**Annexe 1
Biographies des artistes et explication des œuvres**

 **MIKE BOUCHET** (né en 1970 aux États-Unis) a recours à une large palette de formes artistiques (photographies, installations, sculptures et actions) pour livrer une analyse critique des systèmes politiques, culturels et économiques ainsi que définir le rôle de l’artiste au sein de la société. À la fois très sérieuses et hilarantes, ses œuvres exploitent (et franchissent) la frontière ténue entre l’art et la vie, la fantaisie et la réalité. Les petits caractères et les détails astucieux de notre société de consommation mondialisée sont peut-être stupéfiants, mais Mike Bouchet a appris à les embrasser dans son œuvre. Depuis le début de sa carrière, l’artiste étudie la culture de consommation et l’infinité de produits et d’images qu’elle génère. L’urbanisation constitue un autre de ses sujets de prédilection : avec *Watershed*, sa maison flottante (Biennale de Venise 2009), il avait proposé une tentative utopique de promotion du développement des logements urbains aquatiques. Ses œuvres ont notamment été exposées à la Biennale de Berlin (2006), à la Manifesta (2016) et au MHKA (Sanguine, 2018).
 *« Le baroque est la séduction totale du spectateur, par tous les moyens. » (Mike Bouchet)*

 ***Energy Fog*, 2018 (nouvelle création)**

Mike Bouchet est fasciné par l’usage multiple des odeurs dans notre société. Elles peuvent être très intimes (associées à des souvenirs de jeunesse ou à un être aimé, par exemple), mais sont également utilisées pour vendre des voitures : que l’on pense à la fameuse fragrance « voiture neuve ». Les odeurs jouent beaucoup sur l’inconscient et peuvent ainsi devenir une sorte de metteur en scène invisible. Ici, Bouchet nous « attaque » avec l’odeur très forte et éminemment artificielle du Red Bull au beau milieu d’un environnement boisé du Musée Middelheim. On met ainsi le nez — au propre comme au figuré — dans le lien spécifique et troublant entre le naturel et l’artificiel au sein du parc du musée. Bouchet voit dès lors l’entrelacement du divertissement, de l’expérience et de la consommation de notre époque comme un excès du baroque et de la perception artistique axée sur l’expérience. Les taureaux des cannettes de Red Bull font référence à la taurine, l’acide aminé qui fournit le corps en force et en énergie, mais aussi à cet animal en tant que symbole de la puissance et de la fertilité masculines. Le taureau renvoie aussi immanquablement au minotaure, créature de la mythologie grecque mi-homme mi-taureau et figure récurrente du baroque.

La publicité, réalisée sur commande, regorge d’éléments de séduction cachés. À cet égard, l’œuvre de Mike Bouchet est une interprétation du rapport baroque de l’« art de commande ». Nombre d’artistes baroques travaillaient en effet à la commande, pour l’Église ou le Roi. À l’instar des publicitaires d’aujourd’hui, ils cherchaient à séduire le public, mais cela n’est possible que si ce dernier veut bien être séduit. Et lorsqu’il sait quand il est séduit. Sinon, il s’agit surtout de manipulation.

 **MONSTER CHETWYND** (née en 1973 au Royaume-Uni) entremêle des performances interactives, la sculpture, la peinture, les installations et les vidéos dans une œuvre comprenant des éléments des jeux et de la culture populaire ainsi que du cinéma surréaliste. Ses performances anarchiques convoquent une foule bigarrée de références culturelles, de Dante à Karl Marx, des spectacles de travestis à la Guerre des étoiles. L’artiste n’a eu de cesse de modifier son nom d’artiste, passant de Spartacus Chetwynd (2006-2013) à Marvin Gaye Chetwynd (2013-2018), puis à Monster Chetwynd. Selon ses propres dires, elle cherche surtout à livrer une œuvre directe, romantique et engagée, ce qui explique qu’elle travaille souvent avec des matériaux temporaires ou de bricolage : objets trouvés, photocopies, carton, peinture et ruban adhésif. Ses performances et installations doivent être comprises comme une réécriture de moments emblématiques de notre histoire culturelle commune. Elle collabore souvent avec son « groupe de performance » (des collègues artistes et des amis), la spontanéité et l’improvisation étant des notions clés de son œuvre obstinée, qui trouve constamment sa place dans des musées, l’espace public et des expositions pour enfants. Ses œuvres ont notamment été exposées au New Museum (2012), à la Tate Britain (2013) et au Bonner Kunstverein (2016).

***Folding House 2*, 2018 (version Musée Middelheim)** *Folding House 2* est une nouvelle version résistant aux intempéries de *Folding House*, l’une des plus grandes installations sculpturales de Chetwynd. L’œuvre consiste en une maison nomade : d’une part, une structure en matériaux recyclés pouvant être construite et transportée rapidement ; d’autre part, quelques moyens de transport à la fois simples et futuristes. Selon les concepts baroques, la construction pourrait aussi être une serre, une cabane d’écrivain ou une ruine. L’artiste a créé cette sculpture à partir de fenêtres trouvées et d’échafaudages métalliques extrêmement simples. Ce sont surtout le mouvement cyclique de l’énergie et l’usage de matériaux de récupération qui sont essentiels aux yeux de Chetwynd, tant dans la sculpture que dans la performance qui y est liée, *Free Energy Workshop.*  L’idée de la sculpture est née après une visite de la maison Schröder de Rietveld, dans laquelle la limite entre l’intérieur et l’extérieur est rendue floue par un système de panneaux coulissants. On retrouve cette flexibilité dans les objets à roues mouvants et dysfonctionnels qui s’y rattachent. Autre référence de l’artiste : le jardin d’enfants, vu comme un canevas vide pouvant accueillir différentes formes de jeu et de fantaisie. En ce sens, Chetwynd compare parfois la sculpture à un podium vide : une plateforme de jeu et de performance. (le 1/6 dans la Gare Centrale, puis dans le Musée Middelheim)

