

A



A C



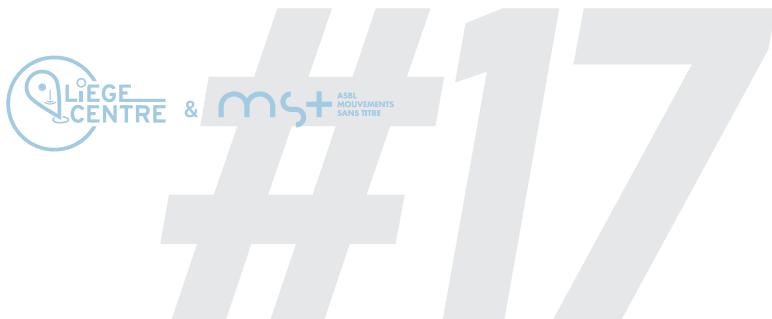
# art au centre

Art au Centre est un projet de revitalisation du centre-ville de Liège par l'art.

Pour la 17<sup>e</sup> édition d'Art au Centre, du 12 juin au 30 août 2025, 30 artistes liégeois.es, belges et étranger-e-s investissent 23 vitrines de commerces vides pour y présenter leurs œuvres. Peinture, sculpture, installation, performance, photographie, vidéo... toutes les formes actuelles de l'art sont exposées.

Le parcours de cette exposition à ciel ouvert, ainsi que les textes explicatifs de chacune des vitrines peuvent être consultés en français et en anglais sur le site internet du projet [www.artaucentre.be](http://www.artaucentre.be).

Art au Centre est une initiative des asbl  
Mouvements Sans Titre et Liège Gestion Centre-Ville.



## *Opéra-savon, épisode 1 : L'Aquarium-Museum*

Clara Agnus, Les Lilas (FR), 1995

Opéra-savon prend sa source dans l'histoire des soap operas ainsi que dans les figures des chimères hybrides telles que la sirène.

Les soap-operas sont ces formats télévisuels et radiophoniques financés par les fabricants de produits d'entretien, qui, dès les années 1930, produisent des narrations qui circonscrivent le féminin à la vie domestique et sentimentale. Au fil des évolutions sociales, les spectatrices se le réapproprient comme un outil critique. *Opéra-savon* s'inspire de ce détournement en mettant en scène des protagonistes / sculptures en savon aux identités liquides, à la fois animales, végétales, mythologiques. À la frontière des mondes marin et terrien, vivant et mort, elles chantent leurs états d'âme secrets et enfouis. *Opéra-savon* propose une narration sensuelle et inter-espèce sur la capacité des corps à la mutabilité et à la perméabilité, ainsi que les récits cachés qu'ils portent. Ce premier épisode s'intéresse aux collections des muséums d'histoire naturelle ainsi qu'aux motifs organiques des objets issus de l'Art Nouveau, qui apparaissent conjointement à la colonisation.

«*Dans ce premier épisode à Liège, les créatures protagonistes sont nées de la mutation du mobilier et des collections de l'Aquarium-Muséum. Leurs corps savonneux ont incorporé les lustres, coquillages, coraux et invertébrés marins du muséum. Dans cet univers liquide et sensuel, iels éclairent de leur lumière tamisée la vitrine qui les accueillent et ses visiteur·ices. Iels s'ennuient d'être coincé·es entre ces murs et aimeraient retrouver leurs plages, leurs rochers, leurs étendues d'eau. À défaut, iels forment à leur manière un nouvel écosystème né de la mutation des cires anatomiques, modèles en verre, lampes Art Nouveau et éléments organiques prélevés.*»

## *L'impasse de la vignette, dans le temps et dans l'espace*

Michel Bart, Rocourt (BE), 1973

Mathias Vancoppenolle, Namur (BE), 1978

L'idée de ce projet surgit de la rencontre entre ces deux artistes qui ont découvert l'un chez l'autre cette passion pour la rue et la richesse des rapports humains qu'elle révèle. L'obsession de Mathias Vancoppenolle est de photographier la rue sans cesse, celle de Michel Bart est d'y vivre sans trop souffrir. Ces deux installations témoignent de leurs parcours au sein de ce petit quartier. Idéalement placée, la vitrine rue Hors-Château se porte témoin de ce microcosme et salue les membres de cette collectivité locale à l'esprit singulier.

Sans domicile fixe, Michel a monté sa tente dans les Côteaux juste au-dessus de l'impasse où il passe son temps à sculpter, sans attente particulière, des cannes de marche. Il les amasse ensuite et lorsqu'il descend en ville, il en prend une fièrement après l'avoir choisie avec tendresse.

