Cercle d'Art Prospectif / Groupe Cap. 1972-1982.

Création.

Fondateur et animateur du groupe CAP (1972-1982) : Jacques Lennep
D'emblée, il importe de souligner que le cap n'est pas un « groupe » dans son acception traditionnelle, avec ce que cela implique de contraignant, mais plutôt une association d'artistes qui se constitue autour d'une hypothèse de travail : le concept de relation [marqué par le structuralisme et dans la lignée de la théorie esthétique développée par Umberto Eco dans *Opera aperta*]. Cette spécificité explique qu'il confronte des artistes de différentes tendances. Ainsi à ses débuts, alors que ce concept n'est pas encore précisé, y trouve-t-on des artistes pratiquant l'abstraction constructiviste, optique ou minimaliste. Puis, rapidement, se forme une équipe motivée par d'autres préoccupations qui s'imposeront au cours des années '70. (J. Lennep in Cap, Dexia éd., 2002, p. 21)
* Rectification quant à ma remarque incise : « quand j'ai formulé le concept de relation, je connaissais le structuralisme français, mais j'avoue, à ma grande honte, que j'ignorais l'ouvrage « Oeuvre ouverte » d'Umbero Eco » (Courriel de Jacques Lennep, 17/11/2012)

Le groupe sera pionnier de la vidéo en Belgique.

Lennep formule pour celui-ci les principes d'un art relationnel fondé sur sa « théorie des 3 RE » : relation structurale, relation narrative, relation sociale. Elle reconsidère le statut de l'artiste et redéfinit l'œuvre (en accord avec Umberto Eco) comme une structure « ouverte », un espace ménageant une liberté de « lecture » mais aussi un champ impliquant participation et interaction. Lennep appliquera ces critères en fonction des techniques d'expression. (Autobiographie sur son site)
Ce groupe sera très dynamique dans la suite de la décennie.

1972. Préambule. Juin - Décembre

- Jacques Lennep in Cap. Ed. Dexia, 2002, p. 22-23.
Une réunion à l'origine du CAP se tient le mardi 20 juin 1972 à 17 h 30, au 142 de l'avenue Albert, à Forest (Bruxelles). Dix artistes ont répondu à l'invitation de Jacques Lennep qui a enquêté pendant quelques semaines afin de former une équipe motivée par l'esprit d'expérimentation. Ont répondu à son appel des artistes qui ne sont pas tout à fait inconnus et quelques-uns qui sont encore sur les bancs de l'école: Pierre Courtois, Pierre Crasson, Michel Gehain, Jean Glibert, Gilbert Herreyns, Pâl Horvàth, Georges Maillien, Jo Noorbergen, Françoise Van Kessel et Marcel Verdren. Employé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique comme collaborateur scientifique, Lennep a été conseillé dans sa tâche par Phil. Mertens, qui travaille dans la même institution et est bien introduite dans le milieu artistique, particulièrement parmi les constructivistes, qu'elle encourage avec passion. Ceux-ci constituent d'ailleurs la majorité des artistes présents. Phil. Mertens assiste à la réunion. Lennep, qui s'intéresse à l'alchimie, propose d'appeler le groupe qui pourrait être formé «athanor» (le four où s'opèrent les transmutations). Il le désigne comme un « centre d'art expérimental et prospectif». Le débat porte sur «la nécessité pour les chercheurs d'unir leurs efforts», et sur l'éventualité de louer le local où se tient la réunion. Celui-ci deviendrait un lieu de rencontres mais aussi, pour certains, une sorte de «coopérative artistique»... Pour mieux faire connaissance, on invite chacun à présenter une de ses œuvres lors de la prochaine réunion.

Lennep est chargé d'assumer le secrétariat et d'organiser les rencontres, une tâche qu'il remplira jusqu'à la fin des activités du groupe.

Trois jours plus tard, à 18 h 30, dans un local mis à leur disposition par Verdren au 7 petite rue Malibran à Ixelles (Bruxelles), tous sont réunis sauf Courtois, Gehain et Maillien retenus à l'institut Saint-Luc où ils terminent leurs études. Les ont rejoints Michel Beckers et Angela Holzinger. Est confirmée la décision de former «un club voué à l'art prospectif» qui prônera des techniques modernes, mais - et c'est capital - défendra aussi « des actions ou des projets conceptuels». Le principe de se montrer leurs travaux respectifs lors des réunions, afin de susciter un échange d'idées, est réitéré.
* Note : Pierre Courtois est alors au cours de Pierre Carlier.

Le 23 septembre [1972], dans une note aux membres de Cap, Lennep signale que l'expression d'« art relationnel » a déjà été utilisée par Jean Hanon en 1969, à l'occasion d'une exposition du groupe éphémère Sigma 13, au cercle artistique de Tournai. Parmi les artistes figuraient Pol Mara, Camille De Taeye et Pierre Carlier. Ce fut au contact de ce dernier que Pierre Courtois intitula certaines de ses œuvres « Relation », terme repris ensuite par Lennep pour désigner un concept susceptible de motiver les recherches du CAP ».(J. Lennep. Histoire du Groupe Cap in Cap, Dexia, 2002 p. 28-29).

Assistent à la troisième réunion, le 17 octobre à 17 h 30, au café du Parvis Saint-Pierre à Uccle : Beckers, Crasson, Gehain, Herreyns et Lennep. Ils relèvent la disparité des tendances, discutent d'une proposition faite par Horvàth de réunir les constructivistes ou apparentés dans une entreprise distincte. Plus tard, cette proposition sera décisive.

- Jacques Lennep cité par Alain Delaunois in Catalogue Cap. Flémalle, Centre wallon d'art wallon – La Châtaigneraie, octobre 2015, p. 14.
Ce qui est important, c'est qu'au départ se sont retrouvés dans ce qui n'était pas encore un groupe, des artistes d'une tendance que je dirais abstraite, néo-constructiviste et qui pratiquaient un art d'expérimentation plutôt technique comme Gilbert Herreyns, Pal Horvath, Michel Gehain et quelques autres.
Leur but était de constituer une espèce de coopérative. Il était même question de constituer une sorte de louer un rez-de-chaussée à Bruxelles de façon à produire des œuvres moins chères, d'échanger des outils de production, de proposer des travaux de manière commune et pour le plus grand nombre.
Mais ce n'était pas du tout dans mes intentions initiales. Je n'avais rien à faire de tout cela. Mon objectif était différent de celui de créer une coopérative : c'était de faire de la recherche dans des directions qui convenaient à chacun.

Décembre 1972. Pré-Cap.

- Jacques Lennep in Cap. Ed. Dexia, 2002, p. 22-23.
Le 20 décembre, Lennep passe un contrat pour une exposition à la galerie Pré-U-Design, établie rue de Rollebeek près du Grand Sablon. Il ne concerne que Courtois, Gehain, Herreyns, Horvàth et lui-même, les autres ayant fait défection sans s'être justifiés. On ne les reverra plus.
Une réunion préparatoire se tient le 17 janvier 1973, dans le bureau de Lennep au 22 de la rue du Musée. C'est un bâtiment où sont installés les conservateurs du musée d'art moderne. Phil. Mertens, qui a accepté d'introduire l'exposition, y assiste. Elle rédigera un texte pour accompagner des sérigraphies conçues par les artistes à l'occasion de cette manifestation, sans thème imposé et imprimées par Herreyns.

Le « cercle » est donc constitué par Jacques Lennep avec comme membres Pierre Courtois, Michel Gehain, Gilbert Herreyns et Pal Horvath. Cap avait à l'origine une tendance constructiviste et expérimentale.
Leur but est essentiellement prospectif : confronter les recherches y voir clair. Leurs tendances sont diverses : minimal, conceptuel, cinétique, constructivisme, etc.
Suivent de nombreuses réunions et en mars 1973 une première exposition (Bruxelles, Galerie Pré-U-Design).

- Jacques Lennep cité par Alain Delaunois in Catalogue Cap. Flémalle, Centre wallon d'art wallon – La Châtaigneraie, octobre 2015, p. 14.
On aurait pu s'appeler GAP avec G pour Groupe. Mais on refusait l'idée de groupe. A cette époque, en 1972-73, les mots tels que groupe, œuvre, musée… sont des notions suspectes, résultat de l'après Mai 98. En quelques semaines, les choses évoluent donc assez vite, et on décide de se réunir autour d'un concept, qui semble partagé par tous, assez général, et qui est cet art dit aujourd'hui « relationnel ». On ne parle pas entre nous d'« art relationnel ». Mais on parle d'idée de relation, de concept de relation. Pour moi, c'est un visage très large. C'est le constat qu'un concept de relation peut-être visible dans toutes les formes artistiques de l'époque. Pourquoi ? Depuis les années '60, l'art explosait dans toutes les directions, et ne proposait pas, ou plus, de ligne unique ou monolithique. Il y avait du body art, du land art, de l'optic art, du conceptuel évidemment… Mais en tant qu'historien de l'art, étudier une technique d'expression, selon moi, ne définit pas un art pour autant. Dans le gothique, il y a de l'architecture, de la sculpture, du vitrail, des parchemins, etc. Et le concept qui me semblait partagé par tous ces artistes dans des registres différents, sans exclusive de style, c'était le concept de relation ? C'était au fond, notre hypothèse de travail, et toujours dans l'optique de pratiquer des recherches.

Une certaine convergence de vues est apparue progressivement à des degrés divers chez quelques-uns. Lennep, s'inspirant du titre d'un tableau de Pierre Courtois, la définit par le terme ART RELATIONNEL. Celui-ci est accepté par l'ensemble du groupe, tant par l'aile «abstraite» que «réaliste».

1973.

(15/03-15/04) Bruxelles, Galerie Pré-U-Design. CAP 1.

* Courtois Pierre, Gehain Michel, Herreyns Gilbert, Horvath Pal, Lennep Jacques.
** Edition à cette occasion d'un recueil de 5 sérigraphies (34 x 21, 100 ex.) imprimées par Gilbert Herreyns et comprenant un texte de Phil Mertens.



- Phil. Mertens, Texte accompagnant le recueil de sérigraphies du CAP publié lors de la première exposition du groupe, galerie Pre-UDesign, Bruxelles, 1973. (in Cap, Dexia, 2002, p. 23).
Lorsqu'une société est en mutation, l'art ne peut être que prospectif. Fondées sur la recherche de nouveaux moyens de communication, ses expériences peuvent se développer au niveau traditionnel de la forme et du contenu, se référer à l'objet ou au concept, mais elles peuvent aussi quitter le domaine purement plastique pour s'intégrer à d'autres disciplines. La valeur existentielle qui se dégagera des signes, du langage réestimés, redéfinira la finalité de l'art et sensibilisera la société à son nouvel état. L'un des corollaires de cette démarche qui vise à parfaire la culture visuelle, à stimuler à nouveau les affinités de l'esprit avec la matière, les formes et les couleurs, est sans doute l'aspect analytique que prend l'art actuel mais aussi sa tendance à se défaire de ce que l'œuvre a de trop personnellement consacré. La puissance de cette œuvre n'en restera pas moins tributaire de l'authenticité du génie créateur auquel il appartient de la réduire à sa plus grande clarté, selon une exécution technique rigoureuse. Le processus artistique englobera toujours l'élaboration conceptuelle et l'opération des sens sur la matière et la forme. L'essentiel est qu'il reste déterminé par une volonté d'ordre et de structure. Cela n'exclura pas pour autant le phénomène aléatoire qui donne une dimension humaine, une résonance psychologique aux problèmes de l'espace et du temps.

- Anonyme, CAP in L'Eventail. Bruxelles, n° 20, 16 mars 1973.

- Michel Baudson in Clés pour les arts n° 32, Bruxelles, avril 1973 (illustrations n / b).
" (…) C'est cette même impression de vitalité créatrice et de qualité de l'exécution qui frappe dans l'actuelle exposition du «Cercle d'Art Prospectif» représenté par Courtois, Gehain, Herreyns, Horvath et Lennep (Galerie Pré-U-Design). Et la comparaison avec le prix de la Jeune Peinture est évidente puisque, à part Gehain qui n'y a jamais participé, Courtois en est l'actuel lauréat (avec Leo Copers), Lennep et Horvath y reçurent une mention et Herreyns fut retenu au prix de 1970.
La valeur prospective de la recherche artistique et le fini de l'exécution sont les principaux buts de ce récent cercle. De là, l'importance attribuée aux techniques de pointe (étude de la peinture sur métal chez un constructeur d'automobiles raffinées et italiennes : Gehain, ou encore application en usine d'une pellicule métallique miroitante sur un moule de plastique: Lennep), de là aussi l'aspect purement **relationnel** de chacune des œuvres présentées. Soit les relations établies entre différents chants de significations ou de codes à partir d'un paysage géologique ou géographique (Courtois et Gehain), entre les formes - couleurs et les reliefs qui peuvent en découler ou encore entre certains modules géométriques (Horvath et Herreyns), entre une matière - miroir aux possibilités aléatoires et un choix visuel (Lennep). Elles ne représentent pas non plus l'essentiel des possibilités avant-gardistes, dans notre environnement

immédiat, mais toutes se réfèrent bien à ce qu'en a écrit le critique Phil Mertens: «Lorsqu'une société est en mutation, l'art ne peut être que prospectif.»

(mars) Jacques Lennep a son attention attirée par les œuvres de J. L. Nyst à l'exposition de la Jeune Peinture. Il perçoit des correspondances entre leurs recherches respectives et prend contact avec lui. Nyst se joint au groupe, venant renforcer l'aile «réaliste».
- Jacques Lennep cité par Alain Delaunois in Catalogue Cap. Flémalle, Centre wallon d'art wallon – La Châtaigneraie, octobre 2015, p. 14.
Dans le lot des gens qui exposaient à la Jeune Peinture, je vois le travail de Nyst. Tout de suite j'entre en contact avec lui, et cela marche très vite et fort bien entre nous. Il vient à une réunion, on discute, on se rend compte qu'on a des préoccupations qui pourraient être communes Et Nyst propose d'emblée qu'avec les membres du CAP, on se retrouve tous un week-end chez lui à Sprimont, dans la campagne au-dessus de Liège.