***Free Energy Workshop*, 2010 -2018 (performance de reconstitution)**
Le *Free Energy Workshop* est une performance militante comprenant un ballet mécanique, un accompagnement musical en direct et des éco-enthousiastes à la technique ! Elle est conçue pour être décousue et multicouche dans l’espoir que l’énergie nerveuse accumulée durant son exécution puisse se transformer en métaphore poétique. Le concept est le suivant : l’énergie n’est pas créée, mais toujours transmise : en mangeant des flocons d’avoine, nous pouvons pédaler, ce qui alimente la dynamo. Chetwynd interroge les spectateurs sur le cycle de l’énergie et les thèses de Nicola Tesla au travers d’un spectacle total très imaginatif dont les accessoires et les costumes ont été créés par l’artiste et son entourage élargi. (le 1/6 dans la Gare Centrale)

***Pomegranate Promenade*, 2018 (nouvelle création)**
Spécialement pour l’exposition *Experience Traps*, Chetwynd a conçu une nouvelle performance s’articulant autour de la structure d’une promenade : les spectateurs sont dirigés dans un « zorb » (une grosse boule en plastique transparent) par des artistes costumés pour suivre un parcours de mini-« experience traps ». Ils déambulent le long des sentiers battus d’anciens jardins de théâtre où ils sont époustouflés par des histoires baroques et des figurants aux proportions épiques. L’artiste laisse l’imagination des spectateurs errer dans les chemins boisés de l’Arcadie et de l’Éden alors que leur corps est dirigé par Chetwynd et ses acolytes hauts en couleur. (le 11/8 au Musée Middelheim)

 **JEREMY DELLER** (né en 1966 au Royaume-Uni) est un artiste conceptuel, vidéo et d’installation. Il s’intéresse notamment à la fonction des signes culturels tels que les uniformes, slogans ou inscriptions en tant que symboles d’identité et d’appartenance à l’espace public. Il porte sur notre société un regard critique, mais toujours teinté d’humour. Nombre de ses œuvres prennent pour point de départ la collaboration avec un public, ce qui lui permet d’ébranler sa propre position d’artiste à l’ego hypertrophié. Il travaille comme programmateur, archiviste, anthropologue, chercheur et artiste indépendant. Deller s’intéresse essentiellement à l’histoire sociale cachée du grand public. Dans ses projets récents, il souligne le paysage culturel d’un lieu spécifique. Il cherche à comprendre la culture anglo-saxonne en abordant des coutumes et des histoires locales, par exemple Stonehenge ou la bataille d’Orgreave. Ses œuvres ont notamment été exposées à la Tate Britain (2001), à la Manifesta (2004) et au New Museum (2009).

À l’époque baroque, les gens étaient disposés à faire un long périple vers un jardin particulier, car ils savaient qu’ils allaient au-devant d’une expérience unique qu’ils pourraient partager avec d’autres visiteurs et qui contribuerait à leur propre position dans le monde.

 ***Sacrilege*, 2012 (emprunt)**

En tant qu’« objet » brièvement visible, Sacrilege est peut-être une œuvre atypique pour cet artiste plutôt connu pour organiser des performances et des projets participatifs de longue durée. Depuis très longtemps, il souhaitait réaliser une interaction entre un public et une œuvre monumentale (Sacrilege mesure 30 m sur 30 m). De nos jours encore, Stonehenge attire les visiteurs comme un aimant. Malheureusement, le site est devenu un *piège à touristes*, puisque les visiteurs doivent suivre un parcours déterminé (qui mène notamment à la boutique souvenir). Depuis 1977, le site ne peut être observé qu’à distance et l’on ne se rend plus compte de la taille réelle des pierres. Il s’agit d’un bien du patrimoine mondial culturel et spirituel qui se corrompt en devenant un produit vendu au sein de notre économie de l’expérience. Aux yeux de Deller, l’aspect social de Stonehenge est primordial : c’est un lieu de rencontres, de cérémonies et de fêtes depuis des siècles. À travers son « sacrilège », il souhaitant avant tout réaliser un projet subitement beau (ou agréable) et l’expérience qui l’accompagne.

 **SPENCER FINCH** (né en 1962 aux États-Unis) est surtout connu pour ses installations lumineuses éthérées qui démontrent sa connaissance des phénomènes naturels. Son étude de la nature de la lumière, de la couleur, du souvenir et de l’observation s’exprime par des dessins, des vidéos, des photos et des installations spatiales qu’il utilise pour porter l’attention sur des concepts insaisissables tels que la mémoire et la perception. L’exemple le plus célèbre est son installation pour le mémorial du 11 Septembre, à New York.

Après avoir mesuré la lumière au moyen d’un colorimètre, qui existe par nature à un endroit et à un moment spécifiques, Finch reconstruit la clarté du lieu de manière artificielle. *Moonlight, par exemple (comté de Luna, Nouveau-Mexique, 13 juillet 2003)*, reproduit à l’identique la lumière de la pleine lune qui brillait dans ce désert la nuit du 13 juillet 2003. Son œuvre traduit à la fois une approche scientifique et une sensibilité poétique. Il filtre nos observations par le prisme de la nature, de l’histoire, de la littérature et des expériences personnelles. Ses œuvres ont été exposées sur la High Line de New York (2009), à la Biennale de Venise (2014) et au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (2015).

***Mars (Sunrise),* 2018 (nouvelle création)**

Cette œuvre porte sur un état de lumière que personne n’a jamais vu. Spencer Finch a utilisé les données mesurées lors de la mission sur Mars de la sonde Pathfinder pour reproduire à l’identique la couleur de la lumière d’un lever de soleil sur cette planète. L’artiste a créé un motif de films de lumière colorés sur les fenêtres du bâtiment Gloriette du Musée Middelheim. La lumière du jour est filtrée pour que l’espace de couleur soit identique aux données de la NASA. Malgré le motif multicolore des filtres placés sur les vitres, la couleur globale est une lumière rouge à brunâtre en raison de l’atmosphère et du reflet du paysage sur Mars.