Chaque canne de marche est le témoin d'un cheminement, d'une errance, d'un dialogue silencieux entre lui et la nature. Michel Bart trouve dans ce bois sculpté une présence, un réconfort. Ses cannes ne sont pas qu'un support fonctionnel, elles sont aussi un symbole de résistance, de survie et de création.

Les photographies de Mathias Vancoppenolle, malgré leurs sujets parfois difficiles, sont présentées dans des cadres très lourdement dorés, comme ceux qu'utilisaient les peintres pour représenter la vie oisive des grands bourgeois. Il est capable de photographier la pureté et la simplicité des personnes qu'il croise, il sait saisir leur grandeur dans leur petitesse. Il photographie les histoires invisibles, celles qui se cachent derrière les regards et les plis des visages.

Les deux vitrines, aménagées comme celles d'une boutique de grand luxe, permettent alors de rendre honneur à leur immensité.

**Pedro Camejo (série Diaspora)****Omar Victor Diop**, Dakar (SN), 1980

du 12 juin au 28 juillet

L'identité et la découverte, sont les thèmes principaux du projet Diaspora de Omar Victor Diop. Cette série photographique révèle et approfondit l'histoire sur le rôle des Africains hors de l'Afrique. En s'inspirant de portraits de notables Africains ayant marqués l'histoire mondiale, Diop oppose et compare son parcours de vie et son héritage aux leurs, tout en retracant les destins uniques des voyageurs et de ceux qui se trouvent dans un environnement étranger.

Pour la première fois, il se met lui-même en scène dans son art. Il fait référence au monde du sport, celui du football en particulier, afin de montrer la dualité d'une vie de gloire et de reconnaissance qui est aussi une vie passée à être «l'autre». Pedro Camejo (1790-1821) connu sous le surnom de «Negro Primero» ou «le Premier Noir» fut un soldat Vénézuélien qui combattit avec l'Armée rebelle durant la guerre d'indépendance du Venezuela, gravissant les échelons jusqu'au poste de Lieutenant. Il doit son surnom au fait qu'il était toujours au front lors de toutes batailles. Il fut le seul officier noir dans l'armée de Simon Bolivar.

**Sans Titre****Charlotte Beaudry**, Huy (BE), 1968

du 28 juillet au 30 août

Les peintures de Charlotte Beaudry sont figuratives sans être réalistes. Les compositions sont simples et les sujets présentés de manière frontale. Critique par rapport à la culture du spectacle, l'artiste cherche à remettre en question le statut de l'image et la façon dont les médias et la publicité l'utilisent. Dans ce but, elle cache certains détails, rendant la réalité à la fois reconnaissable et étrange. L'artiste n'accorde aucune attention à la localisation ou au contexte de la scène ou de l'objet. Charlotte Beaudry parle davantage de la vulnérabilité que de la violence.

«Ça va ?» – une question en apparence anodine, familière, presque machinale. Nous la prononçons chaque jour, sans toujours attendre de réponse, ni même en sonder la signification. Elle devient un automatisme, une formule de politesse, un réflexe social plus qu'un véritable acte d'attention.

En la détournant de son usage quotidien pour l'afficher en grand sur une vitrine, sérigraphiée de manière frontale et immédiatement visible, cette phrase retrouve une certaine ampleur. Elle interpelle autrement.

Derrière cette première apparition, imprimée directement sur la vitre dans un rouge vif qui capte le regard, se dissimule un second écho : la même question, cette fois sérigraphiée à l'encre réfléchissante, n'apparaissant que sous l'effet d'une lumière directe. Ce jeu de transparence et de révélation matérialise l'écart entre ce que l'on dit et ce que l'on ressent, entre le visible et ce qui reste dissimulé. Il souligne la persistance silencieuse de cette formule, qui, lorsqu'on y prête réellement attention, peut soudain ouvrir un espace introspectif.

Dans l'espace public, cette intervention agit comme une pause. Elle interrompt le flux. Les passant·es interpellé·es par cette question simple, pourraient alors marquer un temps d'arrêt. Et si, cette fois, «ça va ?» n'était plus une expression ordinaire, mais une vraie question ?

Les silhouettes d'acier aux toits polis et aux vitres cristallines reflètent le béton strié et la brique rouge de murs au passé industriel. Les carrosseries lisses reposent alignées les unes à côté des autres en attendant un nouveau départ vers un autre continent. La lumière rencontre le métal et le verre d'un fructueux commerce de véhicules glanés aux quatre coins de l'Europe dans le but de les expédier en Afrique de l'Ouest.

À force d'allers et retours dans ce quartier de Cureghem à Anderlecht, appareil photo à la main, Francesca Comune a obtenu la confiance des acteurs de ce business. Elle en dresse une photographie sociologique questionnant les rapports humains derrière cet alignement de tôle et ces réseaux urbains.