Nyst souligne le passage de la réalité générale (présentée par des documents photographiques) à la réalité particulière (signe graphique) selon une méthodologie de la lecture.

Groupe Cap. 1973-1982.

(07/07-31/07) Knokke-Heist, Galerij Hedendaags. CAP 2.

* Org.: Galerie Les Contemporains, Genval.
** Courtois Pierre, Gehain Michel, Herreyns Gilbert, Horvath Pal, Lennep Jacques, Nyst Jacques Louis.
- Stéphane Rey. Cap 2 in La Métropole, 10 juillet 1973.

- Philippe Dubois in La Création Vidéo en Belgique, Coll. Points de repère, 1991, p. 42-43 et p. 45.
"«Il n'existe pas de groupe Cap, pas plus qu'un art relationnel mais un Cercle d'Art Prospectif dont les membres approfondissent librement une idée: celle de relation» (Phrase - manifeste du groupe, 1973)
Le groupe a développé pendant l'essentiel des années '70 toute une série de travaux qui empruntaient des supports extrêmement varié (tableaux, dessins, photos, cinéma, écriture, performance, vidéo) mais qui tournaient tous obsessionnellement, autour de l'idée d'«art relationnel», définie d'abord en termes de «rapport entre des éléments selon une mécanique qui ne peut être analysée que par l'analyse structurale» (voir, entre autres, le livre Relation et relation). Ce principe relationnel, chacun des membres s'en est servi à sa façon et l'étendait dans des directions particulières. Dans le foulée du structuralisme alors triomphant (et son cortège de concepts «relationnels» comme ceux de structure, système, articulation, communication, interdisciplinarité, etc.), il s'agissait aussi bien de relations entre arts, entre réel et représentation, entre objet et mot, entre individu et chose, entre hommes mêmes, etc. De structuralisme qu'elle était à l'origine, la notion de relation a ainsi évolué vers une dimension à la fois de plus en plus sociologique et de plus en plus narrative. Sans jamais se départir de cette part d'humour et de dérision qui caractérisait la démarche de tous ces artistes.
Pour ne considérer ici que ce qui met en jeu la vidéo, on évoquera seulement (et rapidement) le travail des «trois Jacques» (Lennep, Lizène, Nyst)
Jacques Lennep, qui est le «leader» et le «penseur» du groupe CAP, a développé vidéographiquement le principe de la relation de deux manières: d'une part en utilisant la vidéo comme un simple outil d'enregistrement et de stockage d'enquêtes relationnelles sur des individus singuliers. C'est la vidéo (au même titre que la photo ou le livre) qui lui permet de constituer progressivement son «Musée de

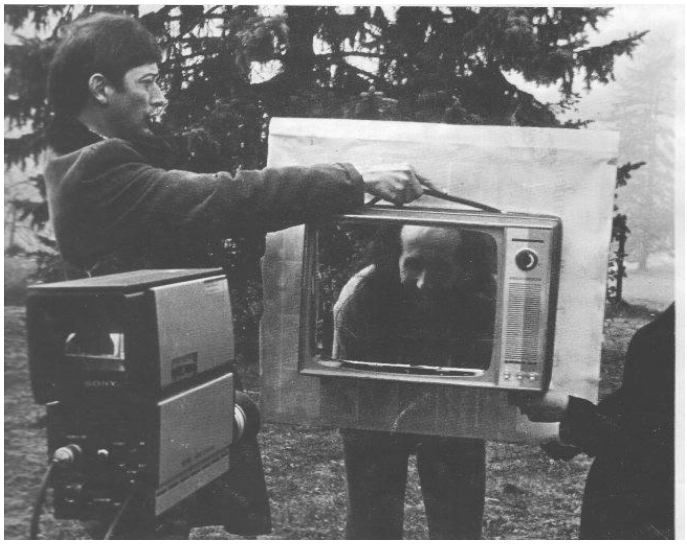
l'homme», sorte de galerie de portraits, de collection sur bande magnétique de cas sociologiques exemplaires ayant, par leur attitude ou comportement, «valeur artistique»: c'est la bande Alfred Laoureux, collectionneur (1977), qui ouvre la collection (portrait d'un collectionneur fou, qui a engrangé (et exposé) des centaines de chapeaux ou de costumes «tous portés au moins une fois par lui», qui se collectionne lui-même en photographies (prises à toutes les occasions «officielles»), etc.). Une autre bande, célèbre, nous présente Ezio Buci Supporter (1977), un supporter de football (de l'équipe du Sporting de Charleroi) totalement investi dans son rôle dérisoire, qui va jusqu'à se faire teindre chaque samedi tous les cheveux en «zèbre» (les lignes noires et blanches sont les couleurs de son club, comme elles sont celles de tous ses vêtements, chaussettes comprises, et de tous ses incroyables accessoires de supporter...). Et ainsi de suite avec Tania, modèle pour photos de charme, etc. Dans de telles bandes-reportages, Lennep expose un individu comme une pièce de son musée, il pratique une sorte de sociologie artistique personnelle, à la fois dérisoire et poétique, documentaire et humoristique, qui est comme une analyse révélatrice des «relations» humaines dans ce qu'elles ont de plus signifiant. L'autre façon de pratiquer ce qu'il nomme lui-même de la «vidéo relationnelle», c'est de jouer le rapport direct et en direct à la caméra. En 1973-1974, Lennep réalise une série de séquences courtes interrogeant parodiquement le dispositif vidéo lui-même: ce sera l'Ecran, la Cible, la Poignée de porte, l'Aile en cage, TV réalisme, Tapisserie, etc. La télévision, le meuble, l'écran, la caméra,...) est explorée, avec une efficacité pauvre délibérée, comme un jeu d'interrelations et de communications (trou, boîte, fenêtre,...).C'est dans Dialogues avec une caméra que cette démarche est la plus explicite: un seul plan fixe nous montre Lennep à une certaine distance, face à la caméra, qui agite des drapeaux sémaphoriques selon un langage gestuel que la caméra semble comprendre puisqu'à chaque position des drapeaux, elle réagit visuellement par des modifications de l'ouverture de son diaphragme (l'image s'assombrit ou s'éclaircit). Parodie relationnelle de communication entre l'homme et la machine. La bande de Lennep qui, à cette époque du «CAP», rassemble peut-être le mieux les deux grands aspects de sa démarche, c'est celle intitulée Histoire d'un corps (1974), qui nous donne à voir Lennep s'ajoutant à sa propre collection, s'exposant lui-même face à la caméra qui le scrute et le détaille, et nous désignant du doigt sur son corps toutes ses cicatrices et autres marques (déformations, transformations, bronzage ...), pendant qu'une voix nous raconte l'histoire anecdotique de chacune d'elle, faisant subtilement référence à l'histoire de la peinture et de la sculpture. «L'art, dit Lennep, continue à raconter des histoires et l'homme à s'exposer.»

Cette même dimension narrative (une «relation», c'est aussi un témoignage, une histoire, un récit à propos de quelque chose) se retrouve dans les travaux vidéo d'un autre membre du groupe CAP de cette époque: Jacques Louis Nyst. Mais chez Nyst, la relation fonctionne autrement, sans la dimension sociologique. Elle opère par exemple entre des supports différents (quand il confronte peinture et télévision, ou quand il assemble texte et photographie) ou entre des domaines de savoirs hétérogènes (Myrtle Beach (1973) est un film qui offre une «lecture en ricochet» d'un biotope américain où se croisent l'information scientifique du biologiste Ernest Schoffeniels et la perception artistique du «spécialiste en rien» qu'est Nyst). Surtout, l'idée de relation chez Nyst va lui permettre de développer progressivement dans toutes ses premières vidéos (1972-1977) un univers personnel mythe-poétique singulièrement original, où tout se construit à partir de mises en relation inattendues, génératrices de courts-circuits et de coïncidences rêveuses mises en relation entre des objets en tant que tels, entre des choses et les mots qui les nomment, entre les mots eux-mêmes, qui finissent par faire jeu de mots, puis discours, puis récit, entre lui-même comme corps parlant (la conférence du professeur 'Nyst') et les éléments du monde qu'il observe comme un voyageur venu d'ailleurs, en toute innocence, comme une Alice aux pays des merveilles. Tout l'univers actuel des Nyst s'explique à partir de là. J'ai exposé cela avec davantage de détails dans la notice Nyst de ce dictionnaire.

Quant au troisième larron de ces vidéastes du CAP, Jacques Lizène, qui se définit lui-même comme un «artiste de la médiocrité» (jamais assez mauvais), «un petit maître liégeois de la seconde moitié du XXe siècle», c'est, à cette époque, dans une liaison directe à la caméra que lui aussi joue le principe de relation, puisqu'il nous propose en 1974 une Tentative de dressage d'une caméra ("allez ! la caméra, fais le beau la caméra, oui ! c'est bien la caméra ! ; allez ! couché maintenant la caméra, couché" -et la caméra d'obéir aux injonctions du (petit) maître...)ou encore, la même année, une Tentative d'échapper à la surveillance d'une caméra: Lizène court à droite pour sortir du cadre mais la caméra le rattrape, puis à gauche, etc., tout

cela sans aucune conviction, en cultivant le ridicule (jamais assez!), en tournant en dérision à la fois lui-même, le dispositif et finalement le spectateur (assez idiot pour regarder ça !).
On le voit, les vidéos «relationnelles» produites par les membres du «Cercle d'Art Prospectif» entre 1973 et 1977 (on pourrait fournir d'autres exemples que ceux ici évoqués), toutes pauvres et on ne peut plus simples dans leurs moyens, possèdent toutes, globalement, une triple dimension: à la fois socio-critiques, narratives et humoristiques. En ce sens, elles ont quelque chose d'irrésistiblement «belge», comme les pauvres histoires du même nom.

Week-end à Sprimont.



Note. Cette photographie fera la couverture du +-0 n° 39 (septembre 1983) consacré en grande partie à l'histoire de la vidéo en Belgique.



Week-end à Sprimont
Herreyns, Nyst, Courtois, Lennep, Gehain.

(sept.) Parution du premier n° 1 de + - 0: 8 pages dont 3 consacrée à la présentation du groupe Cap.

* Photo du groupe sauf Herreyns.
* Une brève présentation: "Le Cap (Centre d'art prospectif) est une équipe de six jeunes artistes d'appartenances différentes (conceptuelles, minimales, constructivistes). Ils sont cependant préoccupés par une même idée. Dans leurs œuvres, ils se réfèrent à une thématique commune développée à des degrés divers. Elle est qualifiée d'ART RELATIONNEL puisqu'il s'agit pour l'artiste de porter sa démarche au niveau des relations qui constituent l'œuvre d'art en tant qu'elle et l'être ou le milieu. Il en découle que l'œuvre tend à développer d'une façon raisonnée la participation psychologique ou gestuelle."
** Illustrations des œuvres en n / b.
- Nyst, outre son illustration n / b fait imprimé une photo d'un texte.
* illustration, «Confrontation de photos et d'une interprétation graphique d'un élément compris ou suggéré par ces photos. Photos et graphismes sont une lecture du réel» et un texte «Lecture signifiée»:
1. Je photographie, ce qui capte mon attention, j'ai ainsi une trace mécanique (neutre) d'un premier état d'éveil.
2. Le second stade du travail est la lecture de ce document, la réflexion qu'elle va me proposer sera signifiée.
3. La juxtaposition du document et de sa lecture signifiée est l'image relationnelle d'un mécanisme de la pensée.

(29/09-07/10) Düsseldorf: IKI. Internationaler für aktuelle Kunst 1973. (Participation du groupe)

* La galerie Les Contemporains y présente le groupe Cap : Courtois Pierre, Gehain Michel, Herreyns Gilbert, Horvath Pal, Lennep Jacques, Nyst Jacques Louis.
- A. P. in Impact n° 66, oct. 73.
* "Le terme «relationnisme» ayant été écarté afin de ne pas ajouter un «isme» à une série déjà fort longue, tentons de définir l'expression «art relationnel» dont se réclame le Cercle.
Tout art est relationnel puisque tout art est en soi une mise en relation de formes et que, par ailleurs, l'œuvre établit un lien entre le créateur et le spectateur. L'emploi de ce qualificatif par le Cap pour définir ses recherches, n'aurait donc absolument rien d'original - il serait presque une tautologie - s'il ne se référait à une philosophie qui se précise au fil du temps.
En bref, cette nouvelle expression est basée sur une analyse quasi - structuraliste du réel et prend en considération la double définition du thème «relation»: le fait de relater, de communiquer, mais aussi l'interaction entre deux ou plusieurs objets, l'être et son milieu.
L'art relationnel est à la fois un moyen de connaissance et d'expression qui entraîne une confrontation entre le souci d'objectivité dans la représentation du réel (la connaissance ne peut être qu'objective et scientifique) et la part de l'individualité, c'est-à-dire du subjectif. Celui-ci fait partie intégrante de l'acte créateur, mais le Cap s'écarte, par le style, de l'expression exclusive du moi, chère aux artistes qui pratiquent la Nouvelle - Figuration parce que celle-ci tend à réduire considérablement les circuits relationnels."

(19/10-13/11/73) Liège, Galerie Vega. CAP 3.