Selon l’artiste, le soleil (ou sa perception) est probablement la seule chose qui n’a jamais changé au cours de l’histoire. La lumière, qui est l’une des formes d’expression les plus expressives des artistes baroques, fait partie du lexique naturaliste, utilisée par exemple dans les tableaux de paysages. Mais elle constitue également un phénomène aussi bien naturel que surnaturel exprimant l’intervention divine.

**WILLIAM FORSYTHE** (né en 1949 aux États-Unis) est un chorégraphe célèbre pour ses productions mémorables avec la Forsythe Company et pour avoir dirigé le Ballet de Francfort. Il part des mouvements du ballet académique classique, qu’il défait et associe au sein de nouvelles structures. Ses productions se caractérisent par leur virtuosité technique, l’interaction avec des objets sur scène, les jeux de lumière, la musique électronique et l’improvisation. Ces dix dernières années, Forsythe a produit des « objets chorégraphiques ». Il force ainsi les spectateurs à prendre conscience de leur rapport à l’œuvre d’art à travers la suggestion ou l’invitation d’une interaction physique. Ses œuvres ont notamment pu être admirées au MMK de Francfort (2015), à la Tate Modern (2009) et à la Biennale de Venise (2009). Premier artiste à accepter l’invitation à *Experience Traps*, Forsythe a, à son tour, invité deux autres artistes à l’exposition : Ryoji Ikeda et Spencer Finch.

***Debut,* 2018 (nouvelle création)
*Circuit (hexagonal),* 2018 (nouvelle création)
*Backwards (13, 5, 23, 7),* 2018 (nouvelle création)
*Inversion*, 2018 (nouvelle création)
*Towards The Diagnostic Gaze*, 2013 (version Musée Middelheim)
*Lectures From Improvisation Technologies*, 2011 (emprunt)** *« Dans tous les cas, l’implication physique est le moyen permettant de comprendre les actions auxquelles se rapportent chaque système chorégraphique. On considère qu’il s’agit là du premier principe des objets chorégraphiques eux-mêmes. » (William Forsythe)*

Avec ces « objets chorégraphiques », Forsythe utilise des instructions qui influencent ou orientent le comportement des spectateurs. Il confie à ces derniers des tâches qui nécessitent un engagement à la fois physique et mental. Souvent confuses, ces instructions ont un impact physique sur le corps des visiteurs. Mais selon ses propres dires, ce n’est ni Forsythe ni les objets chorégraphiques, mais les spectateurs eux-mêmes qui s’imposent une chorégraphie.

Dans ses *Lectures From Improvisation Technologies*, Forsythe expose une série de règles fondamentales de la chorégraphie. L’artiste y donne à nouveau des instructions, mais en se plaçant cette fois le rôle de l’enseignant. Son œuvre semble diviser le mouvement en lignes d’un dessin ou en lettres d’un texte et contribue ainsi à l’« alphabétisation visuelle » des spectateurs.

*« Dans le meilleur des cas, mes œuvres ne visent pas à chorégraphier les visiteurs : ils se chorégraphient eux-mêmes. » (William Forsythe)*

***Underall II / III*, 2018 (nouvelle création)**

L’un des thèmes favoris de Forsythe est la « déstabilisation » : évitée par le ballet classique, elle est devenue courante en danse contemporaine. *Underall II/III* est également un objet chorégraphique qui met le spectateur au défi de trouver son équilibre et de le maintenir. Pour l’artiste, il s’agit d’une métaphore des turbulences que traverse notre société actuelle et de notre capacité d’adaptation à celles-ci.

**GELITIN** (créé en 1993 en Autriche) est un collectif composé de quatre artistes visuels : Tobias Urban, Wolfgang Ganter, Florian Reither et Ali Janka. Ils s’appelaient initialement Gelatin, mais ont modifié leur nom en 2005. Leurs œuvres consistent en des installations qui s’inscrivent dans la tradition de l’« esthétique relationnelle ». Cette théorie part du principe que l’art, à un microniveau, doit servir d’outil de cohésion sociale, car l’individualisme de notre société occidentale nous éloigne les uns des autres. Gelitin se sent inspiré par le baroque : « Chez nous, tout se tourne et se plie comme dans le baroque. » Souvent participatives ou performatives, leurs œuvres ne sont jamais dénuées d’humour. Ils ont notamment exposé à la Biennale de Venise (2001), à la Biennale d’art contemporain de Moscou (2005) et à la Fondation Prada (2017).

***sculpture for sculpture park*, 2018 (nouvelle création)**

*« Le fait de se laisser engloutir par la terre nous a toujours fascinés. Mais le puits d’argile du Musée Middelheim est différent, puisqu’il s’agit ici de la création d’une forme. Tout le monde transforme la forme précédente. » (Gelitin)*

Pour le musée, Gelitin a créé un coin argile interactif temporaire. On peut venir y jouer ou y travailler à condition de laisser l’argile dans le puits pour ne pas priver le visiteur suivant de sa chance de créer. Pour les artistes, la possibilité d’engager son corps est très importante : il s’agit d’un thème récurrent dans leurs œuvres, qui commence par le fait d’enlever ses chaussures. Des casiers sont prévus pour ranger les affaires des visiteurs, de même qu’une cabine de douche pour se débarrasser des restes de terre.