Autant d'images pour illustrer une activité justement basée sur l'image qui domine chaque transaction. La photographie prise rapidement avec un téléphone représente le contrat social qui conditionnera toute la chaîne de circulation de ces biens. Le métal de ces voitures se dématérialise au profit de données chiffrées circulant dans les méandres d'infrastructures invisibles, faisant écho à l'accumulation outrancière de data à l'échelle mondiale.

Le travail de Francesca Comune tend à dévoiler avec un mélange de curiosité et poésie les dynamiques de ce commerce. Le projet *Behind the Curtain* use des symboles ancrés dans notre imaginaire collectif pour questionner ces pratiques. Une chaussure posée avec autorité sur une carrosserie évoque les forces économiques présentes dans ce marché.

L'étrange association des chiffres et lettres sur les vitres implique un langage ésotérique transmis à large échelle. Les véhicules sont à eux-seul la métaphore de la vitesse, de la performance et de la consommation.

Cette vitrine montre un bref aperçu du projet artistique et documentaire *Behind the Curtain* de Francesca Comune.

**Room Eater**

Jorge de la Cruz, Madrid (ES), 1983

Un Room Eater (dévoreur de pièce) est un prédateur passif. Une présence silencieuse qui se nourrit peu à peu de tout ce qui l'entoure, même du vide. Lorsqu'un *Room Eater* devient assez grand, il devient indestructible, éternel. La seule manière de coexister avec une telle entité est d'y vivre en parasite, hors du temps et de la matière. C'est le principe fondamental du cannibalisme du vide.

Je suis né en 1983 à Madrid, en Espagne, mais j'ai grandi à la campagne, entouré de montagnes, de plantes et d'animaux. Depuis ma plus tendre enfance, j'ai eu du mal à comprendre certains concepts simples comme le temps, la mort ou le langage. Il m'était difficile de me connecter aux autres, ou d'associer les mots aux objets qu'ils désignent. Je me suis alors souvent réfugié dans des mondes fantastiques, peuplés de créatures et de monstres que j'imaginais pour échapper à la réalité. L'obscurité m'attirait autant qu'elle me terrifiait, non pas par sa nature, mais pour les mystères qu'elle renferme. Il y avait dans ces mondes désolés quelque chose de profondément apaisant, que je m'acharnaïs presque obsessionnellement à représenter à travers des dessins ou de petites sculptures. Et en même temps, une part effrayante, brute, authentique... que je n'ai jamais pu exprimer par des mots.

La pratique artistique de Jacques Di Piazza tient de l'observation, du glanage et de la surprise créée par les traces du quotidien. Les petits riens, l'infra-ordinaire, les choses infimes sont les éléments sur lesquels son regard se pose et qu'il met en exergue pour questionner leur forme et leur fonction et, à travers celles-ci, penser la société.

Pour Art au Centre, l'artiste s'est concentré sur les objets communs aux vitrines : affiche de location et panneau de vente qui jalonnent nos parcours. Ces avertissements matériels captent nos regards – fonction qui leur est généralement attribuée – mais ici, en opérant un décalage. Ils deviennent objets à part entière, exposés dans l'espace qu'ils sont censés promouvoir et, par leur traitement plastique, revêtent une nouvelle dimension.

Le panneau se transforme en surface réfléchissante sur laquelle dedans et dehors se confondent. Ce n'est plus l'intérieur qui est ainsi mis en évidence mais l'extérieur, qui se projette dans la vitrine et investit de la sorte l'espace. L'affiche de location, caractérisée par sa forme et ses couleurs codifiées, devient quant à elle dysfonctionnelle par l'apposition d'un trou en plein milieu. Agissant comme un judas («peephole» en anglais, combinaison de «to peep» / regarder à la dérobée et «hole» / trou), ce dernier invite à jeter un œil, à regarder (ou admirer) l'espace en le mettant en évidence.

«Louer», c'est concéder à quelqu'un l'usage d'un bien contre paiement. Un bien (objet, espace, parfois corps) que chacun souhaite s'approprier et posséder. Mais, «louer» c'est aussi déclarer quelque chose digne d'admiration. Un double sens que l'artiste questionne par ces jeux de perception.

## Pierre ventilée

Daniel Dutrieux, Gand (BE), 1955

La pierre ready-made et le ventilateur sculpteur.

Il s'agit d'un fragment de roche, présentant une courbure façonnée naturellement par des plissements géologiques, récolté par l'artiste lors de promenades ou qu'il recherche dans des carrières. La base est sciée adéquatement pour être associée, ni trop près ni trop loin, avec un ventilateur qui lui correspond en taille, en couleur et en design. De sorte que la pierre semble sculptée par le vent.

