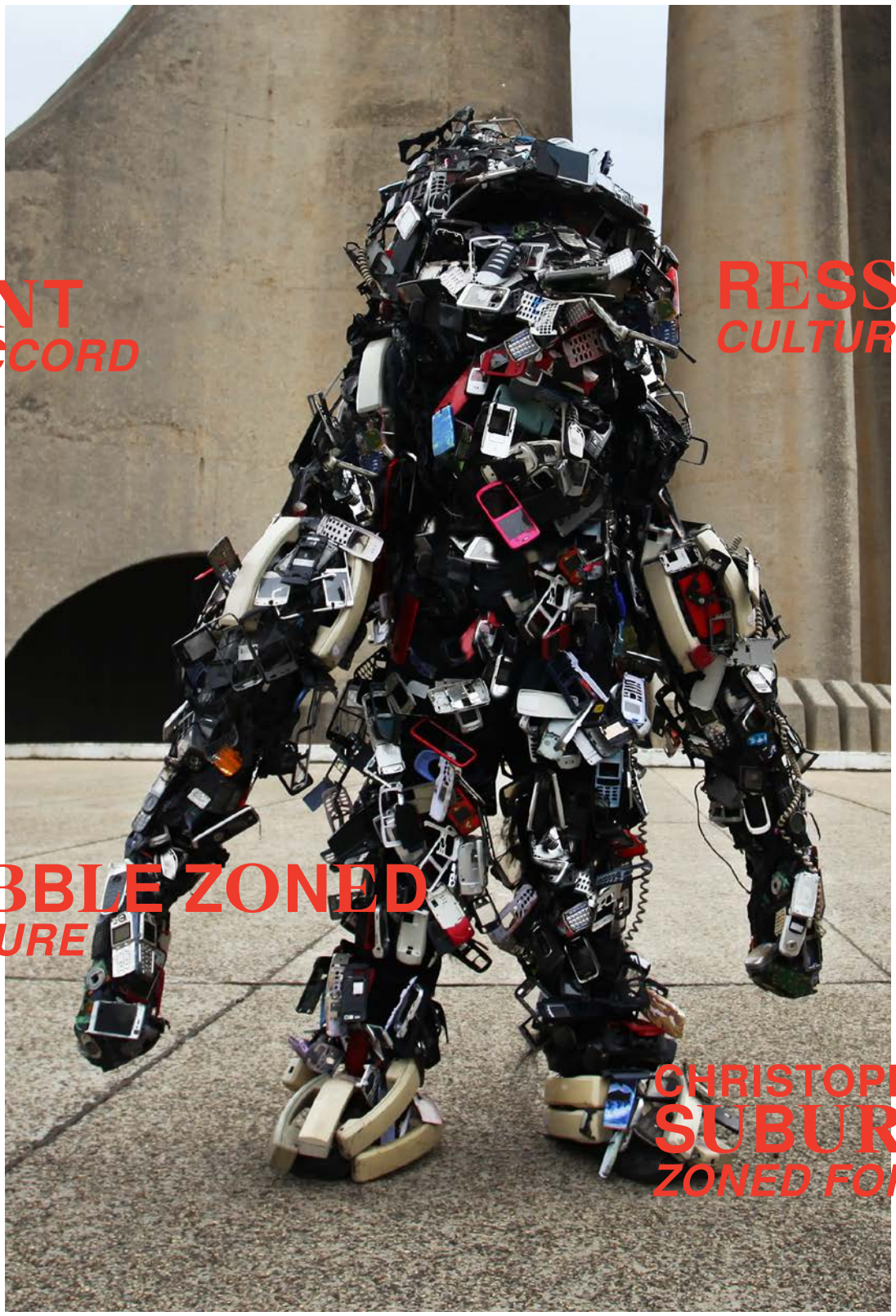
LE BULLETIN



TIMENT
OU DESACCORD

RESSENTIM
CULTURES DU DE

ELEN
AN BUBBLE ZONED
ONOCULTURE

CHRISTOPH GIELEN
SUBURBAN E
ZONED FOR MONOC

IKOB – MUSEE D'ART CONTEMPORAIN
LE BULLETIN NO.2 – JANVIER 2017
EDITION FRANCAISE

22.01.–23.04.2017

LE BULLETIN

TÍMEA ANITA ORAVECZ
Welcome to the EU, 2016
Installation, 153 × 115 × 100 cm
© Tímea Anita Oravecz

ALINA SCHMUCH ET FRANCA SCHOLZ
We can, 2015–2017
Installation vidéo à 2 canaux
© Alina Schmuch et Franca Scholz

TÍMEA ANITA ORAVECZ
Welcome to the EU, 2016
Dessin, 29 × 21 cm
© Tímea Anita Oravecz, photographie : Vladimir Pavić

ANDY HOPE 1930
Amazing Stories, 2013
Impression par sublimation sur tissu, 140 × 107 cm
Avec l'autorisation de la galerie Guido W. Baudach, Berlin
© Andy Hope 1930,
photographie : Roman März

ANDY HOPE 1930
American Splendor, 2013
Impression par sublimation sur tissu, 140 × 107 cm
Avec l'autorisation de la galerie Guido W. Baudach, Berlin
© Andy Hope 1930,
photographie : Roman März

JULIAN RÖDER
Manifestations contre le sommet du G8 à Gênes, 2001 (II)
Photographie, 110 × 75,5 cm
© Julian Röder

JULIAN RÖDER
Manifestations contre le sommet du G8 à Gênes, 2001 (I)
Photographie, 110 × 72,5 cm
© Julian Röder

JULIAN RÖDER
Manifestations contre le sommet du G8 à Gênes, 2001 (V)
Photographie, 50 × 70 cm
© Julian Röder

GEROLD TAGWERKER
urban studies_NYC#8-13, 2012/2015
Photographies noir et blanc sur panneaux agglomérés, 200 × 75 cm chacune ; taille entière 200 × 420 cm
Avec l'autorisation de la galerie Mathias Güntner, Hambourg
© Gerold Tagwerker

GEROLD TAGWERKER
_riot, 2014
Aluminium, 10 éléments d'une taille de 98 × 70 × 15 cm chacun
Avec l'autorisation de la galerie Mathias Güntner, Hambourg
© Gerold Tagwerker

ANDY HOPE 1930
Authentic Visionary Mix, 2013
Impression par sublimation sur tissu, 140 × 107 cm
Avec l'autorisation de la galerie Guido W. Baudach, Berlin
© Andy Hope 1930,
photographie : Roman März

ANDY HOPE 1930
SpongeBob, 2013
Impression par sublimation sur tissu, 140 × 107 cm
Avec l'autorisation de la galerie Guido W. Baudach, Berlin
© Andy Hope 1930,
photographie : Roman März

ANDY HOPE 1930
Beautiful Adventures, 2013
Impression par sublimation sur tissu, 140 × 107 cm
Avec l'autorisation de la galerie Guido W. Baudach, Berlin
© Andy Hope 1930

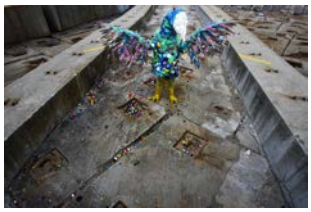
GEROLD TAGWERKER
execrator, 2015
Miroir espion et aluminium, 120 × 140 × 60 cm
Avec l'autorisation de la galerie Mathias Güntner, Hambourg
© Gerold Tagwerker

THOMAS ZIPP
A.O.: Penrose F, 2016
Sérigraphie, stylo de retouche et huile sur lin, 95 × 85 cm
Avec l'autorisation de la galerie Guido W. Baudach, Berlin
© Thomas Zipp, photographie : Roman März