*« L’immersion nous a toujours intéressés, car on se sent différent dès le moment où l’on enlève ses chaussures. » (Gelitin)*

***Arc de Triomphe,* 2003-2017 (emprunt)**

Généralement, un arc de triomphe est une décoration architecturale représentant le pouvoir et la victoire, mais Gelitin est parvenu à saboter cette métaphore phallique. Pour la conception du monument, le collectif a adopté une approche très relativiste, voire démystifiante : ici, pas de corps idéalisés, mais l’existence humaine dans ce qu’elle a de plus grotesque et maladroit. À l’image d’un memento mori contemporain, cet arc de triomphe fabriqué en matériaux éphémères tels que la plasticine et les débris de bois témoigne d’une anti-esthétique délibérée. Il s’inscrit en outre dans la tradition viennoise de l’histoire de l’art et de la culture, marquée par Freud et ses théories sur les aspects psychologiques de la sexualité (par exemple sur les parties génitales). Mais cette œuvre peut aussi se concevoir comme un commentaire critique des nombreux nus féminins de la collection du Musée Middelheim (et d’innombrables autres collections) ou du monde de l’art en tant que circuit fermé où l’entre-soi règne en maître. L’Arc de Triomphe n’est pas seulement une réflexion sur le corps masculin, mais également sur les acrobaties mentales auxquelles se livrent les artistes pour capter l’attention ainsi que celles du musée pour attirer les regards. La posture de yoga est aussi un clin d’œil à l’« expérience particulière » que les musées cherchent à proposer à leurs visiteurs en y organisant des cours de yoga ou des sessions de jogging.

L’emplacement, en face d’un arc de pierre existant dans le parc du Musée Middelheim, offre un trompe-l’œil ou une perspective qui donne de la profondeur et souligne la continuité de l’espace.

 **RYOJI IKEDA** (né en 1966 au Japon) est un artiste visuel, DJ, VJ et compositeur. Il travaille avec les propriétés essentielles du son et des images en employant les notes et la lumière avec une précision mathématique, ce qui produit une esthétique spécifique très stricte. La musique d’Ikeda consiste pour l’essentiel en des sons à divers « états bruts » tels que des notes sinusoïdales et des bruits de fond. Il transforme les fréquences pour les placer à la limite du spectre de l’ouïe humaine, de sorte que les sons deviennent seulement audibles juste avant de disparaître. Il est passé maître dans l’élaboration d’installations entraînantes et d’exécutions en direct dans le cadre desquelles il manipule systématiquement le son, l’image, la physique et les mathématiques. Il a notamment exposé dans la Gare de Hambourg (2012), la Whitechapel Gallery (2015) et le Centre Pompidou (2018).

***A (6ch version),* 2018 (emprunt)**

En musique, *A* représente la note la et A4 le diapason. Si cette hauteur tonale a été normalisée, au niveau international, à 440 Hz pour la production des instruments, elle ne l’était pas jusqu’au XIXe siècle. Le la n’était donc pas identique à différents moments, mais aussi à différents endroits au même moment. Ainsi, le ton du diapason de Händel (1751), à la période baroque, était de 422,5 Hz. Celui utilisé par Steinway & Sons pour accorder les pianos à Londres en 1879 était de 454,7 Hz. Le A n’a donc jamais été défini avec précision et varie encore d’un orchestre ou d’un pays à l’autre.

L’œuvre *A (6ch version)* fait entendre une série de tonalités principales en A réparties sur des haut-parleurs placés à six endroits différents. Le son remplit tout l’espace sans que l’on puisse pour autant dire d’où il provient exactement. Les motifs sonores varient également selon la position de l’auditeur. À la fois spectateur et participant, celui-ci se promène dans un invisible *« océan sonore de l’histoire de la normalisation des critères en musique. »*

**BERTRAND LAVIER** (né en 1949 en France) étudie, depuis la fin des années 60, le rapport entre la peinture et la sculpture, le figuratif et l’abstrait, la vie et l’art. Pour donner forme à ses idées, Lavier a imaginé une série de stratégies visant à mettre notre bagage intellectuel à l’épreuve et à titiller nos habitudes visuelles. Son intervention la plus célèbre consiste à recouvrir des objets du quotidien d’*empâtements* de peinture : ce qu’il appelle sa « touche Van Gogh ». L’objet ainsi traité devient art, une image peinte de lui-même. Car paradoxalement, la représentation de la réalité n’a lieu que lorsque l’objet original disparaît de notre vue. Les « superpositions » sont une autre de ses stratégies : il s’agit d’empiler deux objets de manière absurde et associative. Ses œuvres ont été exposées à la Documenta de Cassel (1982), à la Biennale de Venise (1997) et au Centre Pompidou (2012).

***Honda,* 2018 (version Musée Middelheim)**

La superposition de deux objets fait de cette sculpture une œuvre caractéristique de Bertrand Lavier. Il déstabilise notre perception avec des sculptures qui donnent à la fois le sentiment d’être « normales » et d’aller de travers. En plaçant un outil de jardin contemporain sur un socle, il l’immobilise et, ce faisant, le dépouille de sa fonction. Et en rendant cette débroussailleuse inaccessible et inutilisable, il commente notre désir futile de maîtriser la nature.

***Fountain*, 2018 (version Musée Middelheim)**

Avec cet écheveau de tuyaux d’arrosage emmêlés, Bertrand Lavier voulait « créer une œuvre joyeuse, optimiste ». La fontaine ne prend pas pour figure centrale une délicate déesse de l’eau ou un dieu de la mer aux muscles saillants, mais un ensemble de tuyaux d’arrosage produits en masse, aux couleurs criardes et aux buses dépareillées. Pour l’artiste, la combinaison inattendue des objets et des techniques inscrit cette œuvre dans l’esprit des « superpositions ». Cette méthode vise à étudier la distinction traditionnelle entre les œuvres d’art, le ready-made et le quotidien.  *Fountain* a été exposée pour la première fois en 2009 dans le jardin baroque de la Villa Médicis, à Rome, avant de décorer celui du château de Versailles (2009), puis de la Serpentine Sackler Gallery (2014) à Londres.