Manette Repriels découvre le travail de Pierre Courtois au Prix de la Jeune Peinture belge. Elle lui propose alors une exposition.
- Pierre Courtois cité par Alain Delaunois in Catalogue Cap. Flémalle, Centre wallon d'art wallon – La Châtaigneraie, octobre 2015, p. 17.
Comme je terminais mes études à Saint-Luc, je n'avais pas énormément de temps pour préparer une exposition personnelle. Et surtout, j'étais assez enthousiasmé par ce que nous faisions avec le CAP. Je ne m'intéressais pas du tout à la peinture de chevalet, je passais mon temps à mesurer et dessiner des espaces, des sites naturels, à travailler sur le paysage. L'idée de « relation » m'importait beaucoup, deux des cinq

dessins que j'avais exposés pour la Jeune Peinture portaient dans le titre le mot *Relation*. J'ai donc proposé à Manette Repriels de ne pas exposer seul, mais plutôt avec tout le groupe.
- Jacques Lennep cité par Alain Delaunois in Catalogue Cap. Flémalle, Centre wallon d'art wallon – La Châtaigneraie, octobre 2015, p. 18.
Arrive le jour de l'accrochage, on vient avec toutes nos pièces… et on découvre un calicot suspendu au fronton de la galerie avec la mention : « Nyst, prix Marie de peinture ». Nyst venait effectivement de recevoir ce prix, décerné par l'Académie des Beaux-Arts de Liège. Petit moment de tension entre nous. J'ai donc demandé à Manette Repriels de retirer le calicot, ce qu'elle a fait, et les choses se sont bien passées.
- Jacques Lennep cité par Alain Delaunois in Catalogue Cap. Flémalle, Centre wallon d'art wallon – La Châtaigneraie, octobre 2015, p. 18.
Comment Jacques Lizène est-il entré dans le groupe ? Je ne le connaissais pas. Mais Nyst le connaissait très bien, ils avaient fait leurs études à l'Académie de Liège, avaient exposé ensemble dans des collectives. Nyst l'aimait bien tout en le trouvant souvent insupportable, tant leurs deux tempéraments divergeaient. Mais il était intéressé par le travail de Lizène, et lui a donc proposé de nous rejoindre. Lizène était un peu fantasque, et l'idée d'entrer dans un groupe ne l'emballait absolument pas, il était contre. Nyst l'a convaincu, provisoirement, en lui assurant que c'était une bonne manière de monter des expositions. Et Lizène est arrivé pour l'expo chez Vega avec son travail sur *Le Perçu et le Non Perçu*, et ça a fort bien fonctionné. Nyst jouait plutôt au poète distingué, tandis que Lizène était assez foutraque, c'était le « vilain coco » de la bande. Ils étaient liés par une grande complicité, parfois un peu fratricide.



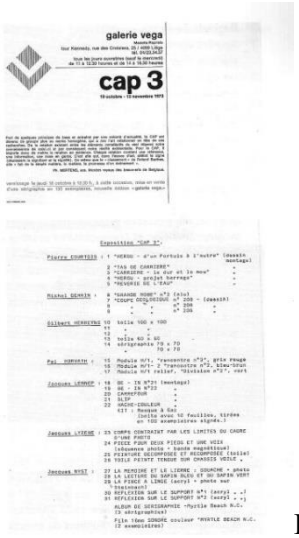
* Participants : Le Groupe CAP auquel s'ajoute JACQUES LIZENE.



Et avec Lizène de profil.

**

Pierre Courtois. « Herou », Carrière », « Rêverie de l'eau ».
Michel Gehain. « Coupe géologique », « Garde-robe ».
Gilbert Herreyns. Toiles et sérigraphies.
Pal Horvath. « Module H - 1 », « Rencontre n°2 et n° 3 », « Division n°2 ».
Jacques Lennep. « Be-In 21 et 22 », « Masque à gaz ».
Jacques Lizène. « Corps contraint par les limites d'un cadre d'une photo », « Pièce pour deux pieds et une voix », « Peinture décomposée et recomposée », « Toile tendue sur un châssis voilé »
Jacques Louis Nyst. «La mémoire et le lierre» (gouache + photo), «La lecture du sapin bleu et du sapin vert», «La pince à linge» (acrylique + photo / Steinbach), «Réflexion sur le support n° 1» (acrylique + photo / Steinbach»), «Réflexion sur le support n° 2» (acrylique + photo / Steinbach»); Album de sérigraphie Myrtle Beach (3 sérigraphies); film 16 mm sonore Myrtle Beach (2 exemplaires).



Invitation et liste des œuvres.

*** En introduction, publication d'un texte en deux parties, «L'art relationnel»: 1. Jacques Lennep, «Définition générale» et 2. Jacques Nyst, «Lecture».
- J. Lennep, «Définition générale»

"L'Art Relationnel fut envisagé au début comme un système assez large basé sur l'analyse et l'expression des relations inhérentes à toute œuvre d'art. Il vise en somme à appliquer un certain structuralisme à la création artistique.
An niveau général, strictement syntaxique et formaliste, les deux tendances du Cap (abstraite - géométrique et réaliste) peuvent opérer de concert et développer les trois types de relations possibles:
1. entre l'objet et les autres objets
2. entre les parties qui constituent l'objet
3. entre l'être et l'objet
L'accord existe également entre les deux tendances quant à la double définition du terme «relation»:
1. le fait de relater, de communiquer
2. ce qui implique une interaction entre deux ou plusieurs objets, l'être et son milieu (cf. ci-dessus)
Telle définition permet la déduction d'un de ses corollaires de l'art relationnel, à savoir une participation plus active (ou intégration) du spectateur qui peut s'exprimer tant au niveau conceptuel ou gestuel.
Un des autres corollaires est l'interférence des diverses techniques de représentation et de communication.

* * *

La démarche relationnelle, par rapport à la représentation du réel, implique nécessairement l'organisation du jeu des signifiés ainsi que la mise en évidence, autant que possible, du signifiant, (c'est-à-dire d'une unité de signification qui ne soit pas connotée). Celui-ci est exprimé sur un mode transgressif (sans rapport avec la méthode structuraliste traditionnelle) étant donné qu'il est difficile en art, de prôner un signifiant pur. Relativement au contexte artistique déjà connoté, sont donc considérés comme pouvant faire office de signifiants: toute reproduction strictement objective du réel ou intégration du réel tel que, par exemple: l'utilisation de photographies, de moulages, l'intégration d'objets, le reflet, toute signalisation minimale, etc.
Cette volonté d'objectivité tend naturellement à pousser l'artiste vers un rejet du «stylisme» au bénéfice d'une reproduction rigoureuse, froide, strictement technique du réel. Cette représentation objective du réel définit une zone voisine de l'hyperréalisme.
Il s'effectue en conséquence une migration de l'idée vers l'intervalle séparant les objets représentés: la zone conceptuelle.
Il résulte que l'ensemble de l'œuvre, la totalité signifiante, se présente, comme nous l'écrivait Roland Barthes, sous forme d'un véritable «texte visuel» nécessitant une lecture."
- **Jacques Louis Nyst, «Lecture»**
"L'histoire de l'art en général nous a proposé la vision subjective du monde par l'artiste (style).
Plus récemment, certains artistes ont tenté d'objectiver au maximum cette image.
L'extraordinaire développement actuel des moyens mécaniques de reproduction de l'image - photos - cinéma - vidéos - imprimés - ont fondamentalement bouleversé notre vision de la réalité.
La plupart du temps, c'est à travers ce nouveau médium que nous abordons l'objet et que nous développons nos facultés imaginaires (de rêve).
J'appellerai «Art Relationnel» l'image composée du sujet (image mécanique) et de sa lecture qui est une vision mentalement filtrée. Cette image double permet au spectateur d'appréhender à la fois l'objet et sa lecture subjective.
Cette dualité consciente est l'unité de l'image qui caractérise notre vision personnelle actuelle du monde.
La relation objet - sujet signifiée participe à ce que nous appelons l'Art Relationnel.

**** Sur l'invitation texte de Phil Mertens (assistante aux MRBA):
Fort de quelques principes de base et entraîné par une volonté d'actualité, le CAP est devenu ce groupe plus ou moins homogène, qui a mis l'art relationnel en tête de ses recherches. De la relation existant entre les éléments consécutifs du réel dépend notre connaissance de celui-ci et par conséquent notre réalité existentielle. Pour le CAP, il importe donc de mettre la relation en évidence. Chaque relation contient une référence, une information, une mise en garde. C'est elle qui, dans l'œuvre d'art, définit le signe (réunissait le signifiant et le signifié). De même que le «classement» de Roland Barthes, elle «fait de la simple matière, la matière, la promesse d'un événement».

**** Édition d'une affiche et d'une sérigraphie collective (80 x 60, 130 ex.) : La lecture d'une artériographie carotidienne ou Cap 3, imprimée par Herreyns.
- Jacques Lennep cité par Alain Delaunois in Catalogue Cap. Flémalle, Centre wallon d'art wallon – La Châtaigneraie, octobre 2015, p. 17.
La sérigraphie collective du Cap que nous éditons pour l'occasion est imprimé par Herreyns. On avait choisi comme thème le cerveau. Pourquoi ? Art relationnel, art conceptuel, bien sûr. Mais aussi, tout simplement, grâce à un des frères de Jacques [Nyst] qui travaillait à l'hôpital de Bavière et qui nous a procuré une radiographie d'un cerveau. Chacun a reçu une copie et on y a travaillé, chacun de notre côté. Cela montre aussi comment on fonctionnait : on était loin du mythe de l'œuvre artistique collective, on travaillait en liens, et séparément.



- En dessous de chaque image : signature en bas à droite : P. Courtois / Lennep / Herreyns / JL Nyst. / Horvath / Lizène / Gehain ; mention du tirage en bas à gauche : 114 / 130 ; dimensions : 788 x 608 mm.
- Coll. des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Origine : Don de Mr Jacques Van Lennep, Lasne, 2001.

- Jacques. Parisse, Chronique RTB, 19/10/1973 repris in L'Art a la parole, Liège, éd. Mardaga, 1978, p. 69.
J'ai souvent regretté que la jeune Galerie Vega se soit fait une spécialité des valeurs assurées: Sonia Delaunay, Pol Bury, Jo Delahaut, Alechinsky… Je suggérais que le sous-sol soit réservé à des jeunes artistes tenants des dernières formes de l'art. Il semble qu'avec cette exposition Cap 3 ce soit chose faite. Ils ne sont pas 3 mais 7, chiffre sacré dit l'Histoire. Ils constituent un groupe : le Cercle d'Art Prospectif et poursuivent un but commun : montrer la relation qui existe entre un objet et les autres objets, entre les parties qui constituent cet objet et entre l'être et l'objet. Le système de relation est aisément perceptible dans les œuvres de ces jeunes peintres. Ainsi chez Lennep les feux d'un carrefour inspirent une digression sur la couleur de ces feux: le rouge, le vert qui devient paysage, l'orange. Chez Gehain un paysage détermine le choix d'un détail agrandi, isolé et reproduit artificiellement sur l'œuvre. Lizène propose que les limites de la photographie déterminent la gymnastique des corps. Jacques-Louis Nyst photographie le sujet ou l'objet et en agrandit un élément dont l'interprétation reste tributaire de la vision globale. Herreyns et Horvath me semblent s'intégrer moins bien à l'esthétique du groupe. L'ensemble a un indéniable intérêt et l'exposition doit être vue. Un autre problème est de savoir quelle possibilité d'approfondissement offre cette démarche et quel est son avenir.

- Jacques Collard, Cap in Pourquoi pas ?, 25/10/73.
"Leurs propos: les «voies de communication».

Qui sont-ils ? Des «paraconceptuels» comme Courtois et Nyst. Des constructivistes comme Horvath, Herreyns et Gehain. Des cinétiques comme Lennep dont ici nous parlâmes abondamment. Plusieurs d'entre eux ont fait des étincelles à des prix récents : le Bollinger, le prix Europe à Ostende, la Jeune Peinture Belge.
«Relationnel»: le mot est de Lennep et fut repris par le critique Baudson après le week-end historique chez Nyst en 1973.
Par ce mot, le C.A.P. (Cercle d'Art Prospectif) entend évoquer plusieurs données qui se font écho : les relations (donnons-leur la parole): «entre objets et autres objets, entre parties de l'objet, entre l'être et l'objet». Bref, autrement dit: les relations œuvre - artiste, œuvre - public plus les autres qu'établit l'œuvre d'art en son propre sein: couleurs - formes, formes - éléments et, là où il se doit, forme - série de formes.
- N'étiez-vous pas plus nombreux lors de vos débuts en 1972 ?
- Si. Mais les conceptuels, qui nient la valeur de l'objet d'art comme «interlocuteur» artiste - public et prônent les seules manifestations de pure communication - les mass media - nous ont quitté.
- Je crois savoir, en effet, que le C.A.P. met l'accent non seulement sur la réalisation de l'œuvre d'art, mais aussi sur sa perfection technique ?
- Gehain peint des tôles d'aluminium suivant un procédé industriel qu'il a dû assimiler. Lennep métallise le plastique et lui fait subir des thermoformages - en usine, évidemment.
- Toutes techniques plutôt complexes en regard des moyens traditionnels ? On ne peut certes vous accuser de bâcler ?
- Au fond, les négateurs de la nécessité de l'objet d'art introduisent, en parlant de communication, une confusion de genres…
- … et voudraient en somme que le philosophe, le sociologue ou le psychologue se substituât au critique - au grand dam de la clarté du langage ?