DECLAN CLARKE
Tonight, 2004
Vidéo, 4:25 min
© Declan Clarke

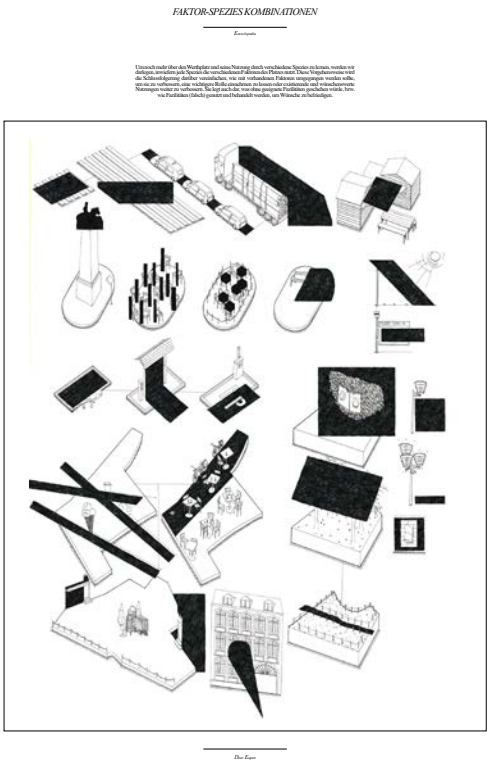
AWST & WALTHER
Blind (Sea-rise), 2016
Impression numérique sur store
120 × 140 × 5 cm
© les artistes

FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (Metal), 2013–2016
Vidéo, 6:30 min
© Francois Knoetze,
photographie de production : Anton Scholtz

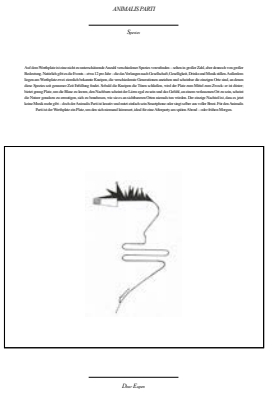


FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (Plastic), 2013–2016
Vidéo, 6:37 min
© Francois Knoetze,
photographie de production : Anton Scholtz

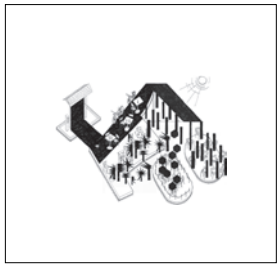
FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (Paper), 2013–2016
Vidéo, 6:18 min
© Francois Knoetze,
photographie de production : Anton Scholtz



DEAR HUNTER
Dear Eupen : facteurs et espèces sur le Werthplatz,
2016-2017
Dessin et texte sur papier, 84 × 59,4 cm
© les artistes



DEAR HUNTER
Animalis Parti (espèce), 2016–2017
Dessin et texte sur papier, 42 × 29,7 cm
© les artistes



DEAR HUNTER
Lieu de rencontre (combinaisons),
2016–2017
Dessin et texte sur papier,
59,4 × 42 cm
© les artistes

CHRISTOPH GIELEN
California Growth Machine, 2016
Vidéo, 11:33 min
© Christoph Gielen

CHRISTOPH GIELEN
FLUIDS DYNAMIC, 2016
Vidéo, 8:30 min
© Christoph Gielen

FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (Glass), 2013–2016
Vidéo, 6:28 min
© Francois Knoetze,
photographie de production : Catherine Trollope

FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (Cell), 2013–2016
Vidéo, 5:22 min
© Francois Knoetze,
photographie de production : Anton Scholtz

FRANCOIS KNOETZE
Cape Mongo (VHS), 2013–2016
Vidéo, 4:48 min
© Francois Knoetze

ELISABETH GABRIEL & DARYOUSH ASGAR
the living dead, 2011
Huile sur toile, 150 × 190 cm
© les artistes

KONSTANTINOS-ANTONIOS GOUTOS / THE[VIDEO]FLÂNEU®
Bruxelles, tiré du cycle « beggars », 2005–2017
Mini DV, 4:3, couleur, son, loop, 4:30 min
© Konstantinos-Antonios Goutos

RESSENTIMENT
CULTURES DU DÉSACCORD

AVANT-PROPOS DE FRANK-THORSTEN MOLL

Le ressentiment est bien plus qu'un simple stéréotype ou une représentation négative dont on ne ferait usage qu'au moment de diffamer ses adversaires politiques : les processus culturels liés au ressentiment sont bien plus subtils. En réalité, il s'agit là de phénomènes qui se développent dans l'ombre, nourris par une humiliation, une défaite ou un asservissement et qui structurent le rapport entre vainqueurs et perdants. Ce déséquilibre réel ou ressenti vis-à-vis de l'autre peut être expérimenté par l'individu, par un groupe, par une communauté linguistique ou religieuse, mais aussi par des nations tout entières.

Il est extrêmement aisé d'instrumentaliser le ressentiment ; de nos jours, les personnalités politiques autoritaristes et nationalistes ayant recours à cet outil pour propager leurs foyers de conflits, à l'échelle mondiale, ne manquent pas. Donald Trump, Vladimir Poutine, Viktor Orbán et Recep Tayyip Erdoğan ne sont malheureusement que les figures les plus marquantes d'une tendance bien plus large qui cherche à imposer, quel qu'en soit le prix, une politique de la haine et de la colère. Cette « politique du ressentiment »[1] sait habilement mettre au grand jour, dans toute leur violence, les sentiments d'humiliation refoulés et accumulés au sein de la population, afin de s'arroger le pouvoir et de jeter par-dessus bord les structures démocratiques patiemment mises en place au fil des années. La puissance et la dynamique de cette stratégie ne se manifestent pas uniquement au travers des succès politiques de ceux qui l'adoptent, mais avant tout dans la façon dont ils malmènent leurs adversaires. Leur tactique est celle d'une énorme simplification qui s'oppose au questionnement, applique à tout problème le schéma ami/ennemi et génère un climat de peur grâce à l'écran offert par une « nouvelle opacité »[2]. Être d'un autre avis fait automatiquement de vous un ennemi ; toute vision différenciée des choses est dénoncée comme une manœuvre de diversion de l'establishment et la liberté d'expression accusée d'être une stratégie de désinformation.

Ces dynamiques ne seraient pas aussi puissantes si elles n'étaient que purs calculs politiques. Derrière tout cela se joue aussi un combat touchant à la culture qu'il faut replacer dans un contexte de capitalisme mondialisé débridé. Par définition, ce dernier ne peut en effet qu'aspirer à étendre son emprise. Pour Alain Badiou, la situation est claire : la logique à l'œuvre ici est celle de l'exploitation et son cri de guerre, sous l'étiquette de la « privatisation », se fait fort de museler toutes les forces qui par principe pourraient y trouver à redire. Fort heureusement cependant, les institutions, les acteurs du monde politique et les journalistes ne sont pas les seuls à riposter. Les artistes, usant des tactiques les plus diverses, réagissent eux aussi au « triomphe du capitalisme mondialisé »[3]. Alors que certains concentrent leur travail sur la forme, sur l'art en tant que tel et, ainsi, sur l'auto-réflexion, d'autres s'engagent par exemple dans le soutien aux réfugiés et se solidarisent avec les groupes marginalisés qui font l'objet d'attaques, afin de contribuer à améliorer leur situation. D'autres encore suivent les processus de transformation que traverse notre société d'un œil critique, faisant ainsi émerger une nouvelle opinion publique.