Pour qu'une pierre offre une telle courbure, il faut un temps d'ordre géologique, c'est-à-dire beaucoup plus long que celui qui régit notre quotidien. Le ventilateur n'a aucune action perceptible sur la pierre. Son souffle l'effleure à peine. Il peut donc fort bien ne jamais fonctionner. À l'immanence de la pierre répond le silence de l'outil symbolique censé la modeler. Tel un arrêt sur image, on est en présence d'un objet irrationnel où l'immobilité nous questionne dans un monde pressé par le temps. Il nous permet de souffler un peu. La pierre se situe dans un temps incommensurable tandis que le ventilateur produit du vent par intermittence. Les associer c'est créer un lien entre le pôle inactif de la pierre et le potentiel actif du ventilateur. C'est percevoir l'écart entre l'éternité de la roche et l'usage temporel de la technologie.

La première apparition d'une «Pierre ventilée» s'est produite lors d'une exposition de Daniel Dutrieux à la Galerie Le Bateau Ivre à Redu en 1989. Au hasard de ses découvertes, l'artiste a continué depuis, comme un leitmotiv, d'en réaliser de nouvelles versions.

## Röt Rot Rôt

Janina Fritz, Brême (DE), 1995

*Röt Rot Rôt* prend sa source dans un souvenir d'enfance de Janina Fritz : l'éclairage rose de la vitrine d'une boucherie de son quartier. Ce type de lumière, conçu pour rendre la viande crue plus appétissante, atténue les teintes grises pour accentuer le rouge.

Pour sa participation à Art Au Centre #17, l'artiste met en scène deux néons roses, un sol carrelé en céramique et un tuyau d'évacuation, qui deviennent les éléments principaux de l'installation. La lumière «Violet 3», diffusée par des tubes de néon modifiés, baigne la vitrine dans cette teinte artificielle semblable à celle utilisée pour magnifier la viande de boucherie.

Artiste visuelle basée entre Bruxelles et Brême, Janina Fritz crée des sculptures et des environnements spatiaux à travers lesquels elle explore la relation entre le corps et les structures qui l'entourent ou interagissent avec lui.

En explorant des environnements aseptisés, pensés pour héberger les corps dans l'espace public ou domestique, l'artiste examine comment l'architecture peut révéler, réguler ou refléter la présence (ou l'absence) du corps, ainsi que les traces qu'il laisse. Ses œuvres prennent souvent l'apparence de fragments architecturaux, évoquant des thèmes tels que le désir, l'intimité ou encore l'isolement.

*Autumn Collages*

Ívar Glói Gunnarsson Breiðfjörð, Wiesbaden (DE), 1992

Dans l'approche sculpturale d'Ívar Glói Gunnarsson Breiðfjörð, axée sur l'objet même, chaque œuvre joue un rôle différent : d'acteur, d'accessoire ou de geste, s'alliant pour créer un réseau d'informations doté de sa propre logique autonome. Tandis que la plupart des lieux ont des fonctions et des identités bien définies, peuplés d'éléments qui en construisent l'essence, une exposition d'art, elle, bénéficie de l'absence d'intention claire. Cela lui permet donc de déjouer les attentes préconçues du spectateur et d'échapper à toute forme de geste sincère ou univoque. Notre environnement est-il fictif ou artificiel ? Au fond, cela nous dérange-t-il vraiment ? Probablement pas.

Julia Kremer nous livre une œuvre flottante, à la fois mouvement et plénitude.

Elle nous propose des panoramas cousus de pièces éparses, telle une nébuleuse qui s'étendrait à l'infini. L'espace dans son œuvre n'est jamais clos, il invite à la continuité. Ce qui n'est pas présenté a autant sa place que ce qui est figuré. Une recomposition savante du monde s'opère à travers un amoncellement de bribes, créant ainsi un témoignage vivace de notre environnement morcelé et disparate. La multiplicité, au sens de la copie, procède d'une transfiguration des éléments de langage, telles des vagues isolées qui s'entrecroisent. Quelque chose d'invasif se joue là, à la manière de territoires en lutte. En regardant le travail de Julia, on pourrait penser à un paysage dévasté jonché de gravats.

L'unité formelle, suggérée par l'utilisation caractéristique du noir et blanc de la photocopie, est parfois ponctuée de rares traits de couleur, qui agissent en vibrations ténues mais puissantes. Elles ouvrent une fenêtre vers une mémoire colorée au milieu de la bichromie du souvenir. Ainsi, pour faire face au chaos ambiant, il ne nous reste plus qu'à diriger notre regard vers ces œuvres composées de pixels d'étoiles. Elles nous offrent une échappatoire, une invitation à contempler et à trouver refuge dans leur présence captivante.