**LOUISE LAWLER (née en 1947 aux États-Unis)** a commencé sa carrière dans les années 1980, essentiellement en photographiant des œuvres d’autres artistes. Elle s’intéressait à la manière dont l’art était exposé dans les collections privées et publiques. Elle appartient à la « Pictures Generation » aux côtés d’artistes telles que Cindy Sherman et Barbara Kruger. Plus tard, elle prendra même des photos de ses propres clichés exposés dans les musées. Elle aime utiliser le monde de l’art contre elle, mais le critique de manière plutôt douce. Lawler défie les *pouvoirs en place* de l’univers de l’art et critique l’exaltation des objets d’art ainsi que le marketing des artistes (surtout masculins). Ses œuvres ont été exposées au MOMA (1987), à la Documenta de Cassel 2007) et au Stedelijk Museum (2010).

 ***Birdcalls*, 1972-1981 (emprunt)**

Dans cette œuvre d’art sonore, Louise Lawler met en évidence le problème de la domination du monde de l’art par les hommes blancs occidentaux. L’œuvre dure plusieurs minutes et on y entend l’artiste transformer en chants d’oiseaux le nom de ses confrères, notamment Vito Acconci, Dan Graham, Ed Ruscha et Lawrence Weiner. Chaque nom devient ainsi un son unique qui joue sur ses attributs phonétiques ou les syllabes qui le composent. Certains noms sont répétés souvent et d’autres difficiles à comprendre. La présentation de l’œuvre en constitue un aspect intéressant : elle a été exposée dans le cadre d’une galerie, mais aussi publiée sur une cassette audio par Tellus, un magazine audio qu’il était possible de commander par courrier. Le son est le support par excellence capable de se déplacer dans l’espace et à travers les réseaux, mais aussi de se propager facilement en dehors de l’univers de l’art.

On retrouve ces chants d’oiseaux artificiels dans le jardin baroque, où des automates pouvaient reproduire certains sons grâce à la pression atmosphérique. Le lieu où l’œuvre est exposée, à savoir Het Huis, des architectes Robbrect et Daem, est une construction métallique composée de différentes parties, dont une grille ouverte. Souvent associé à une volière par les artistes, il offre un emplacement idéal pour cette œuvre.

**BRUCE NAUMAN (né en 1941 aux États-Unis)** fait œuvre de pionnier, depuis les années 60, dans le domaine des supports électroniques, des installations, de l’art vidéo, de la sculpture et des œuvres en néons. Son œuvre s’articule autour de la condition humaine, qu’il analyse de manière aussi rigoureuse que systématique. Son approche accorde une attention particulière à l’organisation et au contrôle du comportement (social), à l’empathie et à l’attention ainsi qu’au rapport entre le corps humain et son environnement. À ce jour, Nauman demeure l’un des artistes américains les plus influents et son œuvre reste particulièrement pertinente. Son approche provocante est riche d’enseignement : l’humour acerbe de Nauman et sa fascination pour l’obsession et la frustration capturent parfaitement l’esprit de notre époque : surveillance par caméra, excès des réseaux sociaux, économie de l’expérience, positionnement et cadrage. Ils servent à mettre la naïveté en accusation, forcent à l’introspection. Nauman ne cherche pas à réconforter, bien au contraire. Son œuvre, qui a reçu d’innombrables prix et hommages, a notamment été exposée au Kunsthaus Zürich (1995), à la Tate Modern (2004) et à la Biennale de Venise (2009).

***Diamond Shaped Room with Yellow Light*, 1986-1990/2018 (version Musée Middelheim)**

 *« La lumière jaune vif peut éblouir quelques instants lorsque l’on entre. La couleur et la forme prêtent à confusion. On n’a pas envie de rester très longtemps dans cet espace. » (Bruce Nauman)*

La *Diamond Shaped Room with Yellow Light* se compose de deux espaces triangulaires en béton séparés par un mur central. Ils sont éclairés par une lumière jaune vif, un élément récurrent dans l’œuvre de l’artiste. Nauman qualifie l’espace de cette sculpture d’inhospitalier. Mais il la place à un endroit tellement ostensible, à savoir au milieu d’un chemin dans le parc du musée, que l’on est tout de même incité à y entrer. À l’intérieur, la situation est tout aussi paradoxale : l’effort qu’il a fallu faire pour pénétrer dans l’œuvre est « récompensé » par une expérience déstabilisante. Peut-être que quelqu’un a fait la même chose de l’autre côté. Le contact réel semble pourtant impossible. Car l’environnement est rigoureusement contrôlé par l’artiste. Il demande la collaboration des visiteurs, mais réduit ensuite leur contribution au minimum. Cette œuvre fait songer à une chute, à un *Experience Trap*, un piège de l’expérience. Il nous confronte ainsi à nos espoirs et à nos attentes et à l’influence que l’on pense (devoir ou pouvoir) avoir. Le rapport du corps humain à son environnement et la maîtrise des comportements (sociaux) sont des thématiques récurrentes chez l’artiste et *Diamond Shaped Room* est directement liée à d’autres œuvres de sa création (pièces de corridors...). Mais il est rare que le spectateur puisse pénétrer dans l’œuvre lui-même et être ainsi plongé de manière empirique dans les intentions et les fascinations de l’artiste, comme c’est le cas ici.

**RECETAS URBANAS** est un collectif qui s’articule depuis 2003 autour de l’architecte Santiago Cirugeda (né en 1971 en Espagne)

Ce collectif d’architectes et de militants a été créé à Séville en 2003 par l’architecte Santiago Cirugeda. Depuis vingt ans, ses membres revendiquent des parties de l’espace public qu’ils remplissent de projets de construction participatifs prenant toujours pour point de départ un besoin des habitants ou des usagers. Il s’agit souvent de structures mobiles bon marché créées à partir de matériaux recyclés. Les usagers eux-mêmes jouent un rôle déterminant, aussi bien dans la conception, la construction que l’entretien. Au travers de ces « recettes urbaines », les citoyens prennent les rênes de la ville et assument une part de responsabilité urbaine. De tels projets sont précédés d’intenses périodes d’analyses juridiques, de procédures de codécision et de préparatifs techniques au sein d’un processus éminemment consultatif, participatif et collaboratif. Les projets du collectif ont pu être admirés dans de nombreuses villes d’Espagne, à la Biennale de Venise (2016) et à Art Basel (2018).