Ce qui rassemble ces tendances est la liberté de l'art, une liberté suprême, acquise de haute lutte. Habitué à se frotter aux courants autoritaires et aux tiraillements antimodernistes, l'art a su développer ses propres stratégies pour y répondre. Et c'est justement au moment où l'art semble vivre le désaccord qu'il est le plus à même de formuler cet adage commun, l'acceptation du « a tout autant que b » ou du « tout est envisageable ». En effet, force est de constater qu'un désaccord, au sens propre du terme, et, donc, l'existence d'avis divergents, ne peut se faire jour que si la pluralité de points de vue est possible. On ne peut réagir à la gangrène du ressentiment qu'en prenant position, d'une façon claire et différenciée : c'est ce que montrent les artistes présentés ici avec leurs œuvres, de manière visible, palpable. « Ressentiment – Cultures du désaccord » ne nourrit précisément pas l'ambition d'épuiser cette thématique ; l'exposition se veut plutôt le reflet d'une idée – celle d'un désaccord qui se manifesterait entre des œuvres qui n'utilisent pas toujours le même langage, mais orientent notre regard vers un horizon commun. Les travaux présentés ici sont ainsi bien plus que de simples preuves d'une cohabitation avec le ressentiment : ils incarnent des positions qui se confrontent au désaccord – flirtant parfois avec le mordant des « diss songs » du rap – et qui voient dans l'avis de l'autre l'expression pertinente du point de vue d'un être pensant.

Nous souhaitons tout d'abord exprimer notre gratitude aux artistes qui ont bien voulu mettre leurs œuvres à notre disposition, faute de quoi cette exposition n'aurait pu voir le jour. Nous adressons également nos remerciements à l'équipe de l'IKOB, au Conseil d'administration ainsi qu'aux nombreux appuis et sponsors qui ont contribué à la réalisation de ce projet.

1 Reinhard Olschanski, *Die Politik des Ressentiments [La politique du ressentiment]*, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 11/2016, p. 43-48, ici : p. 43
2 Jürgen Habermas, *Die neue Unübersichtlichkeit [La nouvelle opacité]*, Francfort-sur-le-Main, 1985
3 Alain Badiou, *Wider den globalen Kapitalismus, Für ein neues Denken in der Politik nach den Morden von Paris [Notre mal vient de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre, Paris, 2016]*, Berlin, 2016, p. 17

AWST & WALTHER

Manon Awst est née en 1983 à Bangor (Pays de Galles), où elle suit tout d'abord des études d'art au Coleg Menai. En 2015, elle achève des études d'architecture à l'Université de Cambridge et travaille depuis 2013 à une thèse de doctorat au Royal College of Art de Londres. Né en 1978 à Dresde, Benjamin Walther étudie l'histoire de l'art, la philosophie et l'histoire à l'Université Humboldt de Berlin (1996–1998), puis se forme en arts plastiques à l'Académie des beaux-arts de Leipzig (2008–2009). Walther commence ensuite à collaborer en tant qu'artiste indépendant et metteur en scène avec des théâtres allemands réputés.

Depuis 2008, sous le nom d'Awst & Walther, les artistes travaillent ensemble dans le domaine de l'art, se concentrant en particulier, par des installations et des performances, sur l'exploration de l'espace. La plupart du temps, leurs travaux naissent d'une réflexion sur la façon dont les espaces qui nous entourent influencent notre façon de voir et de penser. Leurs expériences se complètent à merveille puisque tous deux – Awst en tant qu'architecte, Walther en tant que metteur en scène – ont développé, chacun d'une manière spécifique, mais avec tout autant de recul, une conscience aiguë de l'espace. Partant de matériaux d'apparence extrêmement simple ou d'objets de récupération, comme c'est le cas ici avec des stores, et les retravaillant ou les réarrangeant de manière subtile, les deux artistes suscitent la réflexion sur les relations sociales et leur ancrage dans des contextes corporels et culturels.

Le duo Awst & Walther n'est pas le seul à s'intéresser à la politique des espaces. Au contraire, cette dernière est devenue l'une des préoccupations

fondamentales d'une époque où l'on répond volontiers à des problèmes épineux avec des solutions simplistes. Le plus souvent, ces solutions prévoient le verrouillage de frontières, de marchés, de continents entiers – toujours dans un seul sens, cela va sans dire. L'idée de Trump – la construction d'un mur infranchissable entre le Mexique et les États-Unis – est de la même veine que le repli de l'Europe sur ses frontières.

L'œuvre *Blind (Sea-rise)* reprend ces thèmes à plusieurs niveaux. Tout d'abord, le store est un moyen très simple de se protéger du monde extérieur. Il assombrit l'intérieur et crée une sorte de frontière. Une frontière qui peut devenir le lieu de projections. De quoi cette frontière, cette séparation est-elle faite, qu'y a-t-il devant, qu'y a-t-il derrière ? L'œuvre permet à l'imagination et aux représentations de se déployer à l'envi. La reproduction de la mer imprimée par Awst & Walther sur les lamelles du store symbolise ces fruits de notre imagination ; bien entendu, elle incarne aussi l'espoir de ceux pour qui la mer est une frontière et tout à la fois l'écran sur lequel se dessine l'image d'un avenir heureux en Europe. Les frontières, et c'est l'une des thèses de notre exposition, sont aussi le lieu où les ressentiments se manifestent de la façon la plus évidente.

DECLAN CLARKE

L'artiste irlandais Declan Clarke est né à Dublin en 1974. Il y effectue ses études au National College of Art and Design, ainsi qu'au Chelsea College of Arts de Londres. Clarke se consacre essentiellement à la réalisation de films. Il vit et travaille à Berlin.

Tonight, une œuvre autobiographique datant de 2004, a pour thème la relation entre Clarke et son frère. Dans cette vidéo de quelque quatre minutes, les deux tempéraments sont présentés comme on ne peut plus opposés. L'artiste lui-même apparaît dès le début et réapparaît au cours du document, toujours dans la même situation : debout dans une cuisine, il repasse les chemises de son frère. Le portrait du frère reste vague quant à lui – de brèves séquences vidéo alternant avec des textes courts n'en donnent que quelques impressions fugitives. On apprend ainsi qu'il est agent immobilier, mais son nom reste inconnu jusqu'à la fin. En représentant, ou plutôt présentant ce personnage du frère, Clarke place le spectateur, qu'il le veuille ou non, dans le rôle du voyeur. Les photographies insérées dans le déroulement du film, montrant le frère de l'artiste dans son activité professionnelle, l'heure à laquelle il quitte la maison pour aller au travail ou la scène immuable du moment où sa voiture sort de l'allée : autant de détails, sous forme de textes ou d'images, porteurs d'une singulière intimité. Il s'en dégage peut-être le sentiment de violer la sphère privée d'une personne à vrai dire inconnue, impression que pas même l'humour qui caractérise le film ne saurait dissiper tout à fait. Clarke adopte aussi le ton du documentaire, fournissant même des détails sur le rythme auquel son frère s'achète de nouvelles propriétés, ce qui, de manière très convaincante, suggère des apparences sérieuses. Le spectateur perçoit finalement en l'artiste et son frère deux identités contraires, dont l'antagonisme correspondrait à celui qui existe entre capitalisme et communisme.

Tonight se penche sur la genèse des identités au sein des sociétés et sur l'impact qu'ont sur ces identités les actes les plus insignifiants, les positionnements ou les valeurs. L'œuvre montre aussi comment ce processus opère en sens inverse, lorsque des sujets se réfèrent à leur environnement et aux codes qui le régissent. Ces mouvements aboutissent à une réduction radicale de la contingence, du possible, via des catégorisations telles que capitaliste/communiste. Clarke en démontre le caractère simplificateur grâce à l'exemple de son propre frère. Il amène le spectateur à reconstruire ces catégorisations, lui faisant prendre part à ce qui n'est pas encore un ressentiment caché, mais pourrait le devenir.

DEAR HUNTER

Dear Hunter. Derrière ce nom, deux artistes : Marlies Vermeulen et Remy Kroese. Vermeulen étudie tout d'abord à la HOWEST de Courtrai (design de produits et architecture d'intérieur), puis à l'École supérieure des arts Saint Luc de Liège ainsi qu'à l'University College for Creative Arts de Canterbury (Grande-Bretagne). Elle enseigne à l'Université de Louvain et à la faculté d'architecture de Bruxelles et de Gand. Kroese se forme lui aussi à l'architecture d'intérieur ainsi qu'à l'architecture, avant d'obtenir un diplôme d'enseignant en arts plastiques. Outre les projets menés avec Vermeulen sous le nom de Dear Hunter, il enseigne à l'Université de Maastricht.

