle que la sculpture figurative peut encore jouer après des décennies d'art abstrait et conceptuel. Mais ses statues ne sont pas toujours univoques.

Souvent, les visages que Schütte représente sont renfrognés, comme celui de cette femme en pleurs plus grande que nature. La tristesse et la douleur s'expriment non seulement à travers le visage, mais aussi à travers les couleurs et la texture de la sculpture. Comme beaucoup d'autres œuvres de Schütte, cette figure semble interroger la 'condition humaine': les contradictions émotionnelles et physiques troublantes que nous pouvons ressentir en tant qu'être humain.

Walter Swennen

Untitled (Beste P, bis), 1984

Collection S.M.A.K.

Une peau de banane jaune, peinte à gros coups de pinceau, se détache sur un fond sombre. Les bords sont supérieurs gauche, on peut lire « Beste P, bis ». Le 'bis' fait peut-être référence à l'œuvre « Beste P, (Peau de banane)» de la même artiste (Mu.ZEE, Ostende), sur laquelle une banane plus petite est représentée sur un fond clair. Cette peau de banane est en outre un (deuxième) avertissement ? Le tableau ne vous apportera pas la réponse. Swennen vous laisse trouver vous-même les associations et les émotions que suscite l'œuvre. L'artiste ne juge pas nécessaire que nous « comprions » son art. Le but premier de la peinture est pour lui de peindre tout simplement. Il croit à l'autonomie totale des œuvres d'art et considère sa peinture comme une recherche permanente, qui porte sur les possibilités et les limitations du médium, le sujet et la technique. Swennen peint sans but et sans direction: « On commence, et on réagit à ce qu'il y a. Les gens qui écrivent des commentaires sur la peinture oublient que, la plupart du temps, la peinture n'est rien d'autre qu'un rendez-vous entre le peintre et le tableau. »

Richard Tuttle

Story XX, 2020

Collection S.M.A.K.

Comme dans bon nombre de ses œuvres antérieures, Richard Tuttle bouscule, avec la série 'Stories', les restrictions traditionnelles en matière de médias et de matériaux pour se lancer dans des expérimentations ludiques de la forme, de l'échelle et des modes de présentation. 'Stories' se compose d'une série de reliefs en bois découpés et peints de façon excentrique, avec lesquels Tuttle porte la peinture vers une nouvelle dimension. La série témoigne également de la fascination de Tuttle pour « l'art de faire de l'art » et souligne l'importance de l'ouverture dans son œuvre. 'Stories' a vu le jour en 2020, pendant la crise du corona, et chaque objet, comme 'Story XX', est lié à deux courts récits que Tuttle a écrits dans l'isolement. Le titre, 'Story', fait référence au 'Décaméron' de Boccace, qui se compose de cent nouvelles racontées pas sept femmes et trois hommes qui s'isolent dans la campagne toscane pour échapper à l'épidémie de peste de 1348 à Florence.

Luc Tuymans

Body, 1990

Donation S.M.A.K. Collection

Body' l'identité du personnage ne soit pas révélée dans 'Body', Luc Tuymans nous y confronte à une réalité dénuée. La torse blanc presque monochrome d'une poupée arboe deux bandes marron-noir frappantes à hauteur de la taille. Il s'agit de fermetures éclair permettant d'ouvrir le corps afin de le rembourner ou de lui donner du volume et ainsi lui donner (plus de) vie. Les bandes, points d'entrée du sens, font également penser à des coupures profondes de sang séché. La ligne sombre qui accentue la zone pubienne fait référence au traditionnel torse féminin nu sans tête. En ce sens, la sculpture pourrait être considérée comme un artefact ou un archétype sexuel, alors qu'elle est dépourvue de tout signal érotique. Plus encore, la poupée de jouet a l'air totalement asexuée. La surface de la toile semble être couverte de craquelures, ce qui donne à 'Body' l'aspect d'une vieille peinture. Tuymans fait allusion aux images vagues et imparfaites que notre mémoire reproduit. Les contours du souvenir demeurent, tandis que l'image elle-même s'efface lentement. La représentation reste impersonnelle et délibérément insignifiante.

Jan Van Im Schoot

De Mirabello, 1992

Collection S.M.A.K.

Dans ses créations récentes, Jan Van Im Schoot s'inspire de matériel visuel de récupération, de l'histoire locale ou encore d'un événement qui le touche dans son entourage ou dans la société. La liberté, la censure et la violence des systèmes politiques et idéologiques d'hier et d'aujourd'hui sont des motifs récurrents dans son œuvre. Sur le plan formel, Van Im Schoot trouve l'inspiration dans l'histoire de l'art pour produire son 'anarcho-baroque'.

Sur cette toile aussi, les références croisées à des précédentes œuvres artistiques sont présentes. L'influence de Francisco Goya et Edouard Manet transparait à travers l'intensité des couleurs sombres et l'atmosphère menaçante. L'assemblage de la perspective, la puissance des couleurs et la vivacité des contrastes sont des caractéristiques de l'art de Jan Im Schoot. Et puis, il y a la singularité du titre: 'De Mirabello'. Parfois, les titres que l'artiste invente font office de panneaux signalétiques et renvoient à sa vaste culture livresque. Mais parfois aussi, les titres vous prennent à contre-pied en raison de leur double sens. Combinaison du mot et l'image, Van Im Schoot laisse délibérément le champ libre aux associations.

