

A

#18

A

C

art au centre

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

Pour la 18^e édition d'Art au Centre, du 12 février au 30 avril 2026, 25 artistes liégeois.es, belges et internationaux investissent 24 vitrines de commerces vides pour y présenter leurs œuvres. Peinture, sculpture, installation, performance, photographie, vidéo... un panorama des formes contemporaines de l'art se déploie gratuitement au cœur de la ville.

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. Vous pouvez également y trouver un tout nouveau dossier pédagogique à destination des publics scolaires (infos pratiques).

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



Dans les vitrines d'Art au Centre à Liège, Giuseppe Arnone déploie une procession silencieuse de quatre étendards. Suspendus face à la rue, ils transforment l'espace marchand en lieu de recueillement et de confrontation : ce qui est exposé ici n'est pas décoratif, ce sont des vies incarnées.

Deux fanions plus anciens marquent le début de sa recherche autour de l'étendard comme forme plastique et outil de lutte. Ils dialoguent avec deux nouvelles pièces inédites, pensées pour ce contexte urbain. Ensemble, ils rendent visible l'évolution de son travail et celle du monde qui l'entoure. À mesure que l'esthétique se précise, le climat social se durcit : montée de l'extrême droite, banalisation des discours transphobes, remise en cause des droits fondamentaux.

Les nouveaux étendards, en demi-cercle, s'inspirent des fanions antiques, des blasons et des tapis anciens. Symétries, bordures et frontalité convoquent le sacré et le pouvoir, détournés pour porter d'autres récits. On y lit : « Our identities are not theories. They are lived realities. » et « Let trans people live, love, and grow old in peace ». Ces phrases affirment que les identités queer ne sont pas abstraites, mais vécues, traversées par la peur, le désir et l'espoir.

Le titre *This Is Not a Theory* concentre cette idée : chaque étendard devient manifeste, bannière de résistance. Le rouge profond des murs enveloppe l'ensemble comme un voile liturgique, sacralisant ces vies tout en évoquant le sang, la colère et la persistance. L'étendard cesse d'être symbole de pouvoir pour devenir bannière de survie, proclamant haut et fort que ces identités existent et doivent être respectées.

Les envahisseurs est une installation composée de plusieurs dessins assemblés et gonflés avec de la mousse polyuréthane.

La mise en scène présentée ici évoque le développement souterrain et tentaculaire des infrastructures urbaines : réseaux de tunnels, de canalisations, de fibres optiques, qui colonisent les sols de manière invisible et systématique. Par leur surgissement du sol – comme des anguilles jardinières ou des poils sur l'épiderme – les TGV deviennent des sortes de parasites qui prennent racines dans un monde où les machines prolifèrent jusqu'à rompre avec leurs fonctions initiales.

Brownfields prolonge la recherche que mène Cesare Botti autour des infrastructures invisibles qui façonnent l'environnement bâti. Au cours de ses explorations de bâtiments industriels abandonnés ou démolis, de chantiers et d'espaces infrastructurels, l'artiste rassemble des débris de dessins techniques, de tableaux administratifs et de plans de construction. Habituellement soustraits au regard du public, ces documents décrivent avec précision chaque aspect de l'environnement bâti, avant même son avènement. En s'engageant avec ces fragments de réalité, l'artiste accède à des sujets tels que les réseaux ferroviaires, les sites de production ou les systèmes électriques ; des structures d'une échelle telle qu'elles seraient autrement inaccessibles à l'expérience individuelle.

Par un traitement à l'huile et des perforations réalisées à l'aide d'outils de bureau, ces papiers deviennent transparents et poreux. Une fois superposés, ils laissent leurs traces se fondre et résonner entre elles. Déconnectées de leur destination initiale, les informations qu'ils contiennent se chevauchent et s'érodent, transformant des plans d'exécution en paysages dérivants. Détournés de leur fonction première, ces documents sont réappropriés comme objets culturels, témoins d'une logique plus large de planification, d'accumulation et d'obsolescence.

Installée dans une vitrine donnant sur la rue et présentée avec la grammaire visuelle des devantures immobilières, l'œuvre opère un renversement : les documents habituellement relégués au second plan sont placés au premier plan, l'infrastructure devient façade. En transformant la fonction en ornement, l'œuvre explore la relation entre le langage de la planification et le monde matériel qu'il engendre, ainsi que ce qu'il subsiste de ces signes une fois que les systèmes décrits ont disparu, mettant en lumière la tension entre construction et érosion, progrès et ruine.

Les peintures de Dirk Bours trouvent leur origine dans ses nombreuses déambulations urbaines. Inspiré par des villes telles que Bucarest, Vienne, Istanbul, Londres, Berlin, Madrid, Helsinki ou encore New York, l'artiste explore la structure même de la ville contemporaine en en saisissant la forme et la composition, le rythme et la matérialité. Dirk Bours extrait des fragments de photographies de scènes de rue, de bâtiments et de zones industrielles pour les transformer en peintures mêlant abstraction et figuration. À première vue, son travail se présente comme un agencement abstrait de couleurs et de formes géométriques. À y regarder de plus près, des éléments reconnaissables apparaissent, par exemple les capots au-dessus des feux de signalisation, révélant une profondeur spatiale sous-jacente.