Ancré à Liège et à Heerlen (Pays-Bas), le projet de recherche Dear Hunter s'attache, à la demande de villes et de communes, à analyser des zones névralgiques en s'appuyant sur les méthodes de l'anthropologie de l'espace. Depuis un certain temps, son activité se déploie sur l'ensemble de l'Euregio Meuse-Rhin, où neuf villes ont déjà fait l'objet d'une étude. Mandaté par la ville d'Eupen, Dear Hunter a installé en 2016 son container habitable sur le Werthplatz, observant pendant trois mois la circulation ainsi que l'emploi de cet espace par différents riverains et utilisateurs, catégorisés en « espèces ». Sans être scientifique à proprement parler, la démarche du duo ne peut être considérée comme dépourvue de sérieux pour autant. Maintenant volontairement un rapport ouvert avec leurs objets d'étude, Vermeulen et Kroese font le plus souvent appel à la même technique pour consigner leurs observations : ils dessinent des cartes. Ces dernières constituent pour eux le moyen le plus cohérent et efficace d'appréhender les espaces qu'ils souhaitent analyser. Dans ce minutieux travail de compréhension des voisinages, des lieux ou des quartiers, Dear Hunter procède comme un chasseur explorant de nouveaux territoires.

Les cartes subjectives qui résultent de ce suivi fonctionnent comme des condensés ou concentrés d'informations et sont présentées pour la première fois en tant qu'œuvres d'art dans le cadre de cette exposition. Tout en étant subjective, l'approche artistique permet en effet de mieux comprendre. Le ressentiment qui nous habite parfois vis-à-vis de l'autre transparaît dans les dessins et les œuvres graphiques de Dear Hunter, sous la forme de données spatiales et architecturales que Vermeulen et Kroese qualifient de « facteurs » et qui sont toujours également la manifestation d'identités construites. Les travaux de Dear Hunter rendent palpable ce constat : notre identité n'est pas uniquement faite d'éléments assurant une cohésion positive ; elle peut au contraire voir s'y mêler des sentiments négatifs, une antipathie latente, générée par exemple par un rapport de domination caché.

Au cours de cette exposition, le duo Dear Hunter présentera son analyse de l'espace du Werthplatz lors d'une rencontre en soirée. Durant les jours qui suivront, un atelier sera également proposé et permettra aux visiteurs de participer à l'élaboration d'une grande carte de l'Euregio. Voir les dates au dos de la présente publication.

ELISABETH GABRIEL & DARYOUSH ASGAR

Après des études d'art et de philosophie, Elisabeth Gabriel (née à Vienne en 1974) et Daryoush Asgar (né en 1975 à Téhéran) s'installent à Vienne. Leurs œuvres sont présentées dans diverses expositions depuis 2007.

The living dead fait partie d'une série d'œuvres de grand format dans lesquelles Asgar et Gabriel abordent

CHRISTOPH GIELEN
UNTITLED VI Arizona
Photographie, 73 × 86 cm

des thèmes contemporains qui ne sauraient laisser indifférent : délitement de l'économie, exploitation de l'individu et dilapidation des ressources.

Classique, la composition de leurs tableaux s'inspire de la peinture des XVIe et XVIIe siècles, que le duo conjugue avec des motifs contemporains. Dans l'œuvre présentée ici, les éléments de couleur criarde apposés au spray rappellent l'art du graffiti. La scène, représentant des nus et des zombies vêtus (ou ce qu'il en reste), se déroule dans un centre commercial, comme dans le film d'horreur *Dawn of the Dead* (1978). Certains éléments se chevauchent et l'absence de délimitations donne au tableau l'aspect d'un décor de théâtre. Sur la gauche se tiennent deux mannequins d'étalage, puis une femme nue sur un escalator et, enfin, sur la droite, on distingue le bas d'un mannequin. Au centre du tableau, les morts-vivants sont représentés soit dans leur totalité, soit de manière imprécise. Ils n'incarnent pas le mal, mais la souffrance de ceux que la culture de la surabondance capitaliste réduit littéralement en miettes. Écrasé par l'offre de nouveaux produits et services, le consommateur devient insatiable et perd son sens critique. Pour Asgar et Gabriel, la métaphore politique du zombie reflète la position du consommateur, privé de son libre arbitre. Une inscription en épaisses lettres capitales rose vif vient éclairer la thématique du tableau : *…Si seul est en mesure d'affirmer son statut de sujet celui qui, dans un même temps, accepte de faire de soi-même un objet conforme et mercantilisé, alors il n'y a pas plus de différence entre un moi et un autre qu'entre un Coca-Cola et un Pepsi, et les pensées, les sentiments, les actes de chacun demeurent fondamentalement anodins et commensurables…*

KONSTANTINOS-ANTONIOS GOUTOS THE[VIDEO]FLÂNEU®

Konstantinos-Antonios Goutos, connu sous le nom d'artiste *the[video]Flâneu®*, est né en 1973 à Larissa (Grèce). De 1981 à 1993, il étudie l'accordéon, le piano et la théorie musicale. De 1992 à 1995, il suit les cours de la Hellenic Cinema and Television School Stavrakos d'Athènes avant de se former à l'Académie des beaux-arts de Leipzig, de 2003 à 2008. En 2006, il étudie l'art conceptuel et l'art intermedia à l'Académie des beaux-arts de Prague. Ses flâneries vidéo le mènent dans plus de 50 villes en Europe.

Le nom d'artiste de Goutos, *the[video]Flâneu®*, est révélateur : à l'instar du flâneur classique, comme on pouvait le rencontrer à l'époque d'Edgar Poe ou de Charles Baudelaire, Goutos se promène, observe, évolue dans l'espace urbain sans but précis et « digère » à sa façon ce qu'il a vu. Toutefois, contrairement aux flâneurs d'alors, Goutos ne consigne pas ses impressions. Son outil : une caméra vidéo, qu'il utilise sans pied ni lumière artificielle. Même s'il ne veut pas correspondre au cliché du flâneur dandy, d'autres rapprochements sont inévitables : Goutos se penche lui aussi, au gré du hasard, sur de menues observations d'événements quotidiens qui montrent l'homme d'aujourd'hui au « croisement des cercles sociaux », comme le formulait Georg Simmel en 1890. Tirée du cycle « beggars » (2005-2017), la vidéo de quatre minutes et demie présentée ici a été réalisée dans le centre de Bruxelles.

Assis par terre, le mendiant est en grande partie caché par un bac à fleurs : on ne voit de lui que le bonnet, la jambe droite et un pied chaussé d'une basket. Devant lui, la vitrine d'une boutique de souvenirs et de cadeaux. Le contraste entre l'homme en train de mendier et les passants pressés est frappant. Il est assis, quasiment immobile ; peut-être a-t-il froid ? Il attend en tout cas patiemment qu'on lui donne une petite pièce et, pourtant, personne ne fait attention à lui ou presque – si quelqu'un ralentit, c'est plutôt pour jeter un coup d'œil à la vitrine exhibant tout son kitsch. L'homme semble transparent pour ceux qui manifestent, par leur mouvement dans cet espace, qu'ils sont en mesure de consommer et donc de prendre part à la vie de la société. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une scène typiquement bruxelloise et elle pourrait avoir lieu dans une autre ville, même si la présence absurde d'une énorme peluche dans la vitrine et l'aspect de certains passants, parfois digne d'une bande dessinée, font du lieu choisi un endroit spécifique. Consommation et refus de consommer – même si ce refus est sans doute plutôt involontaire – sont ici représentés à titre d'exemples, apparaissant comme les deux uniques options envisageables de nos jours. Le mendiant reste à l'opposé du flâneur : dans son rapport au monde, il ne peut être qu'immobile, assis. Peut-être est-ce justement ce qui fascine l'artiste ici.