- Renée Raskin, A la galerie Vega un groupe de jeunes artistes: Cap 3 in La Dernière Heure, Bruxelles, 8/11/1973, p. 5.
Art relationnel, un mot bien sérieux et sévère pour de jeunes artistes dont les recherches, même portant sur des thèmes et des sujets graves débouchent sur des réalisations teintées d'humour.
C'est ce vocable qu'a choisi le CAP 3 pour désigner ses préoccupations dont il nous présente actuellement les expressions graphiques jusqu'au 13 novembre à la galerie Vega, à Liège, tour Kennedy, 25 rue des Croisiers.
Le CAP (Cercle d'Art Prospectif) a été fondé en juin 1972 par des artistes provenant de divers horizons mais décidés à défendre un programme commun de recherches qu'ils ont groupés sous le terme d'art relationnel.
Après plusieurs expositions à Bruxelles, Knokke et Liège. Ils préparent pour 1974 une exposition à Cologne ainsi qu'une tournée en Italie.
En novembre, il publiera une plaquette subsidiée par le ministère de la Communauté française. Il réunit actuellement sept artistes (dont deux liégeois : Jacques Lizène et Jacques Louis Nyst) qui tous ont été distingués lors de leur participation à des concours comme les prix Jeune Peinture, Berthe Art, Europe et Bollinger.
Parmi les œuvres présentées à la galerie Vega, notons les montages photographiques de Jacques Lizène sur le thème – cher à l'artiste – de la limitation de l'espace vital qu'il exprime, ici, par une succession de photos d'un personnage pris en des plans de plus en plus gros, contraignant finalement le sujet à se courber sur le sol, le cadre de la photo se resserrant autour de lui. A noter également la transformation par découpage d'une toile en une autre plus grande « Peinture décomposée et recomposée ».
Jacques Louis Nyst s'attache le plus souvent à un seul élément, un signe d'une chose déterminée qu'il met en évidence et charge du contenu du thème ainsi signifié tout en le poétisant et lui donnant la valeur d'une anecdote dont l'humour n'est pas absent.
Pierre Courtois tire parti des croquis réalisés sur les thèmes des carrières, conduites d'eau, captage, etc., donnant pour chacun des sujets exploités (tas de carrière, Hérou, pertuis, rêverie de l'eau) une sorte d'exposé complet fait d'un montage de réalisations parallèles : croquis scientifique, croquis annoté, mini-

maquette, photo, carte du sol, etc.
C'est un autre sourire à la géologie et à la géographie qu'adresse Michel Gehain à travers les recherches qu'il trace en des œuvres d'une esthétique raffinée.
On remarque aussi les montages de Jacques Lennep au départ d'objets usuels simples.
Plus traditionnels sont Pal Horvath avec ses modules qui sont d'harmonieuses constructions géométriques sobres et élégantes, et Gilbert Herreyns avec ses motifs géométrisés, décoratifs sur fond bleu nuit.

(15/11-29/11) Bruxelles, Château Malou. CAP 4.

* Courtois Pierre, Gehain Michel, Herreyns Gilbert, Horvath Pal, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis.
+ Altamira Adriano (invité),





** Publication aux éditions Yellow Now, d'une affiche et d'une pochette contenant, sur fiches, des textes de Michel Baudson, André Jocou, Phil. Mertens (en néerlandais) ainsi que les travaux suivants : Courtois, « Barrage » ; Altamira, « Coïncidences » ; Herreyns, « Swastika » ; Gehain, « Dolmen » ; Horvath, « Sans titre » ; Lennep, « Foreuse » ; Lizène, « Personne entrant / sortant des limites du cadre d'une photographie » ; Nyst, « Sans titre »
*** Catalogue (éd. Yellow Now) : Envelppe de 14 x 21,5 cm contenant huit fiches illustrées par chacun des artistes et trois fiches avec textes de Michel Baudson, André Jocou et Phil. Mertens.
- Jacques Lennep in cat. Cap, Köln, Belgisches Haus, oct. 1974.
"Le catalogue reflète donc la première période de l'ART RELATIONNEL: lorsqu'il était envisagé comme une analyse des relations définissant l'œuvre d'art. Les textes des trois critiques en font foi. L'aile «réaliste» sera désormais la seule à se prévaloir d'un art conçu comme une nouvelle technique d'approche et de communication du réel qui se précisera vite comme une manière d'art narratif ou descriptif affiché avec une volonté de clarté et d'objectivité. Les matériaux utilisés sont quasi documentaires: photographies, moulages, enregistrements sonores, dessins austères mais aussi la vidéo que le groupe réorganisé commence à expérimenter."

- Texte de Michel Baudson:
Il y a quinze mois déjà que plusieurs artistes bruxellois et wallons décidèrent de former le groupe Cap afin de s'y livrer à une recherche plastique fondée sur l'ART RELATIONNEL.
Il s'agissait pour chacun d'eux, sous cette étiquette commune, et au travers de média plastiques aussi divers que la photographie, le moulage, le dessin, le collage de matériaux tels que cailloux, cartes géographiques

ou géologiques, la peinture au pistolet, ou les structures constructivistes, de mettre en évidence non pas l'éternel problème de la communication artistique, mais bien celui des relations non seulement formelles ou esthétiques, mais aussi psychologiques, sociologiques, ou situationnelles sous-jacentes à toute forme de communication. Leur critique ne se fonde pas ici sur une certaine théorie de la communication artistique, mais plutôt sur les multiples interprétations parallèles que peuvent offrir à la créativité artistique, les normes communicatives courantes. Cette forme d'analyse a développé deux courants bien distincts dans le Cap. L'un plus typiquement abstrait et constructiviste (Horvarth, Herreyns et actuellement aussi Gehain) dont les divers jeux de relations plastiques suivent des structures de départ bien définies pour aboutir à des résultats (relations formes / couleurs / lignes / angles / aplats) particulièrement soignés. L'autre courant, techniquement aussi impeccable, s'attache d'avantage aux objets, réels ou subjectifs, qui meublent le quotidien et qui, déviés fort heureusement de leur faiblesse communicative et relationnelle originale, prennent par la transformation (qui n'est pas surréaliste malgré leur attachement à Magritte) du contexte dans lequel il se trouve impliqués, une dimension et une signification qui étendent largement leur champ d'application. Ainsi par exemple pour le masque à gaz de Lennep qui reflète un univers plus riche que sa simple analyse historique, où les photos de Nyst ou Lizène mettant en évidence un certain détail ou une suite de cadrages, ou encore les paysages commentés de Courtois, non seulement d'une belle virtuosité mais aussi d'une forte tension dans leur analyse structurelle.
Recherche du réel sans doute, mais surtout de sa multiplicité et informative et interprétative. Recherche aussi d'un certain réel: celui de l'environnement immédiat de ces artistes qui donne à leurs œuvres toute leur spécificité, fort éloignée d'un certain universalisme conceptuel ou de la fixité temporelle de l'hyperréalisme.
Profonde originalité, nette spécificité, qualité technique indéniable, ne sont que quelques éléments parmi d'autres qui ne nous permettent plus de nier la présence et l'apport de l'art relationnel.

- Texte d'André Jocou:
"Relationnel qualifie un acte exprimant un rapport, une liaison, une analogie entre deux fonctions mais relation signifie aussi, au sens premier: récit, témoignage, description. L'art relationnel tel que le pratiquent les adeptes du Cap est préhensible à ces deux niveaux. Leurs œuvres peuvent s'interpréter sémantiquement comme une image plastique volontairement démarquée du phénomène de la communication. Elles se représentent un message, une forme de communication interne et externe entre un émetteur et des récepteurs. Le «message - objet», chez Lennep, est la résultante d'une communication, d'une relation entre les éléments constitutifs du tableau. L'objet moulé, le miroir, invoqués comme référents, se veulent une dénotation du réel. Ils engagent un dialogue avec les autres parties de l'œuvre qui, par rapport au référent, marquent une connotation, une fonction émotive et constituent de ce fait un message poétique. Courtois crée des paysages analytiques. Dans l'ensemble amorphe des composants, il suggère un choix, émet un signal, provoque un évènement de telle sorte qu'il les permute hors de leur ensemble et leur donne une nouvelle référence non-objective et émotive. Nyst s'interroge sur la signification d'un réel tel qu'il est communément perçu par les mass-média, par exemple sous forme de photographie utilisée comme référent et sa notation graphique. Le code est ici volontairement détourné de son utilisation normale d'outil de communication, l'image et son caractère graphique détruisent l'analogie logique pour en proposer une lecture parallèle. Altamira mène lui aussi une opération au niveau de la dialectique de la communication artistique, pour résoudre les difficultés de lecture. Le problème n'est plus d'ordre visuel mais de langage. Gehain confronte une émotion colorée à des schémas, des repères d'un ordre le plus souvent technologique. Lizène court-circuite le perçu et le non-perçu, forçant ainsi avec humour à un examen plus attentif des définitions du réel. Chez Herreyns, le message iconologique utilise un code de modules et de couleurs signalétiques matérialisant le message de l'inconscient, selon une mathématique qui n'ignore pas l'aléatoire. Les tableaux - sculptures de Horvath incitent le récepteur à modifier le code conventionnel de la géométrie euclidienne. La multiplication des points de fuite et les rabattements opposés créent un espace relativiste dont les différents plans se relient par la couleur.
Tout ceci se situe bien entendu au second niveau de perception: le référent, l'objet réel, introduit dans la composition comme un corps étranger et préexistant à l'acte créateur, étant lui-même une genèse de

l'opération esthétique. L'amalgame de l'embryon et de l'être ajoute une nouvelle ambiguïté à la réception du médium. L'analyse iconologique, elle, révèle deux types de préoccupations qui recoupent ou voisinent les tendances minimales - constructivistes et conceptuelles - hyperréalistes. Mais tous utilisent des «sujets» que Panofsky appelait des «objets pratiques, qui ne sollicitent pas de perceptions d'ordre esthétique». Ensuite, délibérément, ils proposent aux objets une signification supplémentaire qui reflète leurs préoccupations communicationnelles. Les Capistes introduisent un «contenu», donc une «signification secondaire» dans la peinture descriptive des «motifs». Ils réinventent ainsi une peinture littéraire ou une «littérature visuelle» en usant de matériaux et d'un vocabulaire nouveaux. La part de l'instinctif, du cri est volontairement réduite par rapport à l'importance de la réflexion, sans jamais tourner, cependant, au détriment des valeurs purement formelles."

Texte de Phil Mertens.
A TRADUIRE

**** PRESSE.
- Jean Pigeon, Au Château Malou: l'exposition Cap 4 in La Libre Belgique, 23/11/73.
(…) Ainsi qu'il est normal, les œuvres que voici risquent de dérouter, d'irriter le grand public, celui qui, dans son confort intellectuel préférera toujours les conventions du «déjà vu» à toutes propositions de caractère expérimental… On est loin de la peinture de chevalet, figurative ou informelle, bien entendu, comme du pop, de l'op, du minimal art ou de l'hyperréalisme. La rupture est consommée.
Ce qui compte ici, c'est la tendance conceptuelle, la question n'étant plus de se confronter avec de nouveaux problèmes, sinon pour remettre en question les termes dans lesquels ces problèmes se posent. Autrement dit, ces jeunes artistes s'intéressent autant aux processus de création qu'à la création elle-même. Pareille démarche, non exempte de narcissisme, pourrait être assommante. Nous croyons qu'elle ne l'est pas. Bien au contraire.
(…) Il s'agit de matérialiser de nouveaux types de relations interdisciplinaires, de jeter des «ponts» organiques entre peintres, sculpteurs, architectes, designers, géomètres, photographes, gens de science, spécialistes de l'écologie et de l'environnement.
(…).
Tel quel, cet ensemble mérite évidemment crédit, répétons-le. En dépit de quelques inégalités et sous bénéfice de confirmations ultérieures, il apporte, surtout avec Courtois, Nyst et Lennep, un courant vivifiant dans le domaine de la prospective artistique de chez. C'est fort réjouissant.

***** Exposition distinguée par l'Association des Critiques d'Art.

****** (16/11) Organisation d'un débat sur l'avant-garde animé par J.P. Van Thieghem
Ce débat sera précédé par la projection de 2 films de Nyst (Lettre ouverte et Myrtle Beach) et de deux événements de Jacques Lizène (Le corps contraint par la limite du cadre) et de Jacques Lennep (Le cercle vicieux, avec projections)

******* "C'est à la suite d'une importante manifestation à Bruxelles, au Château Malou, que la scission inévitable se produit. Le 30 novembre, jour du décrochage, l'aile réaliste (Courtois, Lennep, Lizène, Nyst) décide sur proposition de Lennep, de son autonomie.
Le catalogue de cette exposition (publié par les Éditions Yellow Now de Liège) reflète donc la première période de l'art relationnel: lorsqu'il était envisagé comme une analyse des relations définissant l'œuvre d'art. Les textes des trois critiques (Baudson, Jocou, Mertens) en font foi.
L'aile réaliste sera désormais la seule à se prévaloir d'un art conçu comme une nouvelle technique d'approche et de communication au réel, qui se précisera vite comme une manière d'art narratif ou descriptif affiché avec une volonté de clarté et d'objectivité. Les matériaux utilisés sont quasi documentaires: photographies, moulages, enregistrements sonores, dessins austères mais aussi la vidéo

que le groupe réorganisé commence à expérimenter." [Communiqué de presse pour l'exposition Cap de la galerie Spectrum à Anvers, 1975]

- Gilbert Herreyns, Lettre aux membres du CAP, début décembre 1973. (in Cap, Dexia, 2002, p. 32).
Au reçu de la lettre de J. Lennep.
J'ai été gêné par l'ultimatum qu'il nous a lancé: ou j'abandonne ou cela se passe comme je le désire, c'est-à-dire la scission, d'une part l'abstraction de l'autre la figuration.
Les choses ne peuvent plus continuer comme par le passé. Un examen en commun de la situation était nécessaire. Celui-ci n'aura peut-être pas lieu en profondeur puisque déjà une solution nous est fortement proposée. Si c'est encore le moment d'en discuter, voici mon avis.
Les problèmes internes d'un groupe ou même d'une société ne se résolvent pas par la scission, mais par une confrontation toujours plus étroite. Cet échange humain, psychologique, artistique, n'a pas été suffisant. A ce niveau, il y a échec. Nous sommes et sommes restés tous des individualités et l'esprit «relationnel» n'a pas soufflé assez fort pour nous réunir profondément, en dehors du système des expositions. Une séparation figuration-abstraction décidée a priori est dommage d'autant plus qu'elle rentre dans des schémas traditionnels voulus et entretenus par le «monde de la culture». Cela étant dit, je propose six mois de travail personnel avec des échanges à l'intérieur du groupe. Toute manifestation extérieure doit être stoppée au niveau du groupe pour ne pas fausser la situation. Des sous-groupes figuration, abstraction ou autre pourraient alors éventuellement se former, mais spontanément.