Le langage visuel de Dirk Bours s'est développé à partir de son expérience du graffiti, de la photographie et du graphisme, encore perceptible dans les lignes nettes, les signes affirmés et les structures architecturales caractéristiques de son œuvre. Son approche picturale fait écho à la ville elle-même, perçue comme un cycle organique de construction et de déconstruction. Il assemble, détruit et retravaille sans cesse des couches de peinture, chacune annonçant la suivante. À l'image d'une ville, ses peintures ne sont jamais entièrement planifiées ni totalement achevées : elles sont en perpétuelle transformation, façonnées par l'accumulation et la perte.

Plutôt que de représenter les lieux précis que Dirk Bours explore, ses œuvres se soustraient à tout point de référence fixe et proposent une abstraction visuelle des mutations continues de la vie urbaine. Ses peintures restent ouvertes, invitant le spectateur à suivre les décisions et les révisions qui structurent leurs surfaces, et à préserver ce que la ville efface.

En novembre 2020, un nouveau record mondial a été atteint dans le milieu de la colombophilie. New Kim, un pigeon belge, a été acheté aux enchères pour la somme de 1,9 millions de dollars par un riche homme chinois au sein de la maison PIPA (Pigeon Paradise).

Lucas Castel a pu réaliser le portrait de cet oiseau. Cette première photographie a donné suite à tout un imaginaire que l'auteur a voulu confronter à une pratique s'étant développée dans les régions minières belges et françaises. Il y a découvert une organisation complexe mettant en lien des propriétaires de pigeons professionnels et amateurs qui entraînent leurs bêtes comme des sportifs de haut niveau.

Depuis quelques décennies, la colombophilie s'est exportée aux quatre coins du globe, elle est devenue un sport international et lucratif. Cet engouement pour le pigeon voyageur a fait naître de nouvelles compétitions comme les *One Loft Race* qui font concourir un maximum de volatiles vers un point d'arrivée unique, à l'inverse des courses traditionnelles, où chaque oiseau rentrait chez lui. Le colombophile envoie un ou plusieurs jeunes pigeons dans un pays étranger. Les oiseaux vont alors y être acclimatés, nourris et entraînés pour participer à une série de courses de plusieurs centaines de kilomètres avec à la clef une reconnaissance et de très beaux prix.

En questionnant ainsi l'évolution d'une pratique populaire et locale, *Pigeon Paradise* met en lumière notre rapport au vivant dans une société capitaliste et à l'ère de l'Anthropocène.

Pigeon Paradise rassemble une série de photographies que l'auteur a réalisées entre 2020 et 2025. Au cours de son travail, Lucas Castel a également collecté une cinquantaine de vidéos amateurs de lâchers d'oiseaux à travers le monde.

Notre regard pénètre le *Cloakroom*, un étrange vestiaire où des peaux, des vêtements ou bien des mues sont adossés contre le mur. Ces vestes ornées de broches gravées constituent un ensemble intitulé Enveloppes. Celles-ci transforment l'espace intime d'un pseudo vestiaire entrouvert en un lieu où les gestes du change, d'échange, d'intimité et d'absence provisoire deviennent visibles. Ici, très peu de choses sont figées, sauf la froideur du métal des broches et des porte-manteaux, quelques aiguilles et chaînes parsemées dans l'espace. Tout le reste est prêt à se décolorer, se fissurer, à faner, des peaux aux chaussures aux formes étranges disposées au mur, au sol. Ce vestiaire est jonché de petites sculptures en savon mimant l'objet usuel et praticable, prêt à être saisi/porté. Il s'agit d'une collection difforme, grotesque et monstrueuse de formes odorantes que la vitrine nous empêche de sentir. Les sculptures jouent avec le temps, la lumière du jour décolore, la nuit calme. L'installation appelle les regards avisés à repasser par-là, à deviner des odeurs, des variations de couleurs, des fissures. *Cloakroom* nous propose de jouer à la lente observation du vieillissement des matières.

Charlotte Delval pratique la sculpture et l'écriture sous diverses formes (installations, objets, interventions in situ, lectures, auto-éditions, enregistrements sonores). Elle évoque la sensualité, la saleté des corps, les désirs, à la lisière entre le vivant et le non- vivant. Ses matériaux fétiches sont l'eau et le savon.

Ce qui se joue mais ne se voit pas dans *On “Sexy Magico”*, ce sont dix séquences tirées de *Sexy Magico*, un film italien de 1963 propre au Mondo cinema, un genre occupant une position controversée, à la frontière entre le documentaire et le cinéma d'exploitation, ou plutôt : un genre qui revendique une identité documentaire tout en mettant en scène le spectaculaire. Axés sur le choc, le tabou et la nudité, ces films reprenaient des pratiques culturelles africaines pour les adapter à un public occidental. *Sexy Magico* revendique ouvertement son attrait exploitant à travers le slogan accrocheur : « Tabous choquants... un film qui accélère le pouls et ravit les sens ! ». La question qui s'impose alors est inévitable : qui devait être divertie et choquée par ces images, et dans quelles conditions ?