Pour qui souhaiterait trouver le « punctum » de cette vidéo tournant en boucle comme le théâtre du monde, deux éléments placés sous le signe de l'enfance s'offrent au regard : un père Noël miniature, à demi caché par un rideau, semble imiter le geste humble du mendiant ; l'espace de quelques secondes, on distingue aussi la tête d'un petit enfant que l'homme tient dans ses bras.

CHRISTOPH GIELEN

Né à Bonn (Allemagne) en 1967, Christoph Gielen vit et travaille depuis plus de 30 ans à New York. Ses travaux se situent à la croisée des chemins entre journalisme, art et musique. C'est essentiellement à *Ciphers,* une étude photographique du paysage urbain américain, qu'il doit sa renommée.

Gielen s'est spécialisé dans la vidéo et la photographie, qu'il utilise pour explorer l'évolution des États-Unis en matière d'urbanisme et d'écologie ; le plus souvent, il opte pour des prises de vue aériennes en haute résolution. Pour lui, l'homme s'approprie l'espace en épuisant ses ressources, c'est pourquoi les thèmes écologiques prédominent dans ses derniers travaux. Et pourtant, même si les vidéos de Gielen ont de prime abord un caractère instructif, expliquer, voire donner des leçons, n'est pas leur propos. Pour l'artiste, il s'agit de montrer, d'une part, en quoi art et politique environnementale convergent et peuvent se compléter et, d'autre part, qu'urbanisme et droits civiques sont indissociables. En d'autres mots, Gielen relève l'empreinte laissée par nos actes sur la planète et place cette empreinte au cœur de l'image pour nous familiariser avec nous-mêmes.

Alors que, avec la série *Ciphers*, l'exposition consacrée exclusivement à l'artiste au rez-de-chaussée se concentre sur l'urbanisme américain comme phénomène esthétique au travers de photographies étonnantes d'une beauté abstraite, les deux vidéos présentées ici, *Fluids Dynamic* et *California Growth Machine*, optent pour une autre approche. Ces deux films ont vu le jour grâce au travail extrêmement pointu d'une équipe dont faisaient notamment partie le réalisateur Michael Kelem (BBC *Planet Earth*) et le compositeur Michael Atkinson. Construit comme une méditation visuelle, *Fluids Dynamic* montre sur un mode poétique un réservoir d'eau dans le sud de la Californie, l'un des États les plus arides des États-Unis. Gielen nous présente cette eau, précieuse, dans son abondance – une surface tourmentée, occupant tout l'espace de l'écran. La consommation d'eau par habitant augmente à une vitesse telle aux États-Unis que les conséquences en sont de plus en plus désastreuses, en tout cas pour les habitants des régions arides. Prêtant au film sa propre voix, Gielen évoque sans détour l'ampleur de cette tragédie due à une mauvaise gestion et à l'ignorance. L'hélicoptère d'où ont été faites toutes les prises de vue évolue au-dessus de l'eau dans un balancement à la chorégraphie étudiée, modelant ainsi la surface du lac artificiel. Bien plus : il se fond lui-même dans cette sculpture.

Dans leur interaction, l'eau et l'hélicoptère mettent en évidence la dépendance de l'eau et sa fragilité. La vidéo *Cali-*

fornia Growth Machine offre un écho à *Fluids Dynamic*. Le même hélicoptère y est utilisé de la même manière, faisant tourbillonner, cette fois-ci, une terre devenue aride. La musique composée par Atkinson pour *Fluids Dynamic* réagit aux aspects multiples d'une eau dont le mouvement est incessant. Tour à tour dominent le calme et l'ordre, le chaos et le désordre. Le son et l'image, étroitement mêlés, rendent la position de Gielen on ne peut plus claire. Pour lui, la parenté entre éthique et esthétique est étroite. Si l'on tente de résumer en quelques mots : lorsque pénurie, gaspillage, ignorance et appât du gain se conjuguent, toutes les conditions sont réunies pour que naissent des ressentiments.

ANDY HOPE 1930

Andreas Hofer, alias Andy Hope 1930, est né à Munich en 1963. De 1991 à 1997, il se forme à l'Académie des beaux-arts de Munich ainsi qu'au Chelsea College of Art and Design de Londres. Depuis l'an 2000, Hofer vit et travaille à Berlin. Il s'est fait connaître par ses travaux de peintre, de sculpteur et d'artiste installateur.

Andreas Hofer utilise le nom d'artiste « Andy Hope 1930 » depuis 2010. Pour Hofer, il ne s'agit pas là simplement d'une traduction quelque peu boiteuse de son nom en anglais, mais d'une neutralisation et, à la fois, d'un mélange d'attributs linguistiques et géographiques permettant d'abolir la distance entre la personnalité de l'artiste et celle de l'œuvre. Pour Hofer, le choix de l'année 1930 est celui d'une année fatidique dans l'histoire mondiale, celle d'une crise économique majeure, qui a constitué un bouleversement fatal pour la culture et la société.

Dans une série de collages de photographies de grand format, imprimés par sublimation sur du tissu, on peut voir Hofer, ou plutôt son portrait, intégré à des bandes dessinées de super-héros américains détournées – *American Splendor*, un magazine publié par Harvey Pekar à partir de 1976, par exemple. L'intérêt de Hofer pour la culture populaire américaine fait que sa personne, son art et les contenus de cet art se fondent avec les thèmes qui ont marqué cette époque. Le super-héros, car c'est de lui qu'il s'agit la plupart du temps, symbolise le bien dans sa lutte contre le mal, faisant paraître ce dernier au grand jour. Lorsque Andy Hope 1930 apparaît sous les traits de *Bob l'éponge* ou en personnage anonyme et masqué sur la couverture d'un numéro d'*American Splendor*, il nous montre que la genèse des ressentiments s'appuie toujours sur les deux catégories bien et mal, sur un rapport de force entre dominant et dominé. Il appartient néanmoins au super-héros de tout mettre en œuvre pour que les rôles soient inversés et que le bien puisse aussi triompher du mal. Jusqu'au moment où, revenant à la réalité, nous sommes à nouveau contraints de regarder en face nos propres sentiments d'impuissance et d'infériorité.

Lorsqu'il réunit l'homme et l'animal, les dieux et les super-héros ou qu'il réorchestre des événements historiques, l'artiste procède souvent de manière associative, s'inspirant de techniques et de styles variés. Il qualifie lui-même ses travaux d'« A-Abstractions » – le « A » pouvant être lu aussi bien comme « Américain » que comme « Alpha » –, contestant avec véhémence le rejet de la culture populaire américaine, qui constitue pour Hofer un réservoir de thèmes, de conclusions et de connaissances qui lui permettent de survivre dans la réalité qui est la nôtre.

FRANCOIS KNOETZE

Francois Knoetze est né en 1989 au Cap (Afrique du Sud), où il vit et travaille en tant qu'artiste de la performance, sculpteur et réalisateur. En 2012, il obtient un diplôme de beaux-arts de la Rhodes University de Grahamstown (Afrique du Sud) et, en 2015, le diplôme de la Michaelis School of Fine Art du Cap.

