

ETC



Manifesta 9

Manifesta 9, *The Deep of the Modern*, Genk, province du Limbourg, Belgique. 2 juin – 30 septembre 2012

Maïté Vissault

Number 97, October 2012, February 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67675ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vissault, M. (2012). Review of [Manifesta 9 / Manifesta 9, *The Deep of the Modern*, Genk, province du Limbourg, Belgique. 2 juin – 30 septembre 2012]. *ETC*, (97), 71–73.

MANIFESTA 9

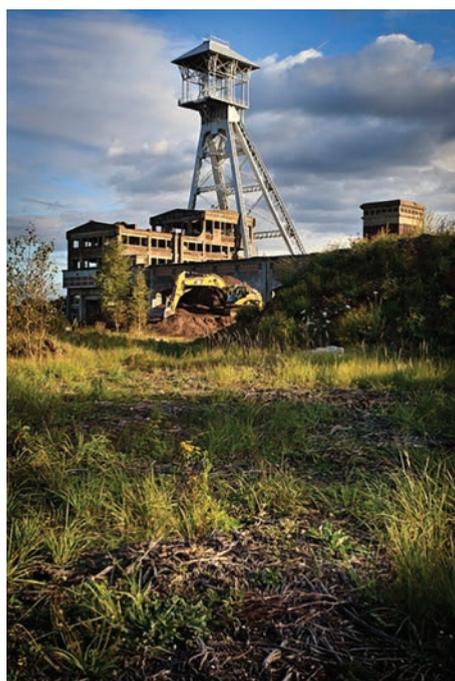
Rossella Biscotti, *A Conductor*, 2012, détail. Mondriaan Fund, Amsterdam, CAC Vilnius. Avec l'aimable autorisation de : Wilfried Lentz, Rotterdam. Produit par la Manifesta 9. © Rossella Biscotti. © Photo : Maitié Vissault.



Manifesta 9, *The Deep of the Modern*, Genk, province du Limbourg, Belgique. 2 juin – 30 septembre 2012

Biennale, s'il en est, qui expose et s'expose comme un événement nomade d'art contemporain, une plateforme mobile dont l'objectif affiché est « d'explorer la psychologie et la géographie du territoire européen¹ », la création de la Manifesta, survenue en 1996 à Rotterdam, s'est inscrite dans le désir de construire une identité européenne après la Guerre froide². En ce sens, son format itinérant hors des circuits convenus de l'art et son esprit européen axé sur un dialogue spécifique entre art et société incarnent l'avènement d'une nouvelle configuration géopolitique du monde contemporain. Le nom de « Manifesta » signifie faire connaître, prendre une forme sensible, se produire, avoir lieu. Une biennale, donc, qui se réinvente constamment selon les lieux et le projet des curateurs, qui investit et reflète le territoire qui la constitue.

Par conséquent, la Manifesta représente l'archétype par excellence de la biennale d'art contemporain telle qu'elle s'est imposée dans la deuxième



Site de la Manifesta 9, à Genk, Belgique.
Photo : Kristof Vrancken.

moitié des années 90, à la fois version spectaculaire de l'exposition d'art contemporain, baromètre de la contemporanéité et vecteur d'enjeux économiques, politiques et identitaires pour les villes et pays qui se jettent dans l'aventure – d'où l'importance grandissante des moyens mis en œuvre (liste des artistes, espaces, budgets, programmes annexes, communications, tourisme, etc.). Par son intermédiaire, la ville – ou la région – s'affirme comme un espace cosmopolite visionnaire ancré dans le 21^e siècle, une plateforme culturelle et économique d'avant-garde, un lieu international d'émergence de l'art contemporain.

Or pour la première fois dans l'histoire de Manifesta, celle-ci se déroule dans un lieu unique : le complexe industriel de l'ancienne mine de charbon Waterschei à Genk, dans la province du Limbourg en Belgique. Immense squelette désossé, récemment rénové, sorte de dinosaure situé à la périphérie de Genk, ce lieu de 23 000 m² est plus que singulier; il a la carrure d'un *statement*. Car d'une part, il n'incarne pas une ville, mais une topologie transfrontalière, celle d'un bassin minier et d'une région, le Limbourg, que se partagent la

Belgique et les Pays-Bas³. À cet égard, il est à remarquer que la Manifesta 9 est accompagnée d'un vaste programme de manifestations parallèles, plus de 80, organisées dans toute l'Eurorégion du Limbourg⁴. De l'autre, ce lieu incarne des histoires, celle d'une région à l'époque de l'industrialisation et celle de l'Union européenne, dont la première forme se réalise en 1951 à travers la création de la Communauté européenne du Charbon et de l'Acier. De cette manière, comme on peut le lire dans le fascicule de l'exposition, cette Manifesta 9 renvoie, plus que jamais, à la fondation de l'idée d'Europe.