Plutôt que de se lancer dans une réinterprétation critique ou un recadrage, Louis Gahide s'interroge sur sa propre légitimité à intervenir sur ce contenu. Le public cible du Mondo cinema est un public auquel l'artiste, homme blanc occidental, pourrait appartenir et donc dans lequel il s'implique. De cette position, l'installation se retourne sur elle-même et pose la question de savoir qui est autorisé à regarder, à prendre la parole et à représenter.

Intervenir sur ces images reviendrait à s'en approprier la propriété ; les montrer à nouveau signifierait participer au même cycle d'extraction et d'appropriation qui les a produites. Au bout du compte, Louis Gahide a donc choisi de ne pas projeter le film du tout, une décision soulevant des questions plus larges sur le « found footage » en tant que pratique politique. Les écrans retournés ne cherchent pas à effacer les images coloniales, mais à perturber leur consommation. L'absence devient ici présence : un espace dans lequel la responsabilité devient visible. *On “Sexy Magico”* ne suggère aucune résolution morale. L'œuvre se déploie plutôt comme un point de départ, une question transmise à son tour.

La démarche artistique de Paul Gérard tend vers une politisation de l'intime. Il dévoile, à partir d'une série de témoignages ou de souvenirs autant autobiographiques que personnels, l'impact politique sur les vécus. Entre réalité et fiction, il s'inspire des récits familiaux qu'il déconstruit, transforme, sublime.

Après avoir exploré le deuil, les non-dits et les héritages transgénérationnels, il se tourne cette fois vers l'enfance. Il développe un récit constitué de sons et d'images posant la question de comment faire mot autrement ? Que précède ou dépasse le langage ? *Rue Monroe, 62 : La chambre L'enfant Le train*, s'inspire de son premier lieu d'habitation. Il interroge, à partir d'une installation liée à l'univers du jeu, la relation de l'enfance à la violence et les moyens par lesquels un-e enfant canalise les images reçues : la distance se crée par le jeu et la construction d'un monde imaginaire. Il met en scène, à l'aide de vieux jouets qui se trouvaient dans le placard de la rue Monroe (Kapas, train, voitures, figurines), une ville miniature traversée par un circuit de train. L'installation immersive, visuelle et sonore, invite à entrer dans la chambre, lieu-refuge, et à « monter dans le train en marche ». La maquette de ville miniature, accompagnée d'une trame sonore, fait résonner les émotions : à la désolation répond une énergie vitale, à la destruction succède l'espoir de reconstruction. La chambre, lieu à l'écart, cristallise la tension entre refuge et enfermement ; l'immersion propose une plongée dans l'enfance autant qu'une mise à distance par la fiction.

Installation avec pièce sonore (voix : Estelle Saignes)

Entre cinéma et sculpture, *Vous êtes toustes flou·e·s* est une installation sonore interactive. À l'aide de son smartphone, le·la visiteur·rice déambule dans une scénographie étirée évoquant l'atmosphère d'une fête vidée de ses corps. Des QR codes disposés dans l'espace donnent accès à des fragments de conversations captées lors de soirées étudiantes : bribes intimes, éclats de voix, confidences nocturnes, banalités partagées. Libre alors au·à la visiteur·rice de recomposer son propre scénario au gré de sa trajectoire.

Mêlant la nostalgie d'un monde disparu à des archives sonores personnelles, l'installation invite à franchir la surface de l'écran de cinéma, à devenir protagoniste et à expérimenter une narration flottante, subjective et affective.

La première version de *Vous êtes toustes flou·e·s* a été présentée en 2021 dans le cadre du diplôme de master (DNSEP) de Marcelle Germaine à l'École nationale supérieure de la Villa Arson à Nice. Répartie sur trois étages, la scénographie se déployait en plusieurs espaces typiques de fêtes (piste de danse, salon intime, toilettes) dans lesquels dix-sept QR codes invitaient le public à une déambulation active.

Une seconde version a été présentée en 2024 dans le cadre de l'exposition Contre-Soirées, organisée par le collectif désamianT. Reconfigurée en trois vitrines sonores accessibles de jour comme de nuit, l'installation proposait douze QR codes apposés sur les vitrines. Les affiches ont été réalisées par les designers graphiques Mathilde Morel et Barth Cardonne.

La troisième version est présentée à Liège, dans le cadre d'Art au Centre #18, dans les vitrines d'un commerce vide situé rue de la Cathédrale 107. Pour cette nouvelle scénographie, une collaboration graphique a été menée avec les étudiant·e·s de l'atelier Pub-Graphisme des Beaux-Arts de Liège, aboutissant à la réalisation de l'ensemble des affiches de l'installation.

Un vent léger vient froisser la montagne de sable, soulignant des brisures inégales, provoquant de lentes coulées, effaçant ce qu'il reste d'empreintes de pas. Les traces plus lourdes d'un engin de chantier sont, elles aussi, exposées à disparition. Entre vie intérieure et vacuité de sablier, les grains amoncelés glissent en silence vers le sol, absorbant des bruissements de solitude. Faibles palpitations de la masse des couleurs, entre gris clair et beau noir ténébreux, comme si le dénuement du lieu amplifiait et condensait, par les fusains de Benjamin Hollebeke, la vision désertique de cette zone de monticules et de dunes, artificiellement gonflée par le charroi des machines.