L'œuvre *Cape Mongo* présentée par l'IKOB correspond au travail de fin d'études de Knoetze, poursuivi jusqu'en 2016. Elle est conçue comme une analyse cinématographique de l'Afrique du Sud après la fin de l'apartheid : une nation qui croit avoir surmonté le racisme, mais qui est marquée encore par de profonds clivages, d'un point de vue économique, entre riches et pauvres, blancs et noirs. Sans prendre le risque de généraliser à outrance, on peut affirmer que, la plupart du temps, les Sud-Africains blancs, privilégiés, appartiennent à la première catégorie et les Sud-Africains noirs, à la deuxième. À travers six films produits séparément et ayant chacun sa structure propre, Knoetze nous présente les banlieues déshéritées du Cap, partant pour chacune d'un matériau typique de la société de consommation – le verre, le plastique, le métal, le papier…

Knoetze et son caméraman Anton Scholtz, tous deux Sud-Africains blancs, se rendent dans les townships du Cap, presque exclusivement habités par des Sud-Africains noirs. Utilisant le matériau choisi, dont les décharges et les déchetteries regorgent, Knoetze se métamorphose par exemple en monstre couvert de pièces métalliques de la tête aux pieds. Cette mascarade anthropomorphe va cependant au-delà du simple jeu de rôles. En effet, dès qu'il se montre dans les rues dans cet accoutrement, Knoetze ne manque pas de provoquer les réactions les plus variées. Rejet et curiosité, gaieté et crainte – pour n'en citer que quelques-unes – dressent un tableau sans fard du déséquilibre fatal qui caractérise la culture de la consommation en Afrique du Sud. Pour les uns, des marchandises, pour les autres, du rebut. Les habitants des quartiers défavorisés deviennent dès lors eux aussi « rebut », mis à l'écart puisqu'ils ne peuvent prendre part à la vie de la société dans la même mesure. Par ses monstres fabriqués à partir de déchets, Knoetze met en évidence cet état de fait, de manière explicite, sans toutefois dénoncer ni se positionner directement. Il transforme la tristesse de ce rêve, de toute évidence avorté, d'une « nation arc-en-ciel » en un spectacle carnavalesque, nous faisant avant tout prendre conscience d'une chose : les mécanismes à l'œuvre dans les zones d'ombre du capitalisme sont puissants et la couleur de la peau ou l'origine y jouent un rôle déterminant.

L'œuvre de Knoetze ne peut toutefois pas être réduite à une fable sur le racisme qui dénoncerait le mythe d'une démocratie post-apartheid comme un leurre. Ce cycle de vidéos a en effet une portée éminemment philosophique. Lorsque l'artiste met en parallèle le concept nietzschéen de l'éternel retour et celui du cycle de la consommation et de la production de déchets, il mène son récit du profane vers le métaphysique. Knoetze nous rappelle que rien n'existe simplement pour soi, qu'il n'y a rien de pur, de vierge – toute chose possède plusieurs vies et se voit poursuivre par les fantômes du passé qui, bien souvent d'ailleurs, finissent par avoir le dessus. Rien d'étonnant, donc, à ce que les fantômes du racisme, dissimulés derrière une économie de la consommation et du déchet, soient toujours à l'œuvre – en Afrique du Sud comme ailleurs.

TÍMEA ANITA ORAVECZ

Née à Budapest en 1975, Tímea Anita Oravecz achève des études d'art à l'Accademia di Belle Arti de Venise en 2007 et obtient en 2011 un master à l'Institut für Raumexperimente (Institut des expériences spatiales)

de Berlin, ville dans laquelle elle vit et travaille aujourd'hui. Ses travaux ont déjà été présentés lors de nombreuses expositions internationales.

Dans les deux œuvres présentées ici, l'artiste s'inspire de son expérience personnelle d'une Union européenne dite sans frontières. Dans ses deux variantes, *Welcome to the EU* doit être comprise comme une critique. Partant de la bidimensionnalité du dessin, Oravecz élabore sa propre version du symbole de l'UE, avant de le livrer au feu. Au-dessus du cercle d'étoiles de couleur jaune trône, en lettres capitales, le mot « Welcome », internationalement connu, léché par les flammes. En bas à droite du support, une bouteille de gaz reliée par un tuyau au cercle de feu alimente constamment la flamme. L'œuvre ne laisse rien supposer quant à l'imminence d'une action destinée à éteindre le feu. L'artiste remet ici clairement en question une politique européenne ambivalente face aux réfugiés, créant une métaphore réunissant les médias et le monde politique comme moteurs du conflit vu dans son ensemble.

Le second objet, une installation, est tout aussi troublant. Ici, pas de flammes. Cependant, la structure métallique et les pointes acérées des étoiles évoquent les barbelés modernes censés protéger les frontières de l'UE de l'immigration illégale. Un paradoxe en soi : l'Europe veut être forte, aider ceux qui sont dans le besoin et se positionner en garante des valeurs démocratiques et, tout à la fois, elle cherche à fermer ses portes. *Welcome to the EU* confronte inclusion et exclusion, culture de l'accueil et rejet, realpolitik et morale ; l'œuvre rend ces conflits palpables et donne à réfléchir à la signification du ressentiment.

JULIAN RÖDER

Né en 1981, Julian Röder se forme à la photographie au sein de l'agence berlinoise Ostkreuz, avant d'entreprendre des études à l'Académie des beaux-arts de Leipzig. Actuellement, il vit et travaille à Berlin, sa ville d'origine.

The Summits est une série continue de photographies documentaires consacrées à des sommets politiques de portée internationale comme ceux du G8. Dans cette série, Röder s'intéresse aux détracteurs de telles rencontres, comme par exemple le mouvement altermondialiste des *Tute Bianche* en Italie. Son approche est journalistique, même si ses photographies se distinguent fondamentalement des images diffusées par les médias de masse et qui nous sont familières. Alors que ces dernières obéissent au postulat de la perspective unique d'un observateur extérieur, l'artiste, au cœur de la contestation, témoigne en tant que personne directement impliquée. Participant en effet au début à ces mouvements contestataires, il y était toujours à la fois manifestant et photographe. Ainsi, ses clichés se caractérisent tout d'abord par une proximité réelle et saisissante. Si Röder observe les événements avec attention, il montre aussi que la participation à de telles manifestations est une affaire personnelle et se demande qui sont ces centaines de milliers de personnes descendues dans les rues de Gênes en 2001 et quelles sont leurs motivations. Ses photographies contrent ainsi toute stigmatisation des manifestants opérée par les médias et le monde politique, qui n'hésitent pas à proposer une vision raccourcie, voire déformée des intentions sincères des contestataires. Que l'artiste photographie la foule ou offre des portraits quasi intimistes des participants, il s'agit là d'individus ayant en commun un même ressentiment qu'ils expriment, par leurs manifestations, dans leur indignation face à une politique dominée par le capitalisme mondialisé et ses stratégies.

L'intérêt des photographies de Röder ne réside cependant pas uniquement dans ce mélange de proximité et de distance, ni dans la simple tension générée par un rapprochement vers les contestataires alors que le language visuel employé est celui de la distance, du documentaire. L'artiste intègre en effet une seconde distanciation dans ses photographies. Il cite fréquemment des compositions picturales ayant une tradition, par exemple la peinture de paysages ou de portraits, ce qui donne aussi à ses photographies un caractère extrêmement artificiel. Au premier coup d'œil, le panorama d'une ville, le bleu de l'horizon, des palmiers verdoyants. Des nappes de brume s'élèvent et le point de vue surélevé du spectateur pourrait suggérer une situation héroïque. Jusqu'au moment où l'observateur comprend que cette foule, ce sont des manifestants et que la supposée brume n'est autre qu'une arme utilisée dans un conflit marqué par la violence. Dans les photographies de Röder, la violence est toujours latente, comme pressentie dans chaque élément du tableau. Et pourtant, ou peut-être précisément pour cette raison, ces clichés de grand format, aux cadres imposants, apparaissent comme une variante moderne des tableaux de champs de bataille, suscitant la réflexion sur la nature des combats menés (ou devant être menés) de nos jours.