En déconstruisant ces images, Kremer ne se contente pas de les reproduire : elle en dissèque les mécanismes visuels et les déconstruit pour en exposer la complexité cachée, mais aussi leur vacuité et leur artificialité. Rajoutant un processus de zoom sur les textures et les détails, Kremer et / est la photocopieuse crée / nt une distorsion, une défiguration. Les éléments publicitaires deviennent floue, presque méconnaissable.

Elle fait de l'ultra publicité.

L'artiste ralentit et accélère des images capturées, elles circulent, s'usent, se répètent. « Elles passent d'un écran à un autre, d'un format à un support. J'ai tellement creusé en elles que je ne choisis pas une version qui écrase l'autre. Ce qui me sauve, c'est que je suis juste impatient de voir le résultat de l'impression sur le support. Ça peut être vraiment foireux », confie-t-il.

L'imprimé n'est ici en rien traité comme une surface à interpréter, mais comme une matière habitée. Le pixel y travaille ; il s'articule aux autres sans hiérarchie, comme un agent discret dans une chaîne visuelle dense. Ce qui apparaît ne représente rien sans être briefé. Il s'agit d'une absorption mutuelle entre regard et signal, sans dehors disponible – autrement dit : des images détachées du concept de nature, un concept qui nous éloigne de ce qui nous entoure.

À travers des installations immersives et des actions intrusives, Meurant dérive dans le consumérisme et ses gestes codifiés devenus des rites quotidiens – déballer, distribuer, ou encore être performant. Il met en lien ces comportements avec la façon dont l'humain reste attaché à d'anciennes croyances, suggérant une continuité étrange entre mythes et gestes ordinaires.

Ce qu'on voit se greffe à l'existant. Il n'y a pas de cadre isolé, pas d'écrin. Il ne s'agit pas d'ordonner, mais de composer avec ce qui déborde : flux, tensions, restes.

« Je ne vends pas, c'est pas rien. Je monte des expositions quand c'est possible, j'interviens quand je peux. Le reste du temps, je travaille comme *art handler* pour payer mon loyer. Il y a de l'espace pour écrire, mais pas de recul, et trop de documentation. Si je passe par OpenAI aujourd'hui, c'est aussi parce que je suis pressé. J'ai fait ce choix, visiblement. Je tiens à ce que ce texte dise cela aussi. Rien n'est à enjoliver », déclare Gérard Meurant.

## *Sun(set)(Seed)*

Matthieu Michaut, Fontainebleau (FR), 1993

«Le groupe était parti au coucher du soleil. Cela faisait un moment qu'il y avait de l'agitation. Le manque de place et la chaleur des derniers jours devaient y être pour quelque chose. Petit-à-petit, un bloc s'était formé, avec l'envie de repartir à zéro. Le compte à rebours était lancé et il fallait faire vite. Explorer les marges, accepter les longs moments d'errance, se fondre dans le décor, pour enfin trouver un vide à habiter.»

Le travail de Matthieu Michaut se caractérise par la mise en place de dispositifs visant à restituer un processus de pensée. Les éléments mis à la disposition du spectateur sont les témoins d'une histoire en cours d'écriture. Par analogie, contresens et autres détours, l'artiste élabore un environnement fragmenté où chaque geste se fait l'écho du précédent. Ainsi, apparaissent les contours d'une réalité trouble, familière et énigmatique jouant des frontières entre mot, image et objet.

## *Centre de remise en forme (économie de guerre)*

Werner Moron, Anvers (BE), 1962

Le passé est devant, les rageux exultent, le futur est loin derrière, le présent est coupé en deux.

Dans cette époque de transition, nous avons besoin de changer de forme pour ne plus nous empoisonner et empoisonner notre environnement.

Manger, habiter, vivre, rire.

Le centre de remise en forme par son activité commerciale vend des œuvres d'art pour financer la multinationale des alternatives.

Accueil le mercredi et le samedi de 10h à 18h.

Youpie quand même.

**ALREADYMADE n° 3 :*****Empty Cart or Cardboard Cybertruck***

M.Eugène Pereira Tamayo, Tarbes (FR), 1993

Ma pratique artistique s'articule à la croisée de la sculpture, de la performance et du langage, en cultivant l'inconfort comme levier d'attention, de transformation et de friction. Nourrie par une double culture – ouvrière et symbolique –, je mobilise des matériaux modestes et des gestes du quotidien pour activer des espaces de partage, de tension et de récit.

La dissonance cognitive – cet état d'inconfort où coexistent idées et perceptions contradictoires – constitue le cœur battant de mon approche. En jouant des ambiguïtés formelles, entre mobilier, prothèse et sculpture, et en tordant le langage par le calembour, je fabrique des situations où les repères vacillent, où l'art se frotte au vivant, au banal et au politique.