Philip Van Isacker

Completion-Emptiness, s.d.

Collection S.M.A.K.

'Completion-Emptiness' fait partie d'une série de sculptures que Van Isacker développe tout au long de sa pratique artistique, et dont quelques-unes se trouvent dans l'espace public. 'Completion-Emptiness' se compose de deux tables minimalistes. Un mot est gravé au milieu de chaque table: "completion" (achèvement, perfection) sur la première et "emptiness" (vide, vacuïté) sur la deuxième. Van Isacker voit la table comme « quelque chose de très vivant, une chose avec laquelle on peut tout faire ». La table, lieu où on mange, on boit, on parle, symbolise une rencontre. 'Completion-Emptiness' est une invitation à réfléchir, à communiquer ou à remettre les choses en question. Les mots "completion" et "emptiness" servent de base à cette réflexion.

Lawrence Weiner

The Level of Water / De Waterstand, 1979

Ami(e)s du S.M.A.K.

Lawrence Weiner, un des pionniers américains de l'art conceptuel, a élargi à sa manière la notion de 'sculpture': la langue était son médium, il faisait des sculptures avec du texte. Pour cet artiste, l'important peu qu'une œuvre d'art soit effectivement réalisée. Dès 1968, il a présenté une exposition sous la forme d'un petit livre, avec de courts textes dans lesquels il décrit des œuvres que nous pouvons nous représenter mentalement. Autre exemple: ce livre d'artiste, édité en 1978 par la Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst (Association pour le Musée d'Art contemporain) à Gand et tiré en 300 exemplaires. Le livre de 48 pages non numérotées contient des œuvres aussi bien que la forme d'illustrations que sous la forme de textes.

Le titre du livre, 'The Level of Water / De Waterstand', se rapporte à une œuvre d'art de la collection du S.M.A.K.: 'Above Below the Level of Water with a Probability of Flooding (i.e. a Dike)' [Au-dessus en dessous du niveau de l'eau avec une probabilité d'inondation (c.-à-d. une digue)] (1977). Cette installation est un commentaire sur le lieu pour lequel Weiner a conçu l'œuvre, à savoir une digue au Pays-Bas. À partir des années 70, l'artiste a vécu en partie sur un bateau à Amsterdam, de sorte qu'il a fini par connaître suffisamment les néerlandais pour employer également cette langue dans ses 'sculptures en mots'. Pour Weiner, il était important de faire usage de la langue du lieu pour lequel il créait une œuvre textuelle. Cela renforce le rapport entre l'œuvre, le lieu en question et le public.

Franz West

Ohr, 1986

Donation S.M.A.K. Collection

Les 'Passstücke' de Franz West sont des masques aux formes grotesques, quelque peu amorphes, qui doivent être tenus devant le visage et une partie du corps ou comme un bouclier sur le bras. Ce sont des instruments pour les processus physiques et mentaux, des signes et des symboles pour les relations sociales qui interprètent le langage corporel. Dans les années 1980, West a élargi ses 'Passstücke' avec des arrangements fantaisistes de parties isolées du corps telles que la bouche, le nez et les oreilles. 'Ohr' est une oreille en papier mâché qui peut être utilisée comme une sculpture du corps. West ne veut pas explicitement faire des sculptures que l'on peut seulement regarder ou auxquelles on peut réfléchir. Il veut que nous entrons en dialogue avec ses objets. Au départ, ses œuvres pouvaient aussi être touchées et tenues. Au départ, elles faisaient souvent partie d'une performance dans laquelle West indiquait comment les sculptures pouvaient être utilisées.

Les corps, avec ses différentes poses et parties, est l'un des piliers les plus importants de l'œuvre sans compromis de Franz West. Plusieurs mouvements artistiques des années 60 et 70 ont adopté et élevé le corps au rang d'entité visuelle autonome, mais dans le cadre des actions d'artistes et devant un public ou une caméra. West transcende cela en transmettant le rôle de l'artiste à des amis, des connaissances ou des spectateurs individuels comme nous. Dès que nous touchons ou manipulons ses objets, nous devenons nous-mêmes des performers. Plus tard, West étend cette idée aux corps de son public, sans verser dans l'art interactif populiste. Dans chaque cas, il utilise le corps humain et sa représentation comme un moyen visuel par lequel les tensions et les processus sociaux sont révélés.

Franz West

Objektbild – Object Picture, 1974

Collection Matthys-Colle

La communication et l'interaction avec et au moyen de l'art sont les thèmes qui habitent l'œuvre de Franz West. Pour l'artiste, l'utilisation des œuvres prime sur leur apparence extérieure. Il s'interroge sur la distinction faite entre objet d'art et objet utilitaire. Nous comportons-nous différemment devant un objet usuel et devant une œuvre d'art ?

Au début des années 70, cette recherche prend forme dans les 'Objektbilder' de West, où il joue sur l'ironie et l'aliénation. L'artiste met en vedette des objets ordinaires : un baignet de bain à enfiler ou des sandales à porter. Les objets ont été collés sur des panneaux de bois découpés laqués dans des couleurs monochromes. Le spectateur est encouragé à essayer ou à utiliser ces objets. West veut ainsi stimuler notre créativité et nous faire abandonner notre comportement conditionné dans les salles d'exposition.