Le « symbolisme » historique du lieu détermine ainsi non seulement le discours qui entoure la manifestation et son titre : *The Deep of the Modern. The Aesthetics of Coal and the Poetics of Restructuring*, mais aussi sa forme et son contenu. Subséquemment, les trois commissaires, Cuauhtémoc Medina, Katerina Gregos et Dawn Ades se sont volontairement écartés d'un modèle événementiel et maximaliste axé essentiellement sur le contemporain⁵ pour afficher au premier plan le format institutionnel de l'exposition comme constitutif de cette neuvième édition⁶. Structurée en trois parties distinctes, *The Deep of the Modern* joue donc sur les différents registres de la mémoire, de l'histoire de l'art et du contemporain. Au rez-de-chaussée, la section héritage, titrée *17 Tons* en référence à une célèbre chanson de mineurs, explore les productions culturelles liées à l'histoire des mines : collection de tapis de prière de la première génération d'immigrés turcs, plans de la mine de Waterschei d'André Dumont, son fondateur, bande dessinée de Paul Geerts, *La Mine mystérieuse*, objets, documents, pièces de musées et de collections associées à cet environnement, etc.

Au premier étage, la section historique *The Age of Coal* décline en dix chapitres une succession d'œuvres datées du 19^e et 20^e siècle, prenant pour thème l'univers de la production minière. De pièces monumentales dans leur genre (David Hammons *Chasing the Blue Train*, Richard Long, *Bolivian Coal Line*, Christian Boltanski, *Les Regitres du Grand Hornu*, Jeremy Deller & Mike Figgis, *The Battle of Orgreave*) à un ensemble de salles de facture muséale classique – incongrues dans ce contexte⁷ –, en passant par la reconstruction contestable du plafond en sac, de charbon réalisée par Marcel Duchamp pour l'Exposition internationale du surréalisme de 1938 : *Marcel Duchamp (after)*, *L'Âge du charbon*, est aussi massive et littérale que la production de ce fleuron de l'ère industrielle.

Enfin, un tiers environ du premier étage et l'ensemble du deuxième étage consacrent ses espaces à l'art contemporain sous le titre emblématique de *The Poetics of Restructuring*. Là encore, quelques morceaux de charbon disposés çà et là et beaucoup d'œuvres qui font retour soit sur les grands chantiers « rétrogradistes⁸ » de l'industrialisation, soit sur la persistance des conditions

de travail ouvrières dans le monde. Non sans un certain sens de l'humour décalé, Erik van Lieshout, dans *Keine Kohle, kein Holz* « reproduit », par exemple, le film *Misère au Borinage* en employant des figurines en bois abstraites. Carlos Amorales conçoit une *Coal Drawing Machine* qui reproduit au fusain des dessins géométriques préconçus par l'artiste sur ordinateur et rappelant les motifs des grilles en fer qui scandent l'espace environnant. D'autres pièces plus illustratives – comme la série de photographies *Chinafrica*, de Paolo Woods, une autre du même ordre d'Edward Burtynsky, *China Manufacturing*, ou encore l'installation *Capitalismo Amarillo*, de Jota Izquierdo, retraçant l'écoulement des produits de consommation de masse dans la zone de Guangzhou en Chine – enregistrent le phénomène de l'industrialisation dans les pays émergents à l'époque de la mondialisation. Si la plupart des œuvres présentées ici revisitent bien les moments de tensions sociopolitiques qui affectent encore, à sa périphérie, l'institution de la société postindustrielle mondialisée, très peu d'entre elles réfléchissent néanmoins sur l'impact réel de ces transformations et sur les problématiques qu'elles engendrent pour l'avenir de la région et des pays industrialisés. À cet égard, *Plastic Reef*, de Marteen Vanden Eynde, fait figure d'exception. À partir de débris de plastiques récupérés en mer, l'artiste compose une île fantastique, une barre de coraux digne d'un conte d'Andersen, un décor maléfique terriblement réel et imaginaire en legs à la postérité.

Mais, en règle générale, stratifiée dans son concept, la Manifesta 9 semble avoir oublié en chemin d'exploiter son lien viscéral avec la contemporanéité. En effet, ancrées dans ce lieu unique et puissant, cachées derrière sa façade récemment rénovée, sans connexion avec l'ici et le maintenant – encore moins avec le futur – qui pourtant les enclave, reléguées au « grenier », les œuvres contemporaines sont comme étouffées par les fantômes historiques qui hantent inéluctablement ce grandiose fossile. Seul le design graphique, à la fois typographie, image, cadre et logo, œuvre, concept, signe et identité s'infilte partout à l'intérieur comme à l'extérieur. Créé par Studio Thonik (Amsterdam) et inspiré de la forme du bâtiment, et du numéro de cette Manifesta, il se déploie ainsi comme un étendard ou une grande fresque sur la façade du bâtiment transportant à lui seul (?) le site dans une dynamique communicationnelle et multiforme spécifique à l'époque postindustrielle.