***Montaña Verde*, 2018 (nouvelle création)**

À l’invitation du Musée Middelheim et du service des espaces verts de la Ville d’Anvers, Recetas Urbanas a réalisé une sculpture verte sur la place De Coninck. Le projet s’inscrit dans l’exposition *Experience Traps* en tant qu’analyse des possibilités et des limites de l’embellissement urbain et des motifs arqués. Mais il s’intéresse aussi aux variétés de plantes qui, à l’époque baroque, étaient cultivées et utilisées pour leurs qualités nutritionnelles ou curatives. Du temps de Rubens, l’embellissement urbain visait à présenter la ville sous son meilleur jour. L’architecte Santiago Cirugeda et ses collègues souhaitent « sonder le cœur des Anversois ». Cet artiste cherche lui aussi à « séduire », mais si le quartier ne participe pas à cette romance verte, la place De Coninck restera grise.

Et contrairement à Rubens, qui tenait fermement toutes les ficelles de ses projets, Recetas Urbanas recherche, au sein de cette société hyper diversifiée, des modèles de codécision et de participation permettant, avec les citoyens, de découvrir s’ils peuvent contribuer de manière écologique à la qualité de la ville, et dans quelle mesure.

**MONIKA SOSNOWSKA** (née en 1972 en Pologne) a initialement étudié la peinture, mais ses tableaux ont évolué vers des installations sculpturales. Elle considère toutefois ses œuvres comme des peintures en 3D et voit dans l’espace un support auquel elle adapte spécifiquement ses créations. Pour donner forme à ses espaces, Sosnowska opère comme si elle composait un rébus : elle utilise des éléments architecturaux tels que des portes, des fenêtres, des sols, des escaliers et des fermetures dans des compositions minutieuses, mais les dépouille de leurs propriétés fonctionnelles ou formelles. Ses structures architecturales vont à la recherche d’une nouvelle abstraction dynamique et leur impact n’est pas que métaphorique, puisqu’elles influencent aussi directement nos sens et nos émotions. Dans son approche essentiellement formelle, on ressent toujours une tension sous-jacente avec le contexte de l’œuvre et ses significations potentielles.

*« Je m’intéresse particulièrement aux moments où l’espace architectural commence à adopter les caractéristiques de l’espace mental. »*

Les références physiques et mentales au modernisme et à l’architecture du bloc de l’Est ne sont jamais loin. En transformant l’espace physique en espace mental, elle joue avec les conventions de la perception des spectateurs. Ses œuvres ont notamment été exposées à la Serpentine Gallery (2005), au MOMA (2006) et à la Biennale de Venise (2007).

***Stairs*, 2018 (nouvelle création)**

***Fence*, 2010 (emprunt)**

L’œuvre *Stairs* est une structure en escaliers métallique tordue que l’on découvre dans la forêt, dans un lieu ouvert, comme une fleur abstraite ou les rayons cosmiques d’un soleil noir. On dirait le vestige silencieux d’une civilisation oubliée ou d’une autre culture. Cette ruine contemporaine transporte l’esprit du spectateur dans une autre époque et l’absence de traces est perturbante. Pour le baroque, la principale caractéristique du thème de la ruine est l’écoulement du temps et l’absence des hommes. On retrouve d’ailleurs cette référence à la fragilité dans d’autres œuvres baroques : memento mori, « souviens-toi que tu vas mourir ».

On observe la même thématique et la même interprétation dans la sculpture *Fence* : dans les deux œuvres, l’artiste fait résonner quelque chose de mystérieux à partir de la froideur du matériau. Ces œuvres sont des vestiges de quelque chose de familier, de quelque chose que l’on reconnaît, mais qui ne se produit pas dans la réalité, uniquement dans la mémoire. Notre capacité à aborder le présent comme un point clair de l’histoire s’en trouve perturbée. Nous pensons comprendre le présent comme une continuation du temps et de l’histoire que nous peinons à déchiffrer. Le présent se répète à l’infini comme un éternel processus de disparition.

 ***Untitled*, 2008 / 2018 (version Musée Middelheim)**

Malgré les matériaux « durs » utilisés pour sa fabrication, notamment l’acier et le béton, cette œuvre présente un caractère poétique. Elle ressemble à une fontaine figée, gelée, dont les contours rigides contrastent avec les sculptures classiques qui l’entourent. Très bruts, les matériaux semblent avoir été ramassés sur un chantier de construction. Mais cette fontaine immobile porte aussi en elle la suggestion du mouvement grâce aux propriétés liquides du béton, encore visibles, et suscite le trouble dans une petite partie idyllique du parc du musée (où les figures semblent réagir avec un important sens du drame). À l’instar de *Fence* et de *Stairs*, il convient d’interpréter cette œuvre comme une ruine ou un signe du temps. Tordues et torsadées, ces sculptures ouvrent, par leur dysfonctionnalité, de nouvelles perspectives, de nouvelles routes.

**ADRIEN TIRTIAUX** (né en 1980 en Belgique) a suivi une formation d’architecte. Il fait souvent appel à l’interaction avec le public ou à sa participation pour réaliser ou compléter ses projets. Il travaille à la fois comme artiste autonome et au sein du collectif HOTEL CHARLEROI, qu’il a fondé en 2009. À travers ses installations et ses constructions, il tente de fixer la relation avec l’environnement et d’intervenir dans celle-ci. Dans ses sculptures, qui prennent souvent des airs de créations architecturales, il cherche non pas des interventions fonctionnelles, mais la réalisation de nouvelles relations (mentales) potentielles. Ses œuvres ont notamment été exposées à la Manifesta (2008) à l’IKOB (2014) et au musée MARTa Herford (2017).