La vacuité des sables érodés laisse cependant notre mémoire poreuse s'y frayer un passage en eaux étroites. Hors-champ, sur les flancs de la montagne d'en face, couverte de pierres calcaireuses, de silex, de buissons et d'arbres poussés à la diable, une bande d'oiseaux s'est nichée entre les herbes hautes. Elle donne gage au regard, qu'à la fascination première du dépouillement peut s'accorder la présence d'émotions et de sensations, porteuses de souvenirs. Le « désert du vide » offre un voyage dans notre espace sensible. Discret, fragile, distendu, lointain parfois, l'équilibre ainsi dessiné par le regard de l'artiste forme l'ossature méditative et intime des êtres vivants – du moins, ceux pour qui ré-enchanter la vie n'est pas chose anodine.

Devant cette œuvre de Benjamin Hollebeke, le spectateur se découvre, ainsi que l'écrivait en d'autres temps le géographe Louis Poirier, comme « l'unique maître d'une terre secrète, qui semble pour lui seul laisser transparaître le reflet faible d'un trésor enseveli ». Nos lieux de bonheur.

Le travail de Benjamin explore la manière dont la peinture figurative contemporaine s'inscrit dans des récits écologiques, sociaux et identitaires. Iel remet en question les définitions traditionnelles du médium en l'envisageant comme transitif ou expanded. C'est à dire relationnel.

Pour Art au Centre, iel poursuit cette recherche en travaillant avec des méthodes ancestrales de fabrication de la couleur. À travers des techniques situées entre peinture et teinture naturelle – notamment la peinture à mordant et l'extraction de pigments – iel explore des plantes résilientes, associées à des imaginaires queers, capables de reprendre les villes et friches. Ces plantes deviennent co auteur-ric-e-s d'un récit de réenchantement, bien au delà du simple motif.

Lors de ses marches de cueillette, iel considère le geste de récolte comme une méthodologie du regard : une chorégraphie de l'attention où les herbes révèlent des histoires de résistance. La peinture devient alors une écologie vivante, une invitation à percevoir et à réimaginer les espaces que nous habitons.

Le travail se laisse ici porté par l'imprévisibilité des matériaux et des processus mobilisés. La réaction entre le mordant et les tanins demeure toujours partiellement incontrôlable : chaque plante, chaque saison, chaque bain génère une variation singulière. Les œuvres continuent d'évoluer dans le temps, marquées par la lumière, l'humidité et leur environnement. Le dispositif reprend quant à lui des motifs inspirés des vitrines liégeoises.

Avec le soutien d'une bourse de recherche de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Opalima Kupina : Liège episode
A Stop Pavilion : On the Soft Underbelly of Europe.
 Nikolay Karabinovych, Odessa (Ukraine), 1988

« Nous travaillons la nuit, nous faisons notre possible. Le doute est notre passion, et la passion est notre mission. »

Que voyons-nous ? Un bureau déserté et délabré, un studio où quelqu'un a autrefois essayé de tourner des vidéos, apparemment pour une chaîne YouTube inconnue. Nous apprenons par la suite qu'il appartenait à l'un des détectives « décoloniaux ». Son destin demeure obscur, presque mythique. Une chose est certaine : après s'être retrouvé à Liège, il s'est consacré à l'étude des activités de la Société Anonyme des Tramways d'Odessa, ainsi que des Tramways de Palerme.

Quelques éléments de la biographie du Détective M.

À la suite de graves gelures (qui lui ont coûté deux orteils), il est évacué de Khmelnytskyï fin 2019 vers Le Caire, avant de rejoindre Paris.

Il conduit jusqu'en Bulgarie, où il se remet à boire dans un restaurant et commence à raconter à des inconnus qu'il se rend à Paris pour une mission secrète pour le compte de services spéciaux non identifiés.

À Liège, son studio ouvre le 12 février.

À cette époque, il fredonnait sans cesse :

Je me lève, je descends

Mon monde entier se met à tourner

Qui a raison ? Qui a tort ?

Je ne sais pas

J'ai mal au cœur

Nous traversons la vie à rebours. Les événements adviennent d'abord, l'interprétation suit. Ce n'est qu'avec du recul que nous essayons de décrire ce qui s'est passé. Le sens n'est pourtant jamais réellement figé. Il évolue avec le temps, la position et le point de vue. Cette œuvre s'inscrit dans cette instabilité. Elle suggère un état dans lequel l'interprétation ne se fige jamais pleinement, où la signification demeure en suspens plutôt que résolue. Le sens circule en continu, refusant toute hiérarchie ou conclusion, se déroband à chaque fois qu'il semble à portée de main. Ce qui émerge n'est pas une réponse, mais bien une condition : celle d'un mouvement perpétuel et d'une compréhension différée.

L'économie urbaine, celle à hauteur du trottoir, se trouve au cœur de la proposition de Mikail Koçak. Disséminée à travers plusieurs vitrines du centre-ville, son intervention prend appui sur un constat partagé : la multiplication des commerces vides, l'envolée des loyers, la pression fiscale...

Son dispositif interroge les mécanismes qui transforment le cœur de la ville en espace de transit plutôt qu'en lieu de vie. À travers cette occupation fragmentée de vitrines, l'artiste rend visibles des logiques souvent abstraites : l'empilement d'intermédiaires, de taxes, de commissions (petites ou grosses), qui conditionnent la circulation des biens, des corps et des usages.