Suite à la première vague d'effets concrets liés à un capitalisme mondialisé et libéralisé dans les années 1990, de premiers mouvements contestataires de grande envergure se formèrent à Gênes en 2001, contre le sommet qui s'y déroulait. La ville fut en partie verrouillée et l'état d'urgence dura une semaine. Les affrontements violents entre policiers et manifestants connurent un point culminant tragique lorsqu'un policier abattit Carlo Giuliani, un manifestant de 23 ans. Longtemps encore après les événements, l'attitude de la police dans son ensemble fit l'objet de sévères critiques. Quant aux organisateurs du G8, ils décidèrent dès lors de choisir uniquement des sites offrant une protection adéquate contre ce genre de débordements. Après 2001, les Tute Bianche abandonnèrent leur signe distinctif, les combinaisons blanches, et devinrent les *Disobbedienti*, adoptant désormais, au sein de la société, une stratégie de désobéissance sociale.

ALINA SCHMUCH ET FRANCA SCHOLZ

Née en 1987 à Münster (Allemagne), Alina Schmuch vit et travaille à Berlin. Elle étudie à la Hochschule für Gestaltung (Haute école d'art et de design, HfG) de Karlsruhe et fait de la recherche à l'Académie Jan van Eyck de Maastricht. Née à Munich en 1988, Franca Scholz vit et travaille à Düsseldorf. Elle étudie l'ethnologie européenne et les langues et littératures slaves orientales à Fribourg-en-Brisgau ainsi que les arts plastiques à la HfG de Karlsruhe et à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf. Les deux artistes collaborent depuis 2011 dans le cadre de projets communs.

D'une durée de 26 minutes, le film *We can* est divisé en cinq parties. Dans des séquences montées en parallèle, Schmuch et Scholz présentent les réactions de la population face à l'afflux de réfugiés. De temps à autre, des séquences montrent les travaux d'adaptation de bâtiments pour accueillir ces derniers ou l'installation d'abris provisoires. L'installation vidéo éclaire différents aspects – logistique, opinion publique et politique – de l'arrivée et de l'hébergement d'immigrés. Elle s'attache à poser un regard objectif et dénué de préjugés.

Le postulat d'Angela Merkel – trois mots de poids, « Nous y arriverons ! » (« *Wir schaffen das* ! ») – symbolise la politique allemande en matière de réfugiés. Une phrase destinée à apaiser les craintes et à redonner confiance. Quand une telle quantité de personnes arrive dans un pays, les villages et les villes se trouvent naturellement confrontés à des difficultés. Où loger toutes ces personnes, qui traitera leurs dossiers, qui sera autorisé à rester, qui devra repartir ? Qui leur apprendra la langue ? Quel sera leur avenir ? Et les conséquences pour les gens d'ici ? Comment contribuer au succès de la cohabitation ?

Grâce au recul offert par la perspective documentaire, *We can* trouve un ton serein pour exposer une situation complexe, présentée le plus souvent de manière émotionnelle, voire virulente. Les solutions trouvées (bâtiments, logistique) sont présentées avec précision, tout comme la culture du débat au sein des groupes de volontaires. Les intertitres incitent à la réflexion, offrant toutefois, au même titre que les images, beaucoup d'espace à l'observateur pour se positionner de manière critique par rapport aux événements.

THOMAS ZIPP

Thomas Zipp est né en 1966 à Heppenheim (Allemagne). Il étudie notamment les beaux-arts à la Städelschule de Francfort et à la Slade School of Fine Art de Londres. Depuis 2008, il est professeur à l'Université des arts de Berlin, ville dans laquelle il vit et travaille.

Très tôt, les peintures de Zipp se distinguent par leurs dimensions. Jusqu'à présent, la majorité de ses travaux ont été des installations. Peinture, photographie, éléments sculpturaux, dessins, collages et performances se conjuguent pour former des œuvres d'une grande densité. Le tableau *A.O.: Penrose F* (daté de 2016) que nous montrons ici se réfère à Roger Penrose (*1931), célèbre mathématicien et théoricien de la physique, connu du grand public pour ses ouvrages consacrés à la perception. *The Emperor's New Mind* (*L'esprit, l'ordinateur et les lois de la physique*), *Shadows of the Mind* (*Les ombres de l'esprit. À la recherche d'une science de la conscience*) et *The Large, the Small and the Human Mind* (*Les deux infinis et l'esprit humain*) ont offert à de nombreux lecteurs une première approche des problèmes touchant la conscience et l'intelligence artificielle, d'un point de vue mathématique et physique. Le portrait de Penrose peint par Zipp peut être tourné dans tous les sens : le visage qui apparaît dépend donc de la perspective adoptée. Si l'artiste fait ici référence à certains points fondamentaux des travaux de recherche de Penrose, il invite aussi le spectateur à réfléchir à son tour à la relativité et à la complexité de la perception. En replaçant l'œuvre dans le contexte de l'exposition, on peut y voir une métaphore du rôle de l'art, qui met en évidence la complexité de notre confrontation au monde. N'est-il donc question que de perception ? Assurément pas ! Tout comme Zipp et Penrose, nous concevons le monde comme un ensemble d'idées, d'images et de possibles, avec des vérités d'une extrême complexité, aussi difficiles à appréhender que notre soif de comprendre, envers et contre tout. Ce n'est pas tant à la compréhension que nous invitent l'art et les sciences que, dans un premier temps, à l'acceptation de l'incompréhension et, ainsi, de la possibilité d'opérer des différenciations et d'emprunter un autre chemin.

GEROLD TAGWERKER

Né à Feldkirch (Autriche) en 1965, Gerold Tagwerker étudie la peinture au Mozarteum de Salzbourg entre 1983 et 1989. Il s'installe ensuite à Vienne.

Après avoir fait ses premières armes en peinture, Tagwerker trouve dans l'installation son mode d'expression de prédilection. Il opte fréquemment pour des matériaux lisses et plutôt froids, tels que les miroirs, l'aluminum ou l'acier, mais rarement pour le bois. En effet, en matière d'esthétique du matériau et de langage des formes, il se réfère à l'époque moderne. Ainsi, l'une de ses séries, *urban studies*, présente des exemples assez banals d'architecture moderniste – des façades d'immeubles – sous la forme de tirages en plusieurs parties apposés sur des panneaux en aggloméré adossés à une paroi. Comme la plupart des œuvres de Tagwerker, ces photographies témoignent de sa fascination pour le motif de la trame, qui a chez lui un aspect à la fois fonctionnel et ornemental. La prise de vue en forte contre-plongée souligne cette thèse, mettant en scène deux éléments : d'une part un froid pragmatisme, avec des éléments de construction utilisés en série qui ont permis une réalisation plus rapide et moins coûteuse des projets architecturaux, d'autre part le caractère ornemental qui émane de cette technique, en dépit de l'intention première de l'époque moderne. Dans ses travaux, Tagwerker rend ce paradoxe tout à la fois visible et palpable.

L'œuvre *_riot*, sculpture en acier rappelant des boucliers de policiers, reprend le motif de la trame et le rend lisible sur un tout autre mode. La violence fait partie des facteurs-clés dans le travail de l'artiste, une violence structurelle, profondément ancrée dans l'esthétique et le langage des formes du modernisme. Ses boucliers témoignent de cette logique.

Avec *execrator*, une sculpture à base de miroirs rappelant un pilori, l'artiste invite les visiteurs à utiliser son œuvre, mais il se réfère aussi à un autre aspect des débats liés à l'époque moderne, élargissant ainsi le champ de réflexion offert par l'exposition : alors que cette époque se définit par sa volonté de se détourner des rituels et des traditions, il a souvent échappé aux observateurs que les anciens rituels, une fois détachés de la pratique quotidienne, pouvaient mener une existence propre, qui n'a rien de commun avec leur signification première. Avec le pilori, l'artiste fait certes allusion à une pratique punitive héritée du Moyen Âge, mais il la situe dans un contexte esthétique. L'effet de cette mise à nu par la punition a ainsi valeur de mise en scène de soi, qui favorise une prise de conscience. Confrontés à un pilori, nous ne pouvons que réfléchir à la punition, à la culpabilité et à la pénitence, aspects que le modernisme avait cru jeter par-dessus bord. Tagwerker sort ainsi de l'ombre ces rituels punitifs, générateurs de ressentiments.