Dans cette vitrine, je présente *ALREADYMADE n° 3 : Empty Cart or Cardboard Cybertruck* : une sculpture absurde qui détourne l'imaginaire high-tech et sécuritaire du véhicule Tesla. L'arrogance du chrome y rencontre la vulnérabilité du carton : un simulacre clinquant, instable, poreux. Le fantasme de puissance devient accessoire précaire ; la promesse de solidité, une fiction bricolée.

À travers cette chariote low-tech et vide, je cherche à mettre en tension les mythes contemporains d'invincibilité technologique. Cette proposition en carton n'est pas une simple parodie : elle agit comme un miroir déformant d'un désir de maîtrise qui vacille et s'effondre. Une dissonance douce-amère à activer, manipuler et reconfigurer, invitant à ressentir autrement nos objets de croyance.

L'installation *ST END* explore l'interrelation entre le travail et l'amour. Partant du constat que les relations contemporaines, qu'elles soient amoureuses ou amicales, sont fortement influencées par les logiques de production néolibérales, Pablo Perez s'interroge sur des formes alternatives possibles. Quel est le travail de l'amour ? À quel moment le travail fait-il obstacle à l'amour ? Comment permette-t-on l'amour ? L'art peut-il devenir une preuve d'amour ?

Le point de départ du projet est la découverte des Arras, un symbole matrimonial traditionnel espagnol : treize pièces d'or présentées dans une bourse ornée. Ces objets incarnent la promesse du mari de subvenir aux besoins de son foyer, un exemple éloquent de la marchandisation des relations amoureuses. Ils racontent aussi une histoire bien différente : dans les familles modestes, ces pièces étaient prêtées entre voisins ou proches, transformant ce signe de richesse individuelle en un bien commun, partagé au sein de la communauté.

En mêlant artisanats traditionnels et interventions numériques, *ST END* assemble fragments de textes, symboles et images pour embrasser la complexité des émotions dans une société où elles sont souvent mises en scène, voire marchandisées. L'installation met en lumière les gestes simples du quotidien, ces petits actes d'amour qui résistent à la logique du marché.

## Mobile Écriture Automatique

Philippe José Tonnard, Gent (BE), 1959

Mobile, aile, lettre,

Le ciel est de travers aujourd’hui  
un mobile tape contre l’ombre d’un nuage  
ailes de papier, ailes de pensées d’oiseaux  
ailes qui ne volent pas mais qui pensent.

Les lettres pendent aux cordes de phrases oubliées  
le R tourne comme un chien à la recherche de son début  
le A dort dans le pli d’une rafale de vent et  
le Z s’enfonce lentement  
plus doux que la mémoire.

Tout bouge sans raison  
le vent est une machine à écrire sans ruban  
le soleil sourit entre deux parenthèses  
entre ce qui était et ce qui n’est pas encore.

Parfois, un mot tombe et se pose sur le sol comme une graine  
personne ne le remarque  
sauf l’herbe qui pense soudain : « Souffle. »

Les ailes battent  
non pas pour avancer  
mais pour rester en place  
pour vibrer comme les pensées avant qu’elles ne naissent.

Et quelque part  
au milieu de rien  
une voix sans bouche murmure.

Le terme *Mantero* désigne, dans plusieurs pays européens, des vendeurs ambulants qui utilisent des couvertures en tissu pour exposer leurs marchandises à même le sol. Ces couvertures leur permettent aussi de rassembler rapidement leurs biens en cas de descente de police, dans des zones où ce type de vente est interdit. La plupart de ces vendeurs sont des migrants venus d'Afrique ou d'Asie, partis à la recherche d'un avenir meilleur pour eux et leurs familles. Beaucoup parcourent des milliers de kilomètres et traversent parfois la mer Méditerranée, au péril de leur vie, portés par l'espoir d'un bien-être rêvé.

Dans cette installation, les couvertures en tissu sont remplacées par des couvertures de survie semblables à celles utilisées par les secouristes. Contre vents, vagues et intempéries, ces derniers accomplissent une mission aussi héroïque que périlleuse : sauver des vies que la violence, les inégalités et trop de gouvernements ont abandonnées, livrées à elles-mêmes dans une dérive souvent funeste. Ces couvertures thermiques, conçues pour réchauffer les corps après des heures ou des jours passés en mer glacée, prennent ici la place des couvertures des Manteros survivants. Face à la Méditerranée, elles deviennent le miroir d'une odyssée : celle d'un passé éprouvant et d'un présent de survie.