Ces questions sont abordées par le détournement du langage et du jeu qui se trouve généralement au cœur du processus artistique de Mikail Koçak. Ce dernier s'approprie autant des expressions familières que des divertissements populaires pour développer un propos oscillant entre humour potache et critique d'une situation défailante.

Car derrière l'humour affleure une lecture politique : celle d'un système où chacun prélève sa part, de la ville au propriétaire, du propriétaire au commerçant, jusqu'au consommateur final. Mikail Koçak questionne plus globalement les structures d'intermédiation devenues souvent indispensables mais qui organisent – et parfois verrouillent – l'accès aux ressources. Les petites et grosses commissions jalonnent le quotidien de chacun... se nichant dans tous les secteurs et domaines.

En creux, Mikail Koçak transforme les vitrines vides en plateaux de spéculation. Entre rire et malaise, son installation invite à regarder autrement les rouages économiques d'une ville pensée davantage pour la transaction que pour l'usage.

Un aspect souvent ignoré du quotidien sont ces sculptures éphémères faites de cartons et d'emballages abandonnés sur les trottoirs en attente de leur dernier voyage dans la benne à ordures. Événement hebdomadaire, mensuel, voire même bimensuel pour les régions reculées. Le travail explore les formes sculpturales que ces amas de cartons prennent involontairement, transformant des déchets anodins en objets de contemplation. Photographiée de nuit, cette série dépouille la scène de tout contexte, élimine toute tentation d'esthétisation pour ne laisser place qu'à ces monuments temporaires.

Mais ce projet ne se limite pas à une simple recherche graphique. Ces accumulations de cartons deviennent le reflet d'un consumérisme effréné. Recevoir un colis, autrefois un événement rare, qui ne nécessitait pas un jour de collecte dédié pour ces déchets, est désormais un rituel quotidien pour beaucoup, illustrant à quel point nos habitudes de consommation ont changé en l'espace de deux décennies.

Au-delà de leur simple matérialité, ces boîtes dévoilent des fragments de vie. Par leurs logos, leurs étiquettes, leur quantité, elles tracent en filigrane un portrait économique des foyers qui les ont laissées là. Mais elles révèlent aussi une part plus intime : il y a ceux qui empilent leurs cartons avec rigueur, bords coupés net, parfaitement imbriqués, et ceux qui les abandonnent en vrac, déchirés, affaissés sous leur propre poids. Une personne méthodique ou désordonnée, soigneuse ou pressée, laisse malgré elle une empreinte sur le trottoir. Chaque amas devient un signe, une trace de la maison qui l'a nourri.

Ce langage silencieux n'existe que quelques heures. Les cartons sortis tard disparaissent au petit matin, avalés par le camion poubelle avant que la ville ne s'éveille. C'est là tout l'enjeu de cette série : fixer ce que peu de gens remarquent, ce qui existe dans un entre-deux, un instant furtif où la ville dort encore. Les photographier, c'est donner une présence à ce qui disparaît avant même d'être remarqué.

Barbaro After the Hunt est une installation vidéo composée de trois écrans montés sur des structures en acier aux pieds en bronze. Elle est inspirée de l'œuvre éponyme de Rosa Bonheur, peintre animalière du xix^e siècle, dans laquelle un chien de chasse au regard mélancolique vient troubler l'image traditionnelle du prédateur. Pensée comme un triptyque mouvant, l'installation crée une connexion frontale et immédiate avec les passant.e.s. Elle mobilise l'imaginaire du chien de chasse – animal loyal, outil de domination, totem masculiniste – pour faire surgir une tension : celle entre l'instinct supposé de prédation et la possibilité d'une vulnérabilité partagée. Filmée en Ille et Vilaine dans un chenil isolé, une meute de prédateurs patiente au garde à vous devant une contrainte invisible. Le film croise image réelle en slow motion et étalonnage éthéré pour incarner un corps polymorphe qui appelle à penser «la loi du plus fort». Évoquant à la fois le Cerbère et l'Hydre de Lerne, la meute, parfois comique, parfois inquiétante, vient longuement fixer la caméra avant de se jeter sur un objectif invisible, invitant une relecture collective des masculinités contemporaines. Dans ce dispositif frontal, le regard n'est plus unilatéral – il est rendu, voire retourné. La vitrine devient tour à tour miroir et écran de nos hiérarchies sociales. Ce projet cherche à se réappropriar la langue et les emblèmes, à nuancer les binarismes et à ouvrir des portes à la compréhension des mécanismes qui orienteraient vers un script social moins compétitif et plus empathique, pour savoir où les prédateurs sont fragiles, et où les espèces compagnes sont fortes.

Adrien Milon vit et travaille à Bruxelles. Il entame son parcours artistique en 2018 aux Beaux-Arts de Toulouse. Après l'obtention de sa licence en 2021, il retourne à Paris et intègre les ateliers de La Vache Bleue. En 2022, il reprend ses études au sein de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles (ARBA-ESA).

En 2023, il co-fonde L'Oscillobat, un espace autogéré réunissant ateliers et lieu d'exposition, qui accueille aujourd'hui une quinzaine d'artistes. En 2024, il obtient son master à l'atelier sculpture de l'ARBA-ESA.