Horvath avait bien proposé de constituer un atelier séparé au sein du Cap mais l'atelier n'a jamais vraiment fonctionné.

GILBERT HERREYNS, PAL HORVATH ET MICHEL GEHAIN SE RETIRENT DU CAP.

(30/11-13/1/74) Södertälje / Sw, Konsthall: Information / Perception / Réflexion (Participation significative de certains membres du groupe)

* Participants belges : de Boeck Robert, Charlier Jacques, Leisgen Barbara et Michael, LIZENE JACQUES, NYST JACQUES LOUIS, RANSONNET JEAN-PIERRE.

- (déc.) Interview par St. Rona dans + - 0 n° 2:

"- Une conversation avec vous, devant vos œuvres, montre que les notions de lecture, de signe, de silence et de réflexion sont essentiels dans votre vision. S'agit-il vraiment de mots - clé ?
- C'est à dire que la lecture doit être exprimée, il faut donc qu'elle soit signifiée, cela suppose le signe. Ce signe doit être mis en évidence par rapport au silence pas nécessairement par rapport à un autre signe mais isolé dans un silence, dans un espace vide. Le silence en musique est exprimé dans le temps tandis qu'en peinture c'est un espace, une surface.
- Il s'agit aussi toujours d'extraire dans le sujet un détail que vous traitez ensuite de manière plastique.
- Une image est composée d'une multitude de signes dont certains me touchent et d'autre pas et la lecture de l'image que je vais proposer sera le signe que je vais mettre en évidence, le signe, ou éventuellement l'idée mais tout cela est lié car une idée visible, c'est un signe. L'environnement actuel nous propose une multiplication incroyable des signes en autre par la mécanisation de l'image, le recours aux imprimés, à la publicité, à la télévision, au film. J'estime alors qu'il y a un travail de lecture à faire, cette lecture signifiée sera l'expression d'un individu.
- Qu'entend-t-on par lecture signifié ?
- Lire une image ne veut pas dire que l'on exprime cette lecture. Si je n'exprime pas cette lecture, si je la garde pour moi, rien ne passera dans le domaine de la communication; «signifié» veut dire «traduit en signe» que j'espère lisible pour d'autres: exprimer une lecture de manière visible. Sans la communication le domaine de l'art n'existe pas parce que l'art c'est la communication. Il me paraîtrait prétentieux de dire

qu'il s'agit d'apprendre à lire aux autres. Je souhaite plutôt mettre en évidence une partie de l'image par une lecture afin que d'autres puissent lire au travers de mon prisme naturelle, au travers de ma grille culturelle.
- Mettre en évidence, cela veut-il dire choisir ?
- En tout cas, l'image va proposer une multitude de signes qui expriment des choses différentes, agressives, dramatiques... des types d'émotions différents. Or, chaque individu à des obsessions précises que je vais mettre en évidence, ce sera toujours très peu de choses. Le «peu» m'intéresse. C'est-à-dire une petite une petite palpitation, par rapport à un espace... une tendresse..., ... une source. Disons que le signe que je vais mettre en évidence dans l'espace sera l'élément qui amène la dynamique de l'image, qui lui donne sa signification, son contenu émotionnel.
- Vous utilisez le contraste signe - silence aussi bien dans des films que dans des tableaux statiques. Pourquoi avez-vous abordé le cinéma ?
- Pendant des années, j'ai travaillé la peinture, c'est-à-dire en dehors du temps, dans un espace où le rythme est exprimé par la forme, la couleur ou l'idée. Je me suis intéressé au cinéma car il m'a paru enrichissant de travailler avec la notion de temps. Le film se déroule dans un temps déterminé et qui dit temps dit mouvement ou non mouvement par rapport à un mouvement qui va venir. Les trois films que j'ai réalisé sont basés sur le rythme silence mouvement. Le silence est suivi d'une modification qui amène lui-même un silence étant une forme de méditation et la réflexion, un mouvement. On pourrait dire qu'une période de méditation - silence amène la réflexion - mouvement, le mouvement est suivi lui-même d'une méditation qui elle-même amène une réflexion ou une idée qui est le mouvement.
- La réflexion signifie-t-elle idée uniquement ?
- La réflexion est une idée. En effet, la méditation est un état d'éveil, un état d'attention pendant lequel s'élabore une réflexion. La réflexion au niveau du mot amène l'idée. L'idée est liée au mot.
- En général, la réflexion se fait pendant le silence, alors que pour vous, la réflexion c'est l'action.
- Bien sûr, le silence lui-même est une action, l'état d'attention que propose le silence est une forme d'action, le silence n'est qu'une apparence. Définissons le silence comme un état dynamique d'attention, d'éveil, comme un moteur... le silence est un moteur. Pour moi, le silence est une période d'alimentation de la pensée. L'action sera beaucoup plus efficace si elle est amenée par une période de silence.
- Que devient le silence dans un tableau ?
- C'est la surface vide, c'est la surface silence.
- S'agit-il de s'isoler ?
- Non ce n'est pas un état de protection. L'espace, le silence est une zone qui permet le rayonnement, qui permet d'être. C'est bien sûr une nécessité, une condition indispensable à une communication qui est inhérente à la vie. Si on ne communique pas, on s'asphyxie. Il y a beaucoup de choses qui m'ont touché, c'est donc que je reçois, je suppose que les autres aussi peuvent recevoir. Le silence va amener un individu dans un état de non agressivité.
- Cette volonté de silence semble bien prendre le contre-pied des habitudes de communication plus massive tel que le «happening».
- Cela me paraît difficile de se prononcer pour les autres. Tout ce que je puis dire c'est qu'en ce qui me concerne, le silence est capital et je crois qu'au contraire l'environnement actuel de la plupart des gens fait qu'ils ne peuvent plus émettre, ils ne peuvent plus que recevoir l'information et encore ils la reçoivent mal. Je crois que le «happening» est une forme d'action spontanée qui ne passe plus par l'intellect, il ne passe pas par l'idée ou par la culture reçue, par le conditionnement culturel, c'est-à-dire par l'image des choses plutôt que par la chose elle-même. J'estime que l'on peut arriver à la spontanéité par le silence et en ce qui me concerne, c'est plus efficace.
J'ai entendu cette phrase: l'image des choses plutôt que la chose elle-même. Pourquoi ?
- J'entends par l'image des choses, l'idée qu'on en a. Si je vois par exemple une personne que je connais bien, j'en aurais une certaine image parce que j'aurai en mémoire que cette personne a fait ceci, cela, que je me suis disputé avec elle, qu'elle est divorcée, qu'elle n'aime pas le café, qu'elle est nerveuse. Je vais aborder cette personne avec cette image culturelle, avec tout ce passé que j'ai en tête à son sujet et je la verrai à travers cette image. Je vais donc quelque peu interpréter cette personne. Je ne prendrais pas directement contact avec elle mais à travers de l'image que je me fais d'elle. Ce filtre, c'est la mémoire, le

passé culturel.
- Mais vous êtes bourré de préjugés.
- Mais précisément, mon but est de voir les choses en dehors de cette image. L'idéal lorsque l'on contacte les personnes ou les objets est de les percevoir sans passer par l'image psychologique. Si je contacte les sujets au travers d'une photographie, la photographie devient la réalité, je ferai une lecture de la photographie et non plus du sujet lui-même. Prenons l'exemple de la pipe de Magritte, l'objet est une pipe, c'est la vraie pipe, si je peins une pipe ou si je la photographie, j'obtiens l'image d'une pipe et la réalité devient la réalité photographique. Une personne qui pose dans mon atelier pour un portrait provoque une peinture. Si maintenant je photographie cette personne et je fais un tableau d'après la photographie, la réalité sera la photographie et j'aurai fait une lecture de la photographie et non plus du sujet lui-même.
- Mais pourquoi cette distorsion ?
- Parce que je me suis rendu compte que l'image mécanique, l'imprimé, la photographie est une autre réalité qu'il n'y a aucune raison de ne pas en tenir compte, on en est envahi et on ne peut le négliger. C'est devenu notre réalité. Cela ne veut pas dire que l'autre réalité n'existe plus, mais il y a des siècles que l'on travaille sur la nature, il se fait que maintenant il y a un signe nouveau qui est l'image mécanique. La photographie, le film, c'est une autre réalité et je crois que le peintre peut travailler sur cette réalité-là. En prenant l'image comme sujet, il la considère comme une autre réalité.
- Dans l'image mécanique, il y a une orientation, celle de la prise de vue. N'est-ce pas une limitation ?
- Au contraire, il y a actuellement une telle multiplicité de l'image mécanique, il y en a une variété infinie. Mais je suis d'accord pour dire que cela a changé la façon de voir. Il est vrai qu'il y un cadrage préétablit qui est différent du cadrage visuel qui est plus large. En effet, quand on regarde quelque chose avec ses yeux, en version directe, sans passer par l'image mécanique, le cadre n'intervient pas ou très peu. Or actuellement, le cadrage de notre vision est de plus en plus évident dans l'imprimé, la bande dessinée, la télévision, le cadre de l'écran de cinéma. Dans l'image mécanique, tout se passe comme si on regardait toujours à travers une fenêtre. Le monde est cadré mais il n'est pas limité. Le cadre n'est pas, je crois, une limite. Ce cadrage actuel de l'image et dont nous devons tenir compte est une mutation des signes comme dirait René Berger. Il est certain qu'avec les moyens de communication actuels, on a changé les modes de perception.
- Vous utilisez surtout le cadrage pour circonscrire l'espace vide.
- Les chinois dans leurs estampes le faisaient déjà puisqu'ils définissent leur espace par la dimension de la feuille de papier. Ils travaillaient à l'intérieur du cadre. Je crois qu'il en a toujours été ainsi.
- Mais qui y a-t-il de neuf ?
- Auparavant, seule la feuille de papier était cadrée, mais le domaine ne l'était pas. Actuellement, le modèle, la réalité observée, est lui-même cadré."

(18/12-15/01/74) Paris, Galerie de Varenne (Jacques Damase). Jeunes artistes belges d'aujourd'hui. Originaux, lithographies, gravures et recherches du groupe Cap.

* Courtois Pierre, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst, Jacques Louis.
** Première exposition du Cap à l'étranger.

(déc.) Premiers contacts entre Raymond Zone du groupe Vidéo Chain qui disposait d'une des premiers studios en Belgique (Bruxelles, chaussée de Vleurgat) avec Pierre Courtois, Jacques Lennep, Jacques Lizène et J.L. Nyst.


Lennep, Lizène, Nyst, Courtois.

1974

En février le photographe JACQUES EVRARD rejoint l'équipe pour quelques mois.

(fév. - mars) Maastricht / Nl, Jan Van Eyck Academie / Galerie Agora. Le Groupe Cap invité par le Groupe Movimiento.

* Courtois Pierre, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis.
** Marroquin avait exposé avec la galerie Yellow à Duisbourg en mai 1972 et le groupe Movimiento (Marroquin; Young-Tchong) avait exposé à la galerie Yellow en octobre 1972.
*** Première présentation des enregistrements vidéo du groupe, «Cap, Vidéo 73-74 » exécutées avec le groupe Vidéo Chain (directeur : Raymond Zone) :
- Courtois, Titres inconnus.
- Lennep. « Vidéo relationnelle », « L'écran », « La Cible », « La poignée de porte », « L'aile en cage », « TV Réalisme », « Dialogue avec une caméra », « Composition triangulaire », « L'escargot ».
- Lizène. « Contraindre le corps dans les limites de l'écran ».
- Nyst, Titres inconnus.
**** Autres œuvres :
- Courtois. « Localisations ».
- Lennep. « Cercle vicieux » et « Masque à gaz », boîtes en plastique thermoformé avec documents.
- Lizène. « Corps contraints par les limites du cadre photographique ».
- Nyst. « Nous ne sommes pas des cybernautes » (livre, éd. De Rache), « L'idée de la couleur » et « Myrtle Beach » (recueils de sérigraphies avec photographies)

Grâce au financement de RTC Liège, Cap peut réaliser une première bande vidéo intitulée Cap 4.