 ***Heaven and Earth,* 2018 (nouvelle création)**

La sculpture *Heaven and Earth* a été réalisée en faisant couler du béton dans un puits ou un moule, la texture de la terre restant visible et faisant alors partie intégrante de l’œuvre. Tirtiaux a choisi non pas de créer une sculpture, mais de la laisser prendre vie par le rapport entre la terre et le regard sur le ciel. C’est cette relation spatiale qui intéressait l’artiste dans l’architecture baroque. Avec la révolution copernicienne, cette époque a connu un regain de fascination pour le sentiment d’infini. En 1514, l’astronome Nicolas Copernic (1473-1543) introduit la notion d’héliocentrisme : c’est la Terre qui tourne autour du soleil. Une révolution qui suscita chez les artistes un intérêt pour l’espace, le temps et la lumière. D’une certaine façon, cette sculpture fait aussi référence au mythe de la galerie circulaire inspirée du Panthéon qu’aurait abritée la maison de Rubens, mais dont on n’a jamais trouvé de traces physiques.

*« Pour ceux, comme moi, qui aiment réfléchir aux systèmes de pouvoir à travers l’architecture et l’urbanisme, les compositions baroques sont exemplaires. Dans la conception de la place Saint-Pierre de Rome ou du palais du Belvédère de Vienne, le contrôle que cherchait à exercer l’Église ou l’État s’exprime par un espace centralisé et clos, mais tourné vers l’infini à travers des ouvertures dramatisées sur la ville et sur le ciel. Voilà le genre d’articulations spatiales qui m’intéressent lorsque je conçois une exposition ou une installation spécifique à un lieu. » (Adrien Tirtiaux)*

**DENNIS TYFUS** (né en 1978 en Belgique) produit à un rythme viral des dessins, « no choice tattoos », tableaux, sérigraphies, affiches, pochettes de disque, de la musique... qu’il diffuse via son propre label, Ultra Eczema. Il affirme qu’il s’intéresse davantage aux créations qui ne ressemblent pas à une œuvre d’art traditionnelle et qui peuvent donc circuler plus librement. Tyfus a besoin de diversité : les limites, la peur et les restrictions sont, à son sens, les plus grands ennemis de l’art. Son style unique est impossible à définir, mais se caractérise par un rapport auto-organisé à la fois au monde de l’art contemporain et à la culture populaire. Ses œuvres ont notamment été exposées à BePart (2010), The Zone (2014) et au MHKA (2016).

*« Il y a tant de raisons qui rendent le baroque attrayant : son opulence et son mouvement, ses jardins caractéristiques, l’architecture dans lequel il s’intègre, sa gloutonnerie aussi, surtout lorsque ma fourchette frappe l’assiette le matin. Il se met alors à frétiller et à baver de bon cœur. Et le fait qu’il entende huit fois mieux que la plupart des gens fait que l’on ne doit jamais écouter trop fort la musique auquel il se rattache — Jean-Baptiste Lully, pour n’en citer qu’un seul par manque de place... » (Dennis Tyfus)*

***De Nor*, 2018 (nouvelle création)**

Dennis Tyfus collabore souvent avec un amalgame d’artistes et de musiciens à partir d’un lieu fixe de la ville qui se déplace selon la disponibilité d’un certain cadre. Des lieux tels que le *Gunther* et la *Stadslimiet* donnent ainsi naissance, au travers de rencontres, de performances et de concerts, à des projets collectifs très intenses réunissant des artistes (inter)nationaux célèbres ou d’illustres inconnus. Dennis Tyfus considère cet aspect comme inhérent à sa pratique artistique. *De Nor* est l’un de ces lieux de rencontre, organisé pour la première fois dans un cadre institutionnel. *De Nor* est un théâtre ambulant doté d’un bar qui fait momentanément escale à la frontière entre le Musée Middelheim et l’espace public. C’est un théâtre qui rassemble les différentes activités de Tyfus : musique, peinture, dessin, performances de danse marathon... Dennis Tyfus se produit/improvise dans *De Nor* les vendredis soirs durant la période d’exposition d’*Experience Traps*. À d’autres moments, De Nor est une sculpture, une plateforme qui invite aux activités ou aux rencontres.

**ANDRA URSUTA** (née en 1979 en Roumanie) crée des installations et des sculptures qui sont autant d’hommages personnels à l’histoire et à sa jeunesse en Roumanie, teintée de traditions populaires occultes et de propagande nationaliste. Elle intègre ces histoires à ses œuvres de manière personnelle et anarchique. Bien que les sujets qu’elle aborde — violences conjugales, bombe nucléaire, épuration ethnique ou violences envers les femmes — soient souvent sombres et morbides, elle ne manque jamais d’y apporter une touche d’ironie. Elle met à nu les systèmes sous-jacents de pouvoir et de contrôle qui résistent insensiblement à l’usure du temps. Ses œuvres ont notamment été exposées au MOMA PS1 (2013), à la Kunsthalle de Bâle (2015) et au New Museum (2016).

 *« Ce qui m’intrigue le plus dans le baroque, c’est son aspect artificiel : une image extrêmement ordonnée du monde qui a été imposée au monde réel. En dessous, il y bouillonne un peu de tout : folies, bêtises et excès. L’art baroque porte sur l’impuissance de l’homme à satisfaire son imagination. Il comporte une grande part d’obscur. Ce n’est pas un hasard si des concepts scientifiques tels que le vacuum (un espace sans matière ni pression) proviennent de la période baroque. » (Andra Ursuta)*

 ***Scarecrow*, 2015 (emprunt)**
Peint en gris pistolet, *Scarecrow* constitue un commentaire politique de l’assemblage d’un aigle en jouet emblématique sur le poteau d’un panier de basket-ball. L’aigle déploie ses ailes et mêle des associations de la symbolique nationale (par exemple les drapeaux) avec la langue formelle du sport et du jeu, mais un jeu auquel on ne peut pas jouer. La sculpture cherche plutôt à activer notre esprit par ses combinaisons délibérées de symboles et de significations.