«J'ai toujours été fasciné par le côté « hors normes » des choses, non pas dans le spectaculaire, mais dans ce qui glisse discrètement dans le quotidien, presque invisible.

Ce sont ces gestes simples, instinctifs, où l'ordinaire se transforme sans bruit. Une machine, un lieu, un objet banal : tout peut soudain s'émanciper de sa fonction première pour répondre à une nécessité plus intime, plus humaine.

Un couteau au bout brisé devenu tournevis, rangé dans la boîte à outils.

Un caddie de supermarché métamorphosé en barbecue,

Des piles de livres empilés au chevet, portant une lampe, improvisant une table de nuit depuis des années.

Ces détournements, ces glissements de sens nourrissent ma pratique. De cette poésie née du besoin et de l'imagination jaillit l'essence de mon travail : une attention portée à l'âme des objets, à leur seconde vie, à leur beauté discrète.»

Amber Roucourt est une artiste basée à Bruxelles. Dans son atelier de Cas-co Leuven, elle explore des objets du quotidien qu'elle recrée, agrandit et détourne, principalement à travers la céramique. Pour son installation à Art au Centre, elle part d'un objet tout à fait commun : le porte-clés. Cet objet en apparence banal a pourtant retenu son attention par les multiples façons dont il est personnalisé et rendu reconnaissable par son ou sa propriétaire. Le porte-clés devient ainsi un marqueur de singularité, un support intime de souvenirs en perpétuel mouvement.

Son installation à Art au Centre rassemble un nouvel ensemble d'œuvres conçues comme des porte-clés aux dimensions absurdes et ludiques. Leur taille surdimensionnée les rend impossibles à transporter, ou peut-être s'agit-il de porte-clés pour la ville elle-même.

Grâce à la recontextualisation opérée par l'artiste, les pièces acquièrent une présence à la fois physique et émotionnelle une fois exposées en vitrine. Cette démarche est au cœur de la pratique artistique d'Amber Roucourt : explorer la tension entre mémoire, collection et souvenir de ce qui constitue nos identités. Comment les objets du quotidien portent-ils et traduisent-ils des émotions, des sentiments d'appartenance et des récits personnels ?

Dans cette installation, une série de plateaux métalliques recyclés est empilée du plus grand au plus petit, formant une tour scintillante qui évoque à la fois un objet domestique et une structure monumentale. La forme s'inspire librement du plan de niveau du Burj Khalifa, l'une des prouesses architecturales les plus ambitieuses au monde, mais elle ne remplit ici aucune fonction commerciale ni résidentielle. Elle prend plutôt l'apparence d'une étagère surdimensionnée : un objet familier du quotidien, destiné à présenter et à stocker des marchandises. Or, dans ce cas précis, les plateaux sont entièrement vides.

Installée dans la vitrine inoccupée d'un local commercial, la structure repose sur un socle circulaire rotatif. Ce mouvement léger et continu invite les passants à regarder de nouveau, à attendre que quelque chose apparaisse de l'autre côté. Chaque face se révèle pourtant identique : brillante, ordonnée et vide. La rotation génère une tension subtile entre attente et immobilité, visibilité et signification. L'installation explore les cycles de consommation, l'esthétique du vide et le poids symbolique de l'exposition en milieu urbain. Elle établit un parallèle discret entre le domestique et le monumental, entre ce que nous montrons et ce qui est réellement présent. Les plateaux recyclés portent les traces de vies antérieures, suggérant des marchandises absentes, des routines disparues et une mémoire collective de l'usage.

Inscrite dans le contexte d'Art au Centre, où l'art investit temporairement des espaces commerciaux à l'abandon, l'œuvre *Empty Reflections* fait écho à la vitrine vide tout en la transformant. Elle propose un objet spéculatif, à la fois familier et étrange, ornemental et obsolète. Symbole du néant, elle examine ce qui subsiste une fois que tout a été rangé.

À travers la série *À nos jours heureux*, j'arpente la vie de ma mère, Louise, née dans le Congo des années 1950. Cette trajectoire de vie, simple en apparence, m'est apparue comme un territoire à défricher – un paysage de rêves tus, d'aspirations déçues et de résilience humble.

Cette série n'est pas une reconstitution mais plutôt une réinterprétation nourrie d'archives, de souvenirs, de projections et puise dans les outils d'intelligence artificielle, pour générer des visions nouvelles.

Mais c'est surtout une enquête commune : j'invite chacun-e à revisiter sa propre lignée, à interroger ce qu'il reste en nous des histoires qu'on ne raconte pas et qui nous sont façonné.es.

Le projet fait référence à l'immigration maghrébine des années 1960 venue travailler dans le bâtiment. À partir d'une eau-forte d'un tapis de prière de voyage, l'artiste s'est mise au labeur en coulant des plaques de plâtre. Régularité, répétition, efforts physiques, concentration et accumulation. Tel un rituel, cela se construit, une nouvelle dalle, un nouveau tapis en plâtre est posé, tel un soubassement. L'installation prend ainsi la forme d'un chantier en construction.