Maité Vissault

Notes

- 1 Fascicule de présentation de la Manifesta 9.
- 2 En 1955, la Documenta représentait l'entrée dans la Guerre froide, l'objectif proclamé étant, à l'origine, de réhabiliter l'art moderne

et contemporain après la Seconde Guerre mondiale. D'une certaine manière, la création de la Manifesta en marque la fin.

- 3 À cet égard, la Manifesta 9 continue d'explorer la pluralité des dimensions territoriales d'une région et réaffirme sa dimension européenne.
- 4 La manifesta a tendance à confondre l'Eurorégion du Limbourg avec celle de l'Eurorégion Meuse-Rhin, qui lie aux deux provinces belge (Flandre) et néerlandaise, celle de Liège (Wallonie), la Communauté germanophone de Belgique et l'association Regio Aachen (Allemagne). Cette confusion atteste des variations entre les frontières culturelles et juridiques de coopérations transfrontalières propres à la constitution de l'Union européenne.
- 5 Ce positionnement affiché contre le schéma traditionnel des biennales détermine aussi une liste d'artistes réduite à une cinquantaine d'exposants.
- 6 Que ce soit la 7^e Biennale de Berlin ou la documenta 13 à Cassel ou la Manifesta 9, pour ne citer que l'actualité de 2012, il est remarquable de constater que chacune de ces manifestations se positionne à sa manière contre le format événementiel, spectaculaire et tentaculaire de la biennale. Le format de la biennale serait-il en train de s'épuiser et par conséquent de se métamorphoser? Serait-il en train de subir de l'intérieur une crise d'identité? Ou cette remise en question serait-elle simplement le signe d'une mutation profonde de nos modèles de sociétés? Force est néanmoins de constater que cet état de « crise » passe par une institutionnalisation poussée (ou, comme dans le cas de la Biennale de Berlin, d'une antiinstitutionnalisation, ce qui revient au même) qui, en surface tout au moins, s'oppose à la toute-puissance du marché de l'art. Autrement dit, ne s'agit-il pas en définitive dans ce « combat » qui semble opposer les deux géants de l'art contemporain de la défaite pure et simple de l'institution?
- 7 Contrairement au reste de l'exposition ouverte sur le lieu, cette partie est fermée sur elle-même (on n'y accède que par une porte se situant sous le plafond de charbon duchampien, photos interdites, etc.). Cette séparation, probablement justifiée par des questions de conservation des œuvres, crée néanmoins un espace purement muséal et illustratif dans l'espace, accentuant le caractère passéiste de l'ensemble.
- 8 Reprise du terme employé pour qualifier une série d'œuvres réalisées par IRWIN dans la rhétorique du réalisme socialiste. Manifesta expose l'œuvre monumentale *Red Distric*, de 1987.



1- Ni Haifeng, *Para-Production*, 2008-2012, oeuvre in progress. The Mondriaan Fund, Amsterdam, Singer, Belgique. Avec l'aimable autorisation de : Guo Ru. © Ni Haifeng. © Photo : Maité Vissault.

2- Sacs de charbon et plafond. Hommage aux 1200 sacs de charbon de l'Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1938. Avec la permission de l'Association Marcel Duchamp, Paris, et de la National Coal Mining Museum for England Wakefield. À droite : Christian Boltanski, *Les registres du Grand-Hornu*, 1997. Acquis en 1998 par la Communauté Française, sur prêt permanent du Mac. © L'artiste.

3- 1er plan: Ni Haifeng, *Para-Production*, 2008-2012. © L'artiste. Balustrade: Bea Schlingelhoff, *I'm Too Christian for Art* © Photo : Maité Vissault.

4- Richard Long, *Bolivian Coal Line*, 1992. Sculpture au charbon; 2,28 x 26 m. Collection : De Pont, Tilburg. © L'artiste. © Photo : Maité Vissault.

5- Claire Fontaine, *The House of Energetic Culture*, 2012. *Neon Line*, Dusty Sprengnagel. Courtoisie : Air de Paris, Galerie Chantal Crousel, Paris. © Les artistes.

6- Maarten Vanden Eynde, *Plastic Reef*, 2008-2012. The Mondriaan Fund, Amsterdam, the Vlaamse Gemeenschap, © L'artiste. Arrière plan : Magdalena Jitrik, *Revolutionary Life*, 2011-2012. Installation dessins et peintures, © Les artistes.

7- Carlos Amorales, *Coal Drawing Machine*, 2012, détails. Galerie Yvon Lambert Gallery, Paris; Kurimanzutto Gallery, Mexico City. Remerciements : Atelier Calder, Sachém France. © L'artiste. © photo Maité Vissault.