- Jacques Lennep. Art Réalité Relation in +-0 n° 4, avril 1974.
Un tracé historique de l'œuvre d'art tend à nous convaincre, Francastel l'était en tout cas, qu'au cours des siècles, elle fut considérée essentiellement comme une information visuelle, un message. L'éminence de la qualité esthétique ne fut prépondérante, exclusive comme justification de la démarche, que depuis le

19ème siècle au point de reléguer l'œuvre dans une autarcie presque absolue. Depuis lors, son évolution dépendit de considérations liées à une vision unilatérale. L'objet fut envisagé comme un construct formel soumis aux impératifs prétendument privilégiés de l'univers artistique dont les références devinrent l'espace clos des musées, les sanctions d'une critique dont les critères d'appréciation échappent souvent à l'honnête homme. Au lieu d'être un miroir du monde, l'œuvre fut un miroir d'elle-même.
L'apparition de nouveaux moyens de communication et de reproduction du réel, comme la photographie, accéléra cette évolution. Le peintre ne ressentit plus la nécessité d'être un "imagier". li se retrancha sur ce qu'il crut être un domaine propre : une tour d'ivoire où l'œuvre évolua en circuit fermé. Il en résulta un hermétisme certain, un basculement dans l'art pour l'art. Au fil des écoles, l'exagération des traits caractéristiques, tantôt au niveau du style, tantôt au niveau de l'idée - et ce au détriment de la relation avec la réalité fit de l'art moderne un des sommets du Maniérisme (il faut comprendre ce terme dans son sens historique). N'est-ce pas le cas du pointillisme, du symbolisme, du cubisme, du surréalisme, etc. ?
Un examen des recherches actuelles révèle avec ses excès inévitables, une violente réaction contre cet état de fait. Un symptôme paraît évident : l'art cherche une plus large amplitude d'émission. Il ne se contente plus d'émettre dans un code dont le déchiffrement exclut toute référence à un système autre que le sien, si on veut bien considérer les propositions du genre "support-surface" comme une redondance ou une sanction par l'absurde.
L'art redeviendrait-il une véritable information visuelle ? Les conceptuels notamment, en sont convaincus. L'art relationnel pour autant qu'un intérêt lui soit accordé, s'en est fait un objectif.
La démarche artistique doit être redéfinie comme moyen de perception et de communication dans le cadre du phénomène existentiel. La relation entre l'artiste et la réalité (y compris la société) mérite d'être réexaminée ainsi que le message qui, lui, transmet les termes de cette relation. Ce message acquiert une valeur considérable puisque, si une chose n'existe que dans la mesure où elle est perçue, identifiée par le moi, on pourrait ajouter avec René Berger: dans la mesure où elle s'inscrit dans un processus de communication. Cette communication peut déborder l'art de la problématique personnelle pour transmettre un art envisagé comme moyen de connaissance et d'analyse du réel. Nous n'irons pas jusqu'à dire avec certains conceptuels qu'il doit être une recherche théorique visualisée. Toute perception inclut évidemment une analyse lorsqu'elle se veut connaissance et souhaite aboutir à une communication valable. L'art n'étant pas une science exacte, le terme de "lecture" pourrait concourir avec celui d'analyse, mais il faudrait veiller à ce qu'elle ne verse pas dans une entière subjectivité et débouche ainsi sur cet art hermétique que nous dénoncions. La part du moi se gonflerait au détriment du contexte existentiel. Prenons un exemple : chez Caravaggio, chez Dibbets, l'expression du moi ne gêne en aucune façon celle du réel. Ce n'est pas le cas chez Soutine ou chez Picasso. L'analyse n'implique certainement pas une vision unitaire de la réalité. Certes, celle-ci constitue un élément permanent par rapport au message, phénomène aléatoire qui reste tributaire du contexte culturel tant au niveau de son émission que de sa réception. Jamais l'image initiale ne correspond à l'image finale. Même si l'expression est réduite au minimum, même si le mode de reproduction est strictement technique, un certain nombre de filtrages sont inévitables. Ainsi en littérature, toute description résulte et aboutit à une vision dénaturante qui réintroduit l'objet dans de nouveaux contextes. La peinture, la photographie ne peuvent être également qu'un reflet inexact du réel. Il se produit presque, diront certains, une mutation de l'objet à travers tout le processus artistique où la seule réalité vraie n'est plus cet objet initial mais sa description, le message. On comprend donc qu'un artiste en arrive par excès à supprimer totalement la reproduction du réel au bénéfice de l'expression, considérée par un glissement exagéré de la pensée, comme le seul objectif de l'art. Jean Ricardou, dans le domaine littéraire, identifie la réalité vraie à l'imaginaire. Mais, même si sa part éventuelle d'onirisme en est dissociée, il n'est pas avéré que l'imagination doive jouer un rôle prépondérant. En tout cas, elle n'atteint pas l'ensemble des formes de la réalité : mythologique, ontologique et fonctionnelle (distinction établie par Jan Leering dans sa théorie du "réalisme relativiste").
L'imaginaire fonctionne suivant le canevas symbolique, celui des "correspondances" selon l'expression des Symbolistes et Surréalistes. Pour passer d'une réalité à une autre ou les englober, il est nécessaire d'invoquer un principe plus souple, celui des « relations ».
Toute perception implique des connexions de relations. En effet, une chose n'est identifiée que comme un

ensemble de parties distinct d'un autre ensemble. C'est cette identification du réel par le moi qui le fait exister, par le truchement de la mise en relation.
Au niveau ontologique, l'identification consiste à suivre un code précis, objectif, relevant plutôt du domaine des sciences, en admettant que l'essence soit strictement matérielle. Au niveau fonctionnel, c'est-à-dire de l'utilisation par le moi, il s'agit de choisir selon sa personnalité parmi les connotations de ce signifiant qu'est l'objet pour employer le jargon structuraliste. Nous sommes dans un domaine plus subjectif.
Les différents aspects du réel, la subjectivité de toute perception ne facilitent pas la transmission de la réalité. La distorsion entre le message et celle-ci peut entraîner plusieurs réactions chez l'artiste. L'objet peut être livré tel quel (on le change simplement de contexte). L'objet peut être reproduit (cela va du simulacre, du moulage, de la photo-document, à des donnés moins objectifs). Enfin, l'objet peut être représenté, au sens ou une relation sémantique est établie. Ce fut le champ exclusif de l'art traditionnel qui, outre les excès qui ont été signalés, en a fourni des visions uni-dimensionnelles, des images définitivement cadrées. La mise en valeur du caractère relationnel de l'art et de la réalité devrait contribuer à développer une vision multi-dimensionnelle qui pourrait couvrir les trois attitudes mais aussi perfectionner la dernière.
Cet art multi-dimensionnel aurait à tenir compte des multiples variations de la perception (psychologiques, sociologiques, spatiales, etc.). Autant conclure que ta mobilité se substituerait à la fixité de l'objet d'art considéré traditionnellement comme un relais rivé à un point précis de la ligne de communication artiste-société. En effet, auparavant, l'œuvre était un écran inamovible renforcé par son caractère absolu. Actuellement, ce caractère étant jugé illusoire, elle ne peut que gagner en amplitude, et couvrir notamment des zones conceptuelles, tant du côté de l'émetteur que du récepteur. Par ailleurs, plus concernée par d'autres moyens de connaissance, libérée de la fatalité du support ou du matériau, ouverte à une multiplicité de sensations (un phénomène capital), son caractère multi-dimensionnel ne peut être que développé.
D'une façon générale, l'extension de l'amplitude de l'œuvre dépend d'une prise de conscience de son existence comme carrefour de relations. Certes, tout acte artistique est nécessairement une production de relations, mais il s'agit de les développer au maximum à la fois dans une perspective spatiale et une perspective psychologique, de telle façon relative. Elle ménagera alors, à la fois la part de l'émetteur et celle du récepteur. Au lieu d'être l'expression d'une vérité définitive, d'un jugement universel alors qu'elle porte sur des faits singuliers, elle trouvera une meilleure adéquation en tant que jugement relatif.

- Jacques Lennep. L'idée de relation, 1974 (extrait inédit) in Jacques Lennep, Alchimie du Sens éd. La part de l'œil, 1999, p.127-130.
[...] Le mot "relation" a une double signification : celle de "lien" et celle de "récit". La première débouche, lorsqu'elle est appliquée à des systèmes de pensées ou d'expressions (dont l'art), sur une définition structuraliste. Elle prend en considération la façon dont les éléments forment l'ensemble, ou les types de rapports entre plusieurs ensembles. Nous verrons que la seconde signification, celle de "récit" est presque un corollaire de la première.
L'application de l'idée de relation en art peut englober le système entier des rapports sur le tracé général "artiste-œuvre-contexte". Certes, toute œuvre d'art est relationnelle à des degrés divers mais l'œuvre traditionnelle est plus une icône qui irradie une puissance qu'un échangeur d'énergie. Elle est un tout hermétique, soumis à l'impérative loi du cadre, une mise en exergue de la subjectivité de son auteur. Celui-ci n'agit finalement que comme le démiurge de ses propres fantasmes.
L'œuvre relationnelle accomplie tend avant tout à ménager le maximum d'échanges d'informations. Elle n'interprète pas la réalité mais le représente sous une forme analytique, descriptive, énumérative - c'est-à-dire en assemblant des données plus ou moins objectives. Cette opération correspond à un texte qui, soumis à la *lecture,* est imaginé différemment selon les personnalités des lecteurs.
Ce caractère relationnel apparaît comme une constante des recherches actuelles marquées par l'esprit conceptuel qui ménage continuellement cette marge d'interprétation entre le document et la réalité, l'image et le mot, l'esprit et la chose. Cette marge se concrétise matériellement par un "blanc" entre les

parties qui composent l'objet relationnel. Cette caractéristique fondamentale le distingue des œuvres traditionnelles. Il désigne un espace psychologique, le terrain même de l'opération mentale. Considérable serait le répertoire des œuvres des années 70 qui, sous formes analytiques ou séquentielles, présentent ce blanc. Quelques repères : Kosuth, Dine, Titus-Carmel, Oppenheim, Smithson, entre autres.
Ces traits physiques qui illustrent la première définition du mot "relation" rejoignent l'autre, celle de "récit-histoire" dans la mesure où tout lien suppose une liaison entre deux ou plusieurs éléments, ce qui au niveau de l'art mène à une description, un récit formel, voire une histoire. Toute histoire implique une discontinuité de l'exposé dans le temps mais aussi dans l'espace en ce qui concerne l'art. S'étonnera-t-on que l'histoire, la mémoire, recueillent actuellement un intérêt certain. Quelques noms: Le Gac, Boltanski, Szeemann, notamment. En ce qui me concerne, je m'inscris dans cette tendance en soulignant ma prise de conscience d'un phénomène historique et en incluant celle-ci comme un aspect important de ma démarche d'artiste et d'historien d'art. J'essaie de le rendre évident dans mes œuvres ou des actions connexes.
Les œuvres sont pour ainsi dire conjuguées au passé simple ou au futur antérieur. Elles abordent le réel par l'intermédiaire de ses traces sans en altérer la transmission: montage de photos, moulages en plâtre, inscriptions, dessins techniques, intégration d'objets délaissés.
J'envisage la vidéo également comme une manière d'empreinte, La manipulation d'odeurs, de sons, de la gestuelle peuvent concourir au même but.
Les activités connexes se résument en une utilisation des œuvres d'art, celles d'autrui, comme simulacres du réel ou encore des témoignages de l'Histoire. Ce type d'action est plus purement mental et peut déboucher sur l'utilisation de publications, de conférences ou d'expositions comme moyens d'expression artistique.

- J. Lennep, L'idée de relation, 1974. (in Cap, Dexia, 2002, p. 81).

Le mot «relation» a une double signification, celle de «lien» et celle de «récit». La première débouche lorsqu'elle est appliquée à des systèmes de pensées ou d'expressions (dont l'art) sur une définition structuraliste. Elle prend en considération la façon dont les éléments forment l'ensemble, ou les types de rapports entre plusieurs ensembles. Nous verrons que la seconde signification est presque un corollaire de la première.
L'application de l'idée de relation en art peut englober le système entier des rapports sur le tracé général «artiste-œuvre-contexte». Certes, toute œuvre est relationnelle à des degrés divers mais l'œuvre traditionnelle est plus un tout hermétique, soumis à la loi impérative du cadre, une mise en exergue de la subjectivité d'un auteur.
L'œuvre relationnelle accomplie tend avant tout à ménager le maximum d'échanges d'informations. Elle n'interprète pas la réalité, mais la représente sous une forme analytique, descriptive, énumérative, c'est-à-dire en assemblant des données plus ou moins objectives. Cette opération correspond à un texte qui, soumis à la lecture, est imaginé différemment selon les personnalités des lecteurs.
Ce caractère relationnel apparaît comme une constante des recherches actuelles marquées par l'esprit conceptuel qui ménage continuellement cette marge d'interprétation entre le document et la réalité, l'image et le mot, l'esprit et la chose.
Cette marge se concrétise matériellement par un «blanc» entre les parties qui composent l'objet relationnel, une caractéristique fondamentale qui le distingue des œuvres traditionnelles. Ce «blanc», cet interstice définit un espace psychologique, le terrain même de l'opération mentale. [italiques : texte inclus dans la citation ci-dessus]
Ces traits physiques qui illustrent la première définition du mot «relation» rejoignent l'autre, celle de «récit-histoire» dans la mesure où tout lien suppose une liaison entre deux ou plusieurs éléments, ce qui, au niveau de l'art, mène à une description, un récit, voire à une histoire. Toute histoire implique une discontinuité de 1'exposé dans le temps mais aussi dans l'espace quand il s'agit de l'art.

- Michel Baudson, Cap in Les Nouvelles Littéraires, 06/06/74. [texte à trouver]

(22/06-01/09) Bruges, Beurshalle. Triennale 3. (Participation du groupe)
Exposition informative d'art contemporain en Belgique.
* Comité de travail : Dirk de Vos et Willy Van den Bussche, commissaires ; membres : Jaak Fontier, Karl J. Geirlandt, Yves Gevaert, Phil Mertens.
** Arfo (Artworker Foundation), Beullens André, Bogart Bram, Broodthaers Marcel, **Cap**, Celie Pieter, Charlier Jacques, Clicque R., Copers Leo, Cortier Amédée, De Brune J., De Clerck Antoon, Degobert Guy, De Gobert Paul, De Keyser Raoul, Delahaut Jo, Desy, Duchateau Hugo, Elias Etienne, Ercola, Heyrman Hugo, Lohaus Bernd, Maeyer Marcel, Mass Moving, Mees Guy, Panamarenko, Raveel Roger, Renier Staf, Roobjee Pjeroo, Roquet Maurice, Rubens Albert, Schwind J., Tapta (Wierusz-Kowalski), Van den Abbeel Jan, Van den Berghe R., Van Hoeydonck Paul, Van Rafelghem Paul, Van Severen Dan, Van Snick Philippe, Verduyn Jacques, Verstockt Mark, Wéry Marthe, Willaert Josef, Wittevrongel Roger.
*** **Groupe Cap** :
- Courtois. « Mouton qui broutait sur la 842 », « Rêverie de l'eau ».
- Lennep. « La cible »
- Lizène. « Nu contraint à s'inscrire parfaitement dans les limites du cadre d'une photo », Personnage refusant de subir la contrainte des limites du cadre d'une photo, « Tentative de sourire ».
- Nyst avec "Le Livre, Itinéraire d'une machine à animer le mécanisme de la pensée. Du bois au papier; du papier au livre; du livre à l'intellect; de l'intellect au silence".