À la fois lourd et fragile, à l'image de ce que peuvent être les questions d'immigration, l'installation esquisse un vivre ensemble. La gravure et le plâtre se marient. Aucun tirage n'est identique, des nuances de gris et d'impressions donnent de la profondeur au regard.

La province de Liège, comme le nord de la France, est une région où les travailleurs maghrébins ont beaucoup contribué et été présents, que ce soit dans les mines de charbon, l'industrie textile, la sidérurgie ou le bâtiment. Cette histoire migratoire fait partie de la mémoire de ces territoires.

La carriole, réalisée au Maroc en partenariat avec un artisan, symbolise ce déplacement et la venue de la main-d'œuvre étrangère.

* Levez-vous pour la prière, levez-vous pour le travail

« Vivons caché-es » c'est un hommage à la vie en marge, dans les interstices de la ville, sur les toits, dans les tunnels, les squats et les teufs.

Tout ce qui se passe loin des caméras, après les grillages et les barbelés.

Derrière la démarche formelle et l'aspect esthétique, derrière le choix de représenter des caméras et derrière la banalité apparente d'un outil de sécurité se cache une logique mortifère, un système complexe et intrusif de surveillance qui s'étend toujours plus loin. Par la reconnaissance faciale ou l'analyse des messages envoyés à nos proches sur les réseaux sociaux, par le contrôle de toutes et tous, partout, tout le temps.

Dans un monde où la norme est devenue l'obligation, vivre selon ses propres règles en dehors des lois du marché et du « toujours plus » est devenu un acte subversif. C'est aussi affirmer ce qui les effraie : certaines personnes ont des valeurs contraires au monde que vous construisez et sont déterminées à en devenir les antagonistes.

Devant l'évidence de la catastrophe, il y a ceux qui s'indignent et ceux qui prennent acte. Ceux qui dénoncent et ceux qui s'organisent.

Nous sommes de ceux qui s'organisent.

Ce qu'on ne regarde pas, ce qu'on n'écoute pas, ce qu'on ne dit pas n'existe pas...

Au-delà des apparences, au-delà des stores fictifs qui obstruent partiellement le regard tout en uniformisant ce qui est vu par tous, la vitrine de Raphaël Meng Wu matérialise une frontière entre deux réalités. Deux mondes qui coexistent sans s'interpénétrer : d'un côté le tumulte de la rue, de l'autre le silence lourd d'une situation que l'artiste révèle par son dispositif.

Cachés derrière ces espaces blancs, comme dissimulés derrière les conventions et les non-dits, deux couples posent tels qu'ils sont. Deux hommes et deux femmes. Iels se tiennent face à nous, authentiques, dans un moment à elleux, durant lequel iels peuvent enfin se dévoiler. Vivant en Chine, la réalité de leur quotidien est marquée par la séparation, imposée par le poids de la culture, de la pression sociétale et familiale. Pour contourner ces entraves, leur seule échappatoire est souvent le mariage de convenance – façade triste et silencieuse – ou les voyages à l'étranger, parenthèses leur permettant de se retrouver.

Tant qu'on ne les regarde pas, tant qu'on ne les écoute pas, tant qu'on n'en parle pas, ils n'existent pas aux yeux de la société.

En obligeant le passant à s'arrêter et à se contorsionner pour tenter d'observer ce qui échappe de prime abord au regard, l'artiste nous transforme en acteur de son œuvre. En portant attention à la situation, chacun donne vie à ce qui autrement resterait enfoui. Car observer, c'est mettre en lumière ce qui reste dans l'ombre. Observer, c'est commencer à comprendre. Observer, enfin, c'est accomplir un acte de résistance face à l'indifférence ou à l'invisibilité imposée.