## *La Maison Panure – Fève des rois*

JJ von Panure, Laxou (FR), 1987 & Les Lilas (FR), 1989

Le soleil se lève sur un cougnou nouveau. Hommage à un héritage de huit ans de renouveau infini, la collection de fève des rois JJ von Panure est un voyage à travers une imagination impérissable. Depuis sa création en 2017, le célèbre duo de fèvistes français a adopté l'évolution perpétuelle comme source inépuisable pour vivre la vie à l'aise.

L'Histoire éternelle et la fascination du cougnou, se manifestent dans la collection de fève des rois JJ von Panure. Les quelques 300 nouvelles fève-sculptures uniques présentées dans cette boutique ainsi que les pièces historiques de la collection Panure Heritage mettent en lumière la capacité de la Maison Panure à se réinventer constamment en puisant dans sa collection de 2000 œuvres, en s'adaptant au présent et en se tournant vers l'avenir. La brioche majestueuse et la lumière unique des sunlights se mêlent aux fèves les plus précieuses du monde dans un acte créatif qui reflète l'esprit pionnier et la modernité intemporelle de JJ von Panure.

Le duo JJ von Panure crée de minuscules sculptures à fourrer dans vos cougnous ou autre. Chaque fève-sculpture est unique et créée par les deux artistes, Leïla Fromaget & Anastasia Gaspard. Elles vivent en région parisienne et travaillent à la Villa Belleville en tant qu'artiste membre du collectif Curry Vavart.

Les œuvres Panure ont été vues récemment au Musée Ariana, Genève (CH), au Louvre-Lens (FR) ou au DOC !, Paris (FR). La dernière exposition personnelle du duo était à la galerie Tator, Lyon (FR) en 2024. Depuis 2018, il est un fidèle participant du Mondial des Collectionneurs de Fèves des Rois.

Ce projet de recherche en cours nous interpelle : le Lloyd's of London, édifice situé en plein cœur de la City à Londres, mérite-t-il réellement d'être classé monument historique ? C'est le plus récent bâtiment honoré de ce statut en Grande-Bretagne bien que son histoire soit étroitement liée à la traite transatlantique des esclaves.

Le Lloyd's of London est un marché de l'assurance bien connu, spécialisé dans l'assurance et la réassurance de risques inhabituels ou complexes. Ses courtiers travaillent tous dans les immeubles situés à proximité du bâtiment principal, car la plupart des contrats s'y négocient encore en personne.

Fait unique au monde : c'est également à Lloyd's que l'on trouve l'assurance « enlèvement et rançon » (en anglais *K&R – Kidnap and Ransom*). Beaucoup pensent que ce type d'assurance est né dans les années 1930, à la suite de l'enlèvement du fils d'un aristocrate. Dans son article *Excessive Memories : Slavery, Insurance and Resistance*, l'historienne Anita Rupprecht a cependant démontré en 2007 que ce système remonte en fait à l'époque de la traite négrière : il servait alors à la fois à assurer les bateaux qui capturaient des Africains et à protéger les Européens contre le risque d'être eux-mêmes enlevés.

Ce type d'assurance est aujourd'hui surtout utilisé par de grandes entreprises qui exploitent les ressources naturelles dans des régions considérées comme « à risque ». Or, ces mêmes régions portent généralement les marques laissées par des siècles d'exploitation coloniale. Les multinationales d'aujourd'hui sont en réalité les descendantes directes des anciennes compagnies coloniales. Autrefois, ces sociétés avaient même le droit de coloniser au nom des grandes puissances européennes. À y regarder de plus près, cette forme moderne d'assurance ne fait que prolonger les tendances du passé : celles d'un commerce mondial axé sur l'injustice et l'inégalité, qui rappelle, de manière troublante, les modèles économiques ayant directement profité de l'esclavage et de ses dérives.

## Night Walk

Maria Chiara Ziosi, Cento (IT), 1995

Dans son installation *Night walk*, Maria Chiara Ziosi transforme une vitrine en un seuil poétique transitoire entre le dedans et le dehors, entre l'intimité et la visibilité. Derrière la vitre opaque, seuls des fragments d'un papier peint se dévoilent, parmi les silhouettes découpées d'orchidées et d'objets du quotidien.

L'œuvre s'inspire de l'esthétique authentique des rebords de fenêtre hollandais, sur lesquels des objets soigneusement arrangés offrent aux passants de véritables petites scènes domestiques. Forte de son expérience de vie aux Pays-Bas, l'artiste explore ici la vitrine comme espace de communication silencieuse, un moyen de négocier un sentiment d'appartenance sans avoir recours au langage. Ce seuil transitoire devient un espace hybride, un point de rencontre entre deux mondes éloignés : l'exposition et l'intimité. Il exprime une forme de précarité, à la fois physique et psychologique, reflet d'un affaiblissement plus général de l'idée du « foyer » comme espace de protection.