**** La sélection vidéo avait été réalisée par Michel Baudson avec notamment : Marcel Broodthaers (La Pluie, film n / b, 2') ; le groupe Cap (compilation vidéo de 35'); Jacques Charlier (le film 16 mm de 1970 regroupant Walter Swennen, Guy Mees, Léo Josefstein, Claude Delfosse, Bernd Lohaus et Panamarenko ; le groupe 51/04 ; Leo Copers (Les Funérailles de René Magritte, coul., 1') ; Paul de Gobert (Paul de Gobert 1949-?, film coul. 15') ; Alain d'Hooghe (Art Poubelle, film n / b, 20'; Prototype culinaire, film, n / b, 20'; À la manière de Marcel Duchamp, film n / b, 3' et Casino d'Art d'avant-garde, film, n / b, 34'); Mass Moving (Les Papillons de Venise, vidéo coul. réalisée par Jean Antoine de la RTBF, 25') ; Maurice Roquet (Stimulis pour un cinéma intérieur, film, n / b, 5' et Concernant le film, film, n / b, 12') ; Schwind (Sans titre, film, n / b, 12'
Continental Vidéo était également présent lors de cette Triennale." (cf. Historique vidéo par Eric de Moffarts in + - 0 n° 39, sept. 1983)
***** Catalogue: Texte de présentation pour le groupe Cap: Phil Mertens (en néerlandais; **à traduire**)
"où l'ART RELATIONNEL est assimilé à tort au Conceptuel qu'il prétend distancer tout en accordant une importance raisonnable à l'idée." (Feuillet Spectrum, 1975)

- Jean Pigeon, 3e Triennale in La Libre Belgique, 05/07/1974.
Toutefois l'un des volets les plus intéressants de cet ensemble de jeunes disciples de l'art dit «conceptuel»: il s'agit du quatuor du groupe Cap Cap, formé de Courtois, Lizène, Lennep et Nyst dont nous avons déjà souligné les mérites à maintes reprises

(29/06-21/07) Cologne / DE, Belgisches Haus. Progressionen 1 (Participation significative de certains membres du groupe)
* Org.: Genval, Galerie Les Contemporains
** Adamski H.P. Bartz E.H., Becker K., de Boek Robert, Breloh H., Charlier Jacques, Eins S., Gerz Jochen, Gette Paul-Armand, Gravier N., Hendriks M., Jordan M., Kuppel E., LIZENE JACQUES, Lundberg B., Muntadas Antonio, Marroquin R., Maul R., Neur Ch. Mc., NYST JACQUES, Perneczky G., Pick P., Prangenberg E., Reiners L., Schäffer M., Schweizer H., Schwind, Stavenhagen A., Stembera P., Stumm R.
*** Catalogue
**** Une exposition Progressionen 2 (mêmes participants à l'exception de Bartz, Eins, Lundberg, Lohaus,

Muntadas, Marroquin, Neur, Pick, Schweizer, Stavenhagen, Stembera, Schwind qui n'apparaissent plus sur la liste et de PIERRE HUBERT, JACQUES LENNEP, Yves. De Smet qui s'y sont ajoutés) sera organisée, du 7 au 30 septembre à la galerie Hedendaags de Knokke et une troisième (même liste que la 2), Progressionen 3 à Aartselaar (Tob Herman et galerie Les Contemporains) en octobre

(05/07) Courtois Pierre, Evrard, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis sont reçus chez Madame Phil Mertens.

- Michel Baudson, Les artistes belges à Anvers, Bruges et ... Oxford in + - 0 n° 5, sept. 1974

"On n'aura pu cet été se plaindre de l'inertie ou de l'état de panique des institutions officielles vis-à-vis de l'actualité artistique belge comme «avant-garde». La 3e Biennale de Bruges, Art Actuel à l'ICC ont en effet apporté une information particulièrement étendue, malgré les manques, oublis ou refus. Elles méritent une large approbation, avant toute réflexion critique, pour les efforts fournis.

Les deux expositions ont en effet fait ressortir l'existence d'une réelle qualité créatrice chez beaucoup d'artistes actuels en Belgique, et montre que la relève de l'expressionnisme, du surréalisme et de Cobra est pertinente. Ceci n'est pas une réflexion de contentement de clocher, du style de «vous voyez bien que chez nous aussi», mais un constat. L'internationalisation de cette qualité, facteur des plus importants aujourd'hui pour asseoir tout poids critique, (nous sommes encore loin de l'objectivité critique désirée par tant), dépendra de l'«économie» du milieu, voilée souvent aujourd'hui sous le terme de «stratégie». Cette internationalisation prend d'ailleurs naissance: rappelons les nombreuses informations plus ou moins réelles, réparties dans les revues spécialisées internationales, l'exposition, entre de l'avant-garde belge à Oxford, celle prévue à Aachen, et surtout le numéro spécial de Studio International attendu pour le mois d'octobre.

Avant d'en revenir plus précisément aux expositions de Bruges et d'Anvers, remarquons en passant leur lieu géographique: je me souviens que le simple fait de proposer quelques artistes francophones largement représentés dans ces deux expositions, avait fait frémir quelques officialités wallonnes... On peut espérer que le Prix Robert Giron attribué à Bruxelles à Marcel Broodthaers puisse devenir contagieux pour l'évolution critique générale.

Que la Triennale de Bruges ait été selon beaucoup la meilleure des trois, qu'elle ait présenté un large éventail de l'actualité, de l'hyperréalisme au concept, de la nouvelle abstraction à la peinture murale, qu'elle ait accordé une certaine importance à l'information audio - visuelle et aux nouveaux médias artistiques tels que la vidéo ou le film, que l'ICC d'autre part ait conçu une exposition concurrentielle de la première et plus particulièrement sur la notion d'«art - idée», sortant pour le meilleur et le pire des sentiers battus, ce sont là des évidences.

Il n'est pas intéressant de remarquer que les choix et les expressions artistiques ont largement dépassé les notions de régionalismes culturels. Si on excepte d'autre part les singeries ou moutonneries divers de quelques irréductibles suiveurs qui confondent prétention et création, les deux expositions étaient souvent et utilement complémentaires. Certains artistes, tel Duchateau ou les membres du Groupe Cap (Lennep, Lizène, Nyst) ont pu tirer un excellent parti de cette dualité.

Dans ce sens l'édition (combien ressemblante) des deux catalogues représente l'apport certainement le plus positif de Bruges et d'Anvers. Le refus du pompiérisme verbeux et la large part laissée à l'entière liberté des artistes font de ces deux ensembles des instruments de références et d'informations essentielles, sinon indispensables. De nombreux artistes ont pu y faire, consciemment (insistons par exemple sur l'excellente documentation apportée par Charlier ou Roquet dans la somme des deux catalogues) ou non, le point sur eux-mêmes, accordant au catalogue une importance de plus en plus nette.

On assiste en fait à un phénomène de déplacement d'intérêt qui s'affirme de plus en plus: le catalogue au préalable médium complémentaire de ce type d'expositions, pensées et conçues comme média informatifs premiers, devient finalement un médium parallèle sinon dominant. Destiné à devenir source historique, ce type de document est un des rares qui permettent de dépasser l'ambiguïté inhérente à de trop nombreuses expositions de regroupements: le processus de constante désacralisation / resacralisation de l'art ne leur

permettant une réelle communication pratiquement que le jour du vernissage. Ce n'est pas tant les expositions qu'il faut multiplier mais bien leurs médias de lecture."

(13/07-18/08) Anvers, International Cultureel Centrum / ICC. Aspects de l'Art actuel en Belgique. (Participation significative de certains membres du groupe)

* Bal Edouard, Charlier Jacques, Copers Leo, Deleu Luc, de Smet Yves, d'Hooghe Alain, Duchateau Hugo, Francis Filip, Geys Jef, Heyrman Hugo, LENNEP JACQUES, LIZÈNE JACQUES, NYST JACQUES-LOUIS, Renier Staf, Rommens Rudi, Roquet Maurice, Sack Dorry, Schwind, Van den Berghe Roland, VAN ES HUBERT [Flor Bex], Vercammen Woet.
** Cette exposition circule en Amérique latine: Argentine (Buenos Aires, Rosario de Santa Fe et Cordoba), Brésil (Sao Paulo, Museo d'Arte Contemporanea, 1975).
février-mars 1975 sous l'intitulé *Belgian Avant-Garde,* l'ICC présente, au CAYC de Buenos-Aires: Bal, Copers, Deleu, De Smet, Duchateau, Francis, Lennep, Lizène, Nyst, Schwind, van Es, Vercammen.
*** Catalogue : texte d'introduction de Florent Bex ; les quelques pages consacrés à chaque artiste sont confiées à leur soins : textes et ill. n/bl.

- Jacques Meuris, Lettre au groupe CAP, 21 août 1974 (in Cap, Dexia, 2002, p. 35).
Mes réflexions s'articulent autour de deux pôles d'attention : les langages utilisés par chacun des membres de votre - groupe, d'une part, l'importance de ce concept de relation qui justifie vos œuvres et constitue les liens qui unissent indiscutablement chacun d'entre vous.
En ce qui concerne les langages que vous utilisez, on peut évidemment parler de diversité selon qu'il s'agit de l'un ou de l'autre des membres du CAP. Il m'apparaît que vos démarches vont d'une grande simplicité à une complexité très élaborée.
Mais cette simplicité et cette complexité n'appartiennent pas à l'apparence seule des œuvres. C'est un problème de pensée et c'est un problème intellectuel. On ne peut dire que la simplicité éventuelle des moyens utilisés, ou leur complexité, font que les œuvres soient plus ou moins facilement intelligibles.
I1 y a chaque fois une relation voulue de cause à effet. Et il me paraît important de remarquer que chez tous, l'utilisation de l'image, et quelquefois de l'image la plus réaliste, tue le moyen de communication privilégié.
Il s'agit donc bien de constater que l'œuvre n'est définitivement plus à considérer comme une chose en soi mais bien par rapport à autre chose qui est probablement l'environnement même du spectateur ou, pour mieux dire, du lecteur. Celui-ci est replacé dans une attitude de liberté et confronté à une série d'éléments qui doivent lui permettre de rétablir des équilibres mentaux et visuels dans ses rapports avec les choses et avec ce qu'elles peuvent signifier pour lui. Cette liberté préserve donc, à mon avis, une sorte de jeu essentiel entre le vu et le ressenti. [...]

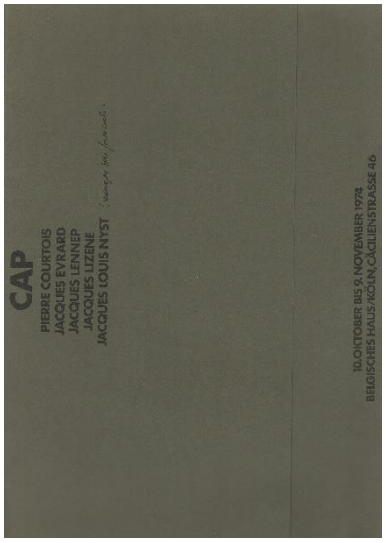
(07/09-08/09) Week-End Vidéo chez les Nyst à Presseux (Cap)

- Jacques Lennep, 03/09/1974.
*Alors que je m'apprêtais à tirer une copie vidéo d'après la bande originale se trouvant chez R. Zone, son adjoint Michotte m'a appris que, malheureusement, celle-ci avait été effacée... La seule solution était dès lors d'envoyer à Lausanne notre copie d'archive au risque de ne pas la récupérer en bon état et de voir ainsi un «long labeur» disparaître en fumée.
Heureusement J.L. Nyst a pu s'entendre avec un service de la T.V. qui veut bien nous consacrer un Week-End pour que nous tournions à nouveau nos séquences.
Vous êtes donc tous conviés à un week-end vidéo chez Nyst; du samedi 7 septembre, 9h. au dimanche 8.
Participation aux frais comme d'habitude. Amener sa literie et du vin.
Vu l'urgence, il ne sera pas question d'improviser. Chacun devra présenter un scénario précis (reprenant par exemple les séquences antérieures). Le temps sera partagé scrupuleusement.
Evrard et moi préparerons le générique."

(08/10-15/10) Lausanne / CH., Musée des Arts décoratifs. Impact Art Vidéo 74 (Participation du groupe)
* Organisation : René Berger
** Diffusion des enregistrements suivants exécutés par le studion RTC (Liège) : Courtois Pierre, (Coupure), Evrard Jacques (Monsieur Bonvoisin), Lennep Jacques (Histoire d'un corps. Hommage à Magritte), Lizène Jacques (Tentative de dressage d'une caméra et Tentative d'échapper à la surveillance d'une caméra), Nyst Jacques Louis (L'Objet).
*** Catalogue.
- Anonyme. Cap in Studio International, n° 970, oct. 1974, p. 152.

(10/10-09/11) Cologne / DE., Belgisches Haus. Cap.

* Courtois Pierre, Evrard Jacques., Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis.
** "Le catalogue [historique par Lennep; textes en allemand de Baudson, Jocou, Mertens [cf. Château Malou, nov. 1973] se présente comme une véritable définition plastique d'un ART RELATIONNEL cohérent et déterminer." (Feuillet Spectrum 1975)



En fait, édition d'une pochette comprenant un disque de Lizène (« Le petit maître liégeois de la deuxième moitié du 20e siècle exécutant une tentative d'imitation avec la bouche du bruit produit par l'objet photographié », des affiches de Courtois (« A Ciney, embardée aussi spectaculaire que troublante ») et d'Evrard (« Museum »), des livrets de Lennep (« L'art raconte des histoires ») et Nyst («Dialogue entre une photographie de feuillage et 3 taches noires»).