Toi qui te reconnâtras, je te souhaite de pouvoir garder cette beauté d'ange de chair et d'os, cette pudeur devant la terreur, cette retenue devant le laisser-aller. L'art contemporain, c'est maintenant. Maintenant, c'est la guerre. Et je sais que toi qui m'as vu passer autrefois, tu ne vas pas m'en vouloir de dire que c'est la guerre. Toi qui souriais ou râlais devant mes œuvres d'avant, tu sais que si j'écris là : *c'est la guerre*, c'est pour essayer de faire comme si on s'en rendait compte ensemble, aujourd'hui, dans la cuisine, en fumant une clope ou en mangeant un steak végétarien avec de la sauce très piquante et du citron, en nous disant : « putain, c'est la guerre ». Tu sais très bien, toi qui arrives jusqu'ici, que nous nous disons c'est la guerre pour la première et la dernière fois. Maintenant, on se prépare à une économie de paix. On se discipline. On se fait la guerre à soi-même pour aller là où l'on doit aller, en paix. On contrôle sa mâchoire, sa raideur devant l'étrange, ses morsures pour des ennemis imaginaires dans nos nerfs, faisant couler le sang de nos élan. Les ouvriers dans l'art se sont battus longtemps pour tenter de jouer juste, pour maîtriser le langage, l'instrument, la présence des autres sous la forme d'un public – un public sans pitié, puisque c'est nous. Nous, quand nous assistons à un événement dans nos villes, sur les trottoirs, au bord des gares ou dans les ruelles où l'on danse, chante ou rit, avec des objets ou sans objets, dans des grandes surfaces ou sur un petit écran. Un méta vieux comme le monde où nous rejoignons la paix et la guerre et où, une fois le jeu terminé, la rencontre se prolonge au bar. L'économie de paix cherche l'évasion, la fuite, et puis un maquis où tout peut se dire. Un simulateur de vol social qui s'appelle l'art : la convention qui accepte qu'un individu, ou un petit nombre d'individus, seuls face à la masse, puissent nous représenter tous. Parce que la confiance a été créée, parce que la beauté et l'honnêteté ont trouvé leur consentement, cette présence nous arrache deux larmes sur un sourire et nous redonne l'énergie de reprendre la route. Nous, on cherche les bons mots. On fait le tour du quartier pour faire nombre. On ne sait ni comment ni avec qui, mais on apprend vite. Par des conversations simples, avec des seuils de tolérance abaissés, nous passerons le cap pour créer les institutions d'avenir. Si aujourd'hui nous voulons la paix, c'est que nous sommes forcément un peu poètes. C'est tellement improbable : les primates mâles surdiplômés veulent tellement la préparer qu'elle finit par avoir lieu. Alors si ce que nous voulons paraît impossible, et que nous nous lançons quand même, si cela ne tient que dans notre pauvre petite braise, c'est que c'est peut-être de l'art – une vibration qui n'est ni la nature ni la culture, mais ce qui reste d'énergie au principe même de notre force vitale. En attendant, nous devons durer. Et chercher, pour ceux qui se reconnaîtront, un endroit où, au corps à corps, nous réfléchissons à ce que nous allons manger, collectivement et individuellement, où nous allons habiter, et comment garder le contrôle sur la journée qui vient. Nous sommes capables de créer une offre artistique en ne comptant que sur nous-mêmes. Nous nous relayons pour offrir une permanence, un accueil où les enfants entendent les premiers mots d'un récit que nous avons nous-mêmes tissé. Un récit qui transmet d'autres valeurs que la force, l'argent, l'accumulation, la beauté physique ou la norme publicitaire où l'autre est follower et moi le gagnant. Il me faudrait plusieurs vies pour dire le nombre de nuances que nous pourrions accueillir, simplement parce qu'en un point de la ville, nous nous relayons pour ne pas laisser s'éteindre la flamme. Soyons pragmatiques : si l'école et la société nous disent que tout ce qu'elles font est pour notre bien, pour nous offrir une belle vie pleine de responsabilités et de droits, alors j'imagine qu'une telle vie sera toujours plus belle en temps de paix qu'en temps de guerre.

Youpi quand même.

Biospheric City

Xavier Mary, Liège (BE), 1982

du 12 février au 9 mars

Xavier Mary développe une œuvre sculpturale puissante. À partir de matériaux industriels et de pièces automobiles usagées, il compose des installations monumentales où la mécanique devient un langage poétique. Son travail interroge les notions de transformation, de cycle et de survivance, tout en révélant une forme de sacralité née des rebuts de notre société capitaliste et de surconsommation.

Biospheric City s'inscrit pleinement dans cette démarche. L'œuvre se présente comme un édifice composé de boîtes de vitesses de camions, imposant d'emblée une rigueur mécanique qui se déploie en langage sculptural. Le métal, poli et retravaillé par la main de l'artiste, conserve la mémoire de l'industrie et de ses gestes. Chaque boulon, chaque engrenage, inscrit dans sa rotation figée une histoire ouvrière. Entre architecture et vestige, l'œuvre évoque une cité hybride, à la fois ruine et organisme vivant, suggérant une possible renaissance après l'effondrement.

Therian Infantes IX

Iwajla Klinke, Greifswald (DE), 1976

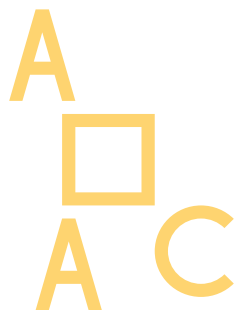
du 9 mars au 30 avril

Le travail de Klinke a une dimension quasi anthropologique, où elle explore la manière dont les traditions et les rituels façonnent l'identité des individus dans différentes cultures. Elle réalise principalement des portraits fortement influencés par les traditions et les symboles culturels. Ses œuvres mettent souvent en scène des jeunes gens ou des enfants, vêtus de costumes cérémoniels ou rituels, capturant des moments qui semblent hors du temps. Son travail rappelle la peinture baroque ou la Renaissance, tant dans le traitement de la lumière que dans la mise en scène.

La série *Therian Infante* a été prise pendant le festival Navaratri dans différentes régions du Karnataka, en Inde.

art au centre

#18 *liège*
12.02
— 30.04.2026



Art au Centre © 2026

Coordination

Assistante coordination

Conception graphique

Relecture

Traduction depuis l'anglais

Typographie

Papier

Impression

Maxime Moinet

Marla Shenaj

Mikail Koçak (Mermermer)

Alix Nyssen

Gérome Henrion

Fira sans, par Carrois Apostrophe

Offset blanc FSC, 90 g / m²

Centre d'impression de la Province de Liège

Grand'Route, 317

BE-4400 Flémalle

www.artaucentre.be

A ♥



A C

T'as aimé ?
Aide-nous à continuer : **fais un don !**