L'orchidée, élément central dans l'installation, fait écho à la pièce *Orchidee* de Pippo Delbono, dans laquelle cette fleur élégante, symbole de raffinement bourgeois, devient le signe d'une époque tourmentée : «On ne peut plus distinguer le vrai du faux. Comme notre époque.» Pour l'artiste, l'orchidée devient un outil d'exploration de ce qui est authentique, ce qui est mis en scène, et comment nous négocions visibilité et vulnérabilité à travers les objets et les ornements.

Fruit d'un workshop mené au Centre André Baillon,\* la vitrine évolutive conçue pour AAC17 reconstitue l'espace de l'association en combinant des éléments «traces» représentatifs :

Les panneaux maculés de l'atelier de peinture rappellent la réalisation successive des œuvres qui y ont été créées.\*\* Les divans d'un salon communautaire évoquent quant à eux l'idée d'une psychothérapie décloisonnée et ouverte à la participation. Des productions sonores en relatent des épisodes comme autant d'archives d'histoires croisées. Ces récits font aussi l'objet de grands dessins qui les retracent graphiquement. Ils donnent à voir une constellation de lieux et de personnes, un réseau, un territoire. Les flèches représentent sans les qualifier les relations entre les personnes ; ce sont les fils de l'histoire qui se nouent pour en composer la trame. Le système met en évidence les impulsions et les flux à l'origine du déploiement des événements. L'aspect touffu et complexe des schémas leur confère une illisibilité certaine. Ici, l'exposition de l'intime s'éprouve surtout dans le concept ; le sens est renvoyé à la notion d'ouvrage collectif par l'usage d'un code graphique commun. Le «sociogénogramme»\*\*\* est utilisé ici pour ses possibilités d'expression plastique : celles d'un croquis pris sur le vif qui, avec une simplicité paradoxale, montre la complexité des situations vécues par les usagers et les membres des services psychosociaux. La vitrine témoigne littéralement d'un certain désordre et surtout de la multiplicité des forces en présence. Elle sera activée ponctuellement par le collectif pour des séances en commun.

\* Le CRF du Club André Baillon est une asbl liégeoise active dans le domaine de la santé mentale : [www.clubandrebbeaillon.be](http://www.clubandrebbeaillon.be)

\*\* Et dont certaines constituent une collection en devenir, la Collection / Archives CAB : [www.clubandrebbeaillon.be/crf/galerie](http://www.clubandrebbeaillon.be/crf/galerie)

\*\*\* Le «sociogénogramme» a été mis au point en tant qu'outil au service d'un Travail Thérapeutique de Réseau soutenu par la «Clinique de Concertation» et la Thérapie Contextuelle par le Docteur Jean-Marie Lemaire, neuropsychiatre, thérapeute familial et Clinicien de Concertation.

Un groupe d'élèves s'est rassemblé tous les mois autour de productions anonymes de poteries fabriquées au sein de l'école depuis plusieurs années. Visite des vitrines d'Art au Centre, rencontres avec un commissaire d'exposition, rédactions, illustrations au fusain, photographies, brainstormings ont contribué à l'appropriation d'une production antérieure dans une réflexion scénographique.

Cette démarche collective a permis de transformer cette production artisanale en installation artistique. Chaque poterie, marquée par la main de l'élève qui l'a façonnée, porte la trace d'un geste, d'un apprentissage, d'un moment, d'une voix. En les plaçant dans un dispositif pensé spécifiquement, d'autres élèves leur offrent une nouvelle lecture : celle d'un ensemble cohérent, de la transmission, de la mémoire et de la présence.

L'ensemble du travail présenté est le fruit d'une réflexion sur ce que signifie «exposer». Comment proposer une installation à partir d'objets déjà faits ? Que reste-t-il à l'imagination ? Comment mettre en lumière ? Comment donner la place au regardeur ?

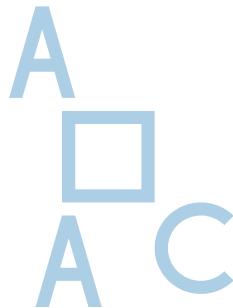
# art au centre

## #17

liège

12.06

– 30.08.2025



art au centre © 2025

Coordination

Maxime Moinet

Assistante coordination

Marla Shenaj

Conception graphique

Mikail Koçak (Mermermer)

Relecture

Alix Nyssen

Traduction depuis l'anglais

Gérome Henrion

Typographie

Fira sans, par Carrois Apostrophe

Papier

Offset blanc FSC, 90g / m<sup>2</sup>

Impression

Centre d'impression de la Province de Liège

Grand'Route, 317

BE-4400 Flémalle

[www.artaucentre.be](http://www.artaucentre.be)