 *« Scarecrow ressemble au poteau du but d’un sport urbain inconnu (il a été décrit comme un panier de basket-ball pour un jeu qui ne peut être gagné, puisqu’il ne peut être joué), à un panneau d’affichage et à une barrière qui attire et bloque les gens de l’extérieur en même temps. Malgré ses connotations politiques actuelles, je pense qu’il fait écho à la notion de paysage en tant que plateforme sociale ou même qu’outil de contrôle social. » (Andra Ursuta)*

***Natural Born Artist*, 2012 (emprunt)**
À l’instar de *Scarecrow*, cette sculpture est un jouet privé de sa fonctionnalité. C’est un trompe-l’œil, l’illusion de quelque chose qui n’existe pas dans la réalité. Deux doubles balançoires percées d’ouvertures béantes évoquant des toilettes sont suspendues à une construction abstraite faite d’éléments en béton brut, comme les fragments d’un monument d’Europe de l’Est. Un jeu pour enfants qui devrait être doux, joyeux et accessible devient ici dur et interdit. Cette sculpture n’est plus un objet utilitaire : on ne peut pas y participer. Le spectateur se retrouve en même temps dans l’espace physique et mental de l’œuvre, sans qu’ils coïncident pour autant. Cette balançoire évoque le libre épanchement de quelque chose d’autre que la force de l’imagination : « un déchaînement de forces d’excrétion », selon les termes de Georges Bataille, que le théoricien avait par le passé qualifié d’origine de l’art.

***Nose Job*, 2013 (emprunt)**
Une brouette tout ce qu’il y a de plus normale contient un gigantesque nez en marbre blanc. Ce nez cassé fait penser aux reliquats d’une statue antique ou aux éclats d’un monument socialiste délabré à la fin des années 80. Nose Job est une sculpture mobile qui parle de la constante réécriture de l’histoire au travers de gestes d’iconoclasme et de destruction. Son emplacement, dans cette partie du jardin du Musée Middelheim, dont l’aménagement s’inspire du jardin de Rubens, met également à nu l’amour de Rubens pour les sculpteurs de l’Antiquité romaine, qu’il collectionnait et dont il faisait le commerce (la légende raconte qu’il aurait même eu, à l’arrière de sa maison, une galerie circulaire inspirée du Panthéon de Rome consacrée à cette activité).

**ULLA VON BRANDENBURG** (née en 1974 en Allemagne) trouve son inspiration dans la littérature, le théâtre et la psychanalyse, mais aussi dans le jeu, la magie et la spiritualité. Autant d’éléments qu’elle entremêle dans ses œuvres, qu’elle crée systématiquement en appliquant les codes du théâtre. Elle n’a de cesse de puiser son inspiration dans la manière dont le théâtre et les performances ont, à travers les époques, permis d’aborder des questions culturelles et sociales en vue d’analyser les règles tacites de notre société contemporaine. Ses œuvres poursuivent les spectateurs : leurs pensées sont infectées par les personnes, les objets et les lieux qui apparaissent sans ses films 16 mm argentés, ses installations et ses aquarelles estompées. Ulla von Brandenburg insuffle un nouvel élan à des formes de théâtre très anciennes telles que le tableau vivant, la tragédie grecque ou le théâtre absurde de Samuel Beckett. Toutes ses œuvres conduisent le spectateur vers une tension théâtrale entre réalité et illusion. Elles ont été exposées à la Tate Modern (2007), à la Biennale de Venise (2009) et au Palais de Tokyo (2012).

***Le Soleil te regarde*, 2018 (nouvelle création)**

Sculpture :

À l’instar du jardin baroque, le théâtre exploite des artifices tels que la perspective et le trompe-l’œil pour créer des illusions. Le théâtre extérieur sculptural d’Ulla von Brandenburg est une rencontre personnelle et abstraite entre la mer et l’air recourant à des matériaux typiques et épurés tels que le textile et les planches. Une ingénieuse machine théâtrale permet aux spectateurs de manipuler la mer. Il s’agit là d’une interprétation personnelle du théâtre baroque, où, selon l’artiste, les marins étaient ceux qui, une fois à terre, manipulaient les cordes et les voiles.

*“Evidemment parce que le théâtre est un moyen de voyager avec l'esprit, il faut rappeler que ce sont*

*les marins, qui avec leurs connaissances en machinerie, ont travaillé dans les théâtres quand ils étaient à terre. Je voudrais laisser faire une scène faite de voiles, mi-théâtre-mi-bateau, atterri loin de la mer sur un endroit de pelouse, sur lequel les toiles de fonds de scène sont comme les voiles d'un bateau.” (Ulla von Brandenburg)*

Performance :

La performance d’Ulla von Brandenburg et de Benoît Résillot, créée pour la sculpture théâtrale placée dans le Musée Middelheim, s’inspire du livre *« Les États et Empires de la Lune »* de l’écrivain français Savinien Cyrano de Bergerac ([1619](https://nl.wikipedia.org/wiki/1619)-[1655](https://nl.wikipedia.org/wiki/1655)). Ce libertin du XVIIe siècle avait développé une imagination exceptionnelle influencée par la philosophie et les découvertes scientifiques de son époque. La langue dans laquelle il écrit est sans cesse réinventée, les sens et les sons se renouvellent en permanence, il revendique une liberté et une ouverture d’esprit toujours en mouvement. Von Brandenburg et Résillot font de ce rêveur baroque l’occupant permanent de cette sculpture théâtrale, dans une histoire de fantômes aux étranges souvenirs d’un voyage vers la lune entrelardée de cantiques latins, improvisée mais toujours fidèle aux principes scéniques du baroque (comme le fait de ne jouer que sur l’avant-scène).