CHRISTOPH GIELEN

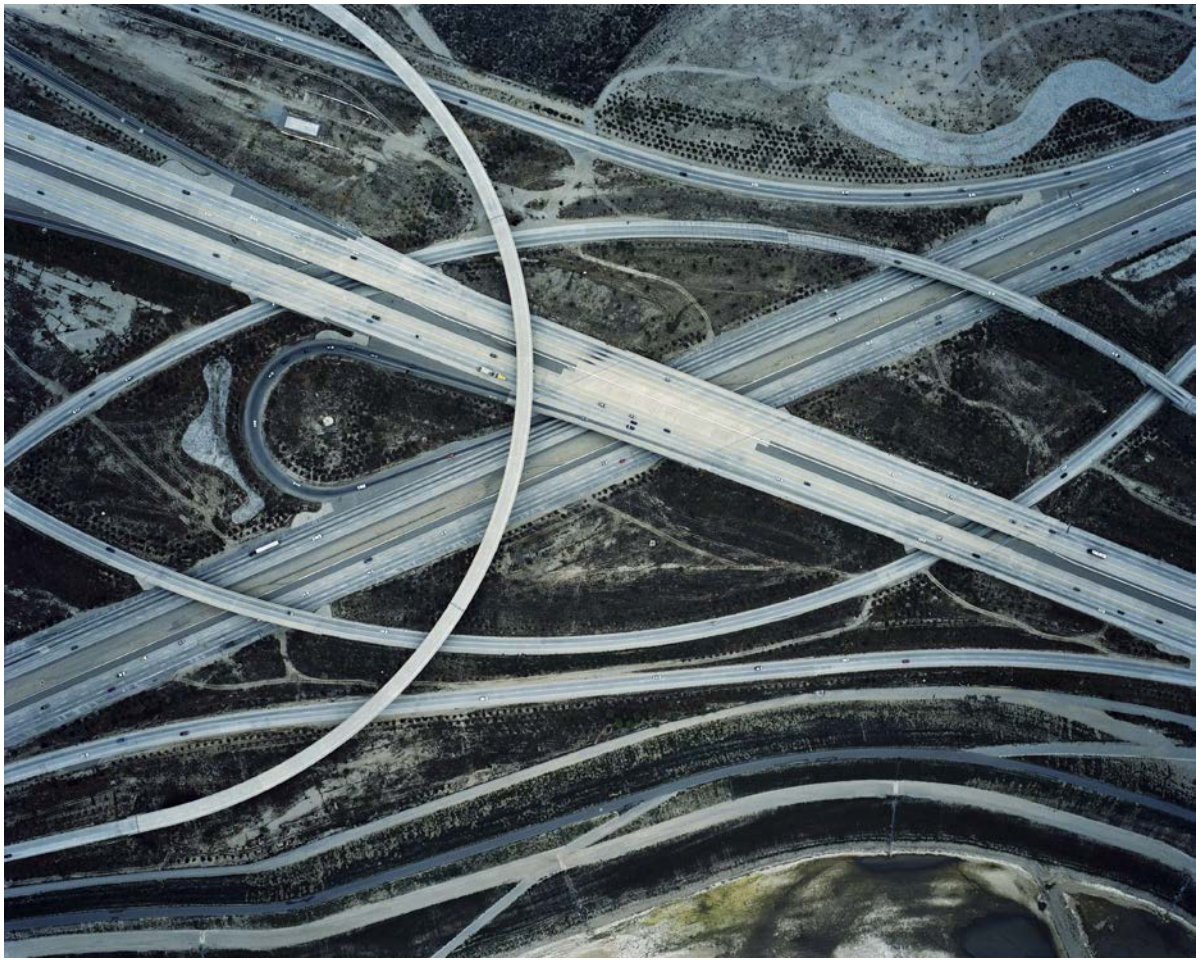
SUBURBAN BUBBLE – *ZONED FOR MONOCULTURE*

Établi à New York, Christoph Gielen doit sa notoriété à des photographies aériennes à couper le souffle. Les clichés montrent des villes américaines à la géométrie parfaite ainsi que l'entrelacs complexe des autoroutes. La recherche de l'artiste va cependant au-delà de l'esthétique de l'image. Il se livre en effet à une étude formelle de notre appropriation du territoire et des répercussions d'une expansion urbaine démesurée sur notre espace vital. Depuis le début de l'année, certaines prises de vue de la série Ciphers sont hébergées par l'ikob dans le cadre d'un prêt de longue durée. C'est la première fois que ces œuvres sont exposées en Belgique.

CHRISTOPH GIELEN
UNTITLED XI Arizona
Photographie, 73 × 86 cm

CHRISTOPH GIELEN
UNTITLED XI Nevada
Photographie, 73 × 86 cm

CHRISTOPH GIELEN
UNTITLED XI Nevada
Photographie, 73 × 86 cm



CHRISTOPH GIELEN
CONVERSIONS XVIII Suburban California
Photographie, 101 × 127 cm

CHRISTOPH GIELEN
UNTITLED IV Arizona
Photographie, 73 × 86 cm

AGENDA

Visite guidée, par Miriam Elebe

Mercredis 1er février, 1er mars et 5 avril 2017, à 18h00

Visite guidée proposée par Frank-Thorsten Moll, directeur de l'ikob

Dimanche 23 avril, à 15h00

Atelier avec le duo Marlies Vermeulen et Remy Kroese (Dear Hunter)

Du 1er au 5 mars, aux heures d'ouverture habituelles

Pendant cette première semaine de mars, le duo Dear Hunter dressera un bilan des 18 mois consacrés au projet *Dear Euregio*, avec une attention particulière pour le volet *Dear Eupen* qui l'a occupé pendant trois mois à l'automne 2016, sur le Werthplatz. Les visiteurs de l'IKOB participeront à l'élaboration d'une vaste carte de l'Euregio, qui fait partie de l'exposition *Ressentiment*.

Présentation des résultats de l'atelier

Dimanche 5 mars, 19h00

OFFRE PEDAGOGIQUE

Miriam Elebe se tient à votre disposition pour répondre à toute question relative aux visites guidées et à l'offre pédagogique du musée.

m.elebe@ikob.be
+32 (0) 87 56 01 10

EQUIPE

Serge Cloot, Miriam Elebe, Friedemann Hoerner, Frank-Thorsten Moll, Ingrid Mossoux, Nadja Vogel

IMPRESSUM

Rédaction et textes

Miriam Elebe, Friedemann Hoerner, Frank-Thorsten Moll, Nils Philippi

Graphisme et mise en page

Marco Land pour possible.is

Traduction

Natacha Ruedin-Royon

IKOB — Musée d'Art Contemporain
Rotenberg 12b
4700 Eupen, Belgique

+32 (0) 87 56 01 10

info@ikob.be
www.ikob.be

HORAIRES D'OUVERTURE

Du mercredi au dimanche de 13h00 à 18h00

Entrée

6 € (4 € pour les personnes avec un handicap et les seniors)
Entrée gratuite pour les moins de 18 ans ainsi que pour les membres
Entrée gratuite chaque premier mercredi du mois

STAR WORK

Notre série Star Works permet de redécouvrir, à intervalles réguliers, une œuvre tirée de la collection de l'IKOB.

#20: Dmitry Teselkin

25.01.–28.02.2017

#21: Jerry Frantz

05.03.–23.04.2017

RESSEN
CULTURES D

CHRISTOPH GIE
SUBURBA
ZONED FOR MO

Avec le soutien de la Communauté germanophone de Belgique, du Service général du Patrimoine culturel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de la Province de Liège et de son Service Culture ainsi que de l'Euregio Meuse-Rhin.

IKOB

Museum für Zeitgenössische Kunst
/ Musée d'Art Contemporain
/ Museum of Contemporary Art