- W.K., Cap in Kölner Stadt-Anzeiger in Frankfurter Algemeine, Die Welt, Kölnische Rundschau, 27 novembre, 27/11/74.
- Anonyme, Cap in Arts - Antiques - Auctions n° 36, nov. 1974.
***** Dès cette exposition le CAP décide de reconsidérer la formule des expositions, mais aussi d'inviter d'autres artistes ou groupes qui partagent ses préoccupations.

Le Cap réalise une deuxième bande vidéo, similaire à la première.

(08/11-08/12) Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville. Art Vidéo Confrontation (Participation du groupe)

* Diffusion des enregistrements montrés à l'exposition « Impact… » de Lausanne en octobre 1974.
** Catalogue

En décembre, Ransonnet et H. Van Es [alias Flor Bex: cf. article de M. Baudson in + - 0 n° 39, sept. 1983; cf. lettre de Lennep à Nyst, 9 mai 1995] participeront à l'exposition de Gand (Galerie von Honolulu)

(30/11-19/12) Gand, Galerie Elsa van Honolulu-Loringhoven (Jan Vercruysse; via Nyst [compte rendu réunion Cap, 28/1/74]). Cap & Relations.

* Courtois Pierre, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis + RANSONNET JEAN-PIERRE ET VAN ES HUBERT [FLOR BEX].
- Jean-Pierre Ransonnet cité par Alain Delaunois in Catalogue Cap. Flémalle, Centre wallon d'art wallon – La Châtaigneraie, octobre 2015, p. 22.
Au départ, je n'étais prêt à entrer dans un groupe. J'étais plutôt individualiste et je travaillais déjà avec Yellow qui m'exposait dans sa galerie, et me présentait dans les expositions et évènements auxquels il participait à l'étranger. Jacques Lennep a vu quelques-uns de mes travaux, le rapport entre l'écriture et la photographie que j'établissais l'a intéressé. Moi, j'avais vu l'exposition du CAP chez Manette Repriels. J'avais réalisé plusieurs petits films en Super 8 mais je n'en étais pas satisfait, et la technique de la vidéo ne m'attirait pas trop. Trop lourd, trop lent, je préférais avancer sur mes lieux de mémoire, Lierneux, les gens, mes proches, par la photographie et l'écriture. A partir de ça, nous sommes tombés d'accord et il y a eu tout de suite une bonne ambiance entre nous.

- Courtois. « La bataille des Ardennes ».
- Lennep. « Tante Sophie », « Fossile »
- Lizène. « L'artiste portugais Antonio Silvestre Terlica e Pinto »
De sa propre initiative, sans en référer ni à Jan Vercuysse, ni aux membres du CAP, Lizène invite son ami Antonio Silvestre Terlica E. Pinto à exposer sur la cimaise qui lui est destinée. Il lui propose de plus d'uriner afin de marquer son territoire, comme le font certaines espèces animales. Terlica E.Pinto expose un autoportrait capé et urine sur le mur, de part et d'autre de la photo. Œuvre préfigurant les « Partages de cimaise » à venir.
- Nyst. «Porte-clés»
- Ransonnet. « Projet d'exposition ».
- Van Es. « Kunstterminologi » et « Sand Action » (installation avec vidéo et actions).
** Catalogue : texte de Phil Mertens (néerlandais).
- J'ai été remettre à J. Vercruysse les conditions pour la brochure servant d'invitation à notre exposition. Il a accepté de nous consacrer 12 pages au lieu des 8 prévues lors du contrat. Chacun disposera donc de deux pages. Il a préféré ne pas utiliser les compositions d'Evrard qui ne participe pas à l'exposition." (Lennep, 5/11/74)
- - Phil. Mertens, in CAP & relations, éd. galerie Elsa von Honolulu, Gand, 1974 (traduit du néerlandais) in Cap, Dexia, 2002, p. 37.
Les expériences menées en commun, au sein du CAP, affichent une volonté d'exprimer l'actualité en se fondant principalement sur le rapport entre choses, concepts et personnes. Ce phénomène du «relationnisme», qui préoccupe le CAP, est déterminé par notre environnement actuel, par le rythme de notre mode de vie et de pensée [...]. «Instant look,,, «instant relation» et «instant réaction» en constituent les composants. On remarque une distanciation par rapport à la pensée, à la vision et aux émotions conventionnelles, une modification dans le ressenti des situations entraînant un changement dans les rapports entre les hommes, les choses, le milieu, les idées. Cela provoque 1'émergence de nouvelles valeurs philosophiques et artistiques, comme celle de l'art conceptuel. Car l'homme contemporain, couine le souligne Alvin Toppler dans Future Shock, a besoin d'images adaptées à son mode de vie. Il appartient à l'artiste de les concevoir.
*** Débat à propos du groupe Cap, à l'Université de Gand (03/12) organisé par le Werkgroep Moderne Kunst Informatie (M.H.I.) et animé par Flor Bex et Phil Mertens.
Projection de dias :
- J. Evrard, « Relation d'un voyage en Belgique ».
- Lennep. « Pompéï an 79 avec performance.
- Lizène. « Contraindre le corps à s'inscrire dans le cadre d'une dia ».
- Nyst. « Huit couleurs à l'eau, plus la transparence ».

- A. Altamira, Cap - art relationnel in Gala International n° 69, déc. 1974, p. 15-17.

- Jan Debbaut, CAP, in Eksit n°4, déc. 1974, pp. 99-100 (traduit du néerlandais) (in Cap, Dexia, 2002, p. 37).
En collaboration avec la galerie Elsa von Honolulu, le MKI a organisé le 3 décembre une soirée d'information dans l'auditorium A du Blandijnberg sur «Le groupe CAP et l'art relationnel». [...] CAP est un collectif de jeunes artistes belges qui se manifestent par une vision très progressiste de l'œuvre d'art en général.[...] Ce groupe va prendre certainement une place importante dans la production artistique contemporaine, et pas seulement en Belgique. Il ne s'agit pas en effet d'une association très temporaire de quelques personnes aux idées hétérogènes comme on en a déjà vu tellement, mais d'un groupe défendant un concept artistique spécifique, une théorie cohérente qui, depuis qu'il a débuté, se construisent progressivement de manière conséquente et systématique.[...] L'œuvre d'art figurative doit être rétablie comme source d'information usuelle, mais il convient le rejeter toute possibilité l'interprétation de 1'image qui serait univoque, singulière. Il n'y a plus d'image absolue. Tant lors de sa :création que de sa perception ou de son interprétation, sa signification est déterminée par un complexe le «relations»: entre

1‘artiste et la réalité, entre l’image et le spectateur. Celui-ci est invité à une participation active ou mentale. Le groupe développe sa théorie en utilisant divers médias, au travers d’images directes, prises dans le quotidien, 1’environnement immédiat.

- J.W. Van den Bossche, Cap zoeht kroniek van de Kunstenaar in De Standaard, 10/12/74.

(04/12-05/12) Londres, Institute of Contemporary Art (I.C.A.). Open Encounter on Video (1e) (Participation du groupe)

* Diffusion des enregistrements montrés à l’exposition « Impact… » de Lausanne en octobre 1974.

(25/12-2/1/75) Knokke, Casino: Exprmntl 5, 5e compétition international de film expérimental (Participation du groupe)

* R.T.C. / Liège (Annie Lummerzheim; mais grâce aussi à Nyst et Evrard qui, sur place, l'ont fait passer sur les écrans) présente le Groupe Cap
** Diffusion des enregistrements montrés à l’exposition « Impact… » de Lausanne en octobre 1974.

*** "Les échos sont très favorables. Néanmoins, il sera nécessaire de l'écourter. Sa longueur (60') constitue un handicap pour sa projection dans des manifestations internationales. Par ailleurs, toutes les séquences révèlent une certaine unité sauf celle de notre ami Courtois dont le caractère relationnel n'est pas saisi par le public. Pourrait-il y remédier de telle façon qu'aucune critique ne soit formulée lors de la prochaine manifestation vidéo au Palais des Beaux-Arts.
Il conviendra pour celle-ci
1. de faire un générique (je m'en occuperais avec Evrard)
2. d'écourter (une réunion est nécessaire à ce sujet)". (compte-rendu du 6/1/1975 [dossier Cap])

1975

(janv.) Cap Vidéo produit par RTC (Annie Lummerzheim)
* Double page de photos - séquences vidéo in + - 0 n° 7, janv. 1975: Cap Video, produit par Radio-Télévision Culture (RTB Liège - Annie Lummerzheim)
* Lizène, "Tentative de dressage d'une caméra"; Courtois, "Coupure"; Lennep, "Jeux avec un écran (le visage déformé), "Re-création (Van Gogh)" et "Histoire d'un corps (le sexe); Nyst, "L'objet (petite cafetière)", "L'idée de la couleur" et "La clé du paysage"; Evrard, "Mr Bonvoisin", "Panorama" et "Zoo". (chaque fois, une illustration n / b)

(03/01-18/01) Chicago / Usa, Galerie N.A.M.E.: 25 Years to 2.000, an event of conceptual art. (Participation significative de certains membres du groupe)

* 30 artistes dont HUBERT PIERRE, LENNEP JACQUES, LIZENE JACQUES, NYST JACQUES LOUIS.
** Cette exposition complétée de deux artistes est montrée au Burpee Art Museum de Rockford en Illinois sur le titre Conceptual Exhibit (03/05-17/06/1975)

(06/01) "Evrard et moi avons dû composer au pied levé 2 pages sur nos réalisations vidéo pour la revue + - 0 (n° spécial sur la vidéo qui était déjà en cours de composition lorsque je l'ai appris). Nous avons eu un jour pour concevoir ces pages.
1. il ne nous a pas semblé souhaitable de montrer à nouveau des photos qui avaient déjà été reproduites (cat. Lausanne, Paris et le seraient encore au Palais des Beaux-Arts)
2. il nous a semblé préférable de mettre en évidence la diversité des séquences

3. nous avons dû utiliser les photos prises par Evrard de notre nouvelle bande alors que nous ignorions l'espace qui allait nous être réservé dans + - 0. Sauf pour Lizène qui, lors du passage d'Evrard à Liège, n'avait pas encore enregistré.
Cet article nous coûtera 3.000 francs (à prélever sur nos réserves). Chacun m'avait donné son accord à ce sujet sauf Lizène que je n'avais pu atteindre." (compte-rendu Cap, 6/1/1975)

(23/01-15/02) Anvers, Spectrum Gallery: Groupe Cap.

* Courtois Pierre, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis + Evrard Jacques+ Ransonnet Jean-Pierre et Van Es J. + Hubert Pierre et De Smet Yves.
** "La galerie Spectrum d'Anvers nous transmet une offre d'exposition. Je vous en communique la copie en annexe. Au lieu d'une œuvre d'un artiste, j'ai proposé à cette galerie un jeu de nos sérigraphies (2 planches Vega - enveloppes Pré-U). Ceux qui possèdent des multiples pourraient en offrir un (c'est le cas pour Nyst et moi-même). Les autres n'auraient qu'à faire une petite œuvre pour la circonstance (valeur: ± 2.000 frs)" (Lennep, 05/11/74)
*** "Il n'existe pas de «groupe» CAP, pas plus qu'un «art» relationnel mais un «Cercle d'Art Prospectif» dont les membres approfondissent librement une idée: celle de relation" (sur l'invitation)
CAP, # Certificat d'Aptitude Professionnelle
Commission d'Assistance Publique
Commission d'Art Plastique
= Cercle d'Art Prospectif (sur l'invitation)
**** Vidéo au vernissage : Diffusion des séquences enregistrées par le studio RTC, Courtois Pierre (Coupure), Evrard Jacques (Zoo et Panorama), Lennep Jacques (Jeux avec un écran, Re-création et Histoire d'un corps), Nyst Jacques Louis (L'objet)
***** Lizène prête son espace d'exposition au peintre Jean Hick (une toile et ses pots de peinture).
****** C'est à cette occasion que Nyst rencontre Filip Francis

(20/02-25/02) Paris, Espace Cardin. 2e Rencontre internationale ouverte de vidéo. (Participation du groupe)

* Participation du Groupe Cap avec Cap-Vidéo 2, Production R.T.C. Liège, Sony - Système européen - n / b - 30' - 50 Hz - ½ pouce cassette – son.
** Catalogue :
"Les membres du Cap travaillent sur l'idée de relation, envisagée sous son aspect structuraliste et formaliste, ainsi que sous son aspect descriptif et narratif. Il s'agit pour eux de mettre en évidence les ralations formelles ou esthétiques, psychologiques, sociologiques ou encore situationnelles qui se retrouvent dans la créativité artistique actuelle. L'étude de ces relations au travers de divers média leur permet d'envisager l'art comme outil de connaissance." (présentation au catalogue)

(fév. - mars) Buenos-Aires / Arg., Centro de Arte y Communicacion (C.A.Y.C.). Belgian Avant-Garde. (Participation significative de certains membres du groupe)

* Bal Edouard, Copers Leo, Deleu Luc, De Smet Yves, Duchateau Hugo, Francis Filip, LENNEP JACQUES, LIZENE JACQUES, NYST JACQUES LOUIS, Schwind, VAN ES HUBERT, Vercammen Wout.

(25/02-16/03) Bruxelles, P.B.A. Artists' Video Tapes (Participation du groupe)

* Artistes belges: Le groupe Cap, J. Charlier, L. Copers, le groupe 50/04, Mass Moving, Danny Matthijs, Hubert Van Es et Mark Verstockt.
** "À la suite de la montée ample et accélérée, de l'intérêt pour l'art vidéo au début des années '70, après avoir rencontré William Wegmann à l'occasion de sa pièce vidéo au Palais des Beaux-Arts en 1973, manié les premiers matériaux de présentation et avoir suivi les premiers événements européens d'art vidéo tels que l'exposition du Kunstverein de Cologne en 1974 montée par Wulf Herzogenrath; à la suite également

du rassemblement d'œuvres vidéo, de films d'artistes et de programmes dias que j'avais mené pour la Triennale de Bruges en 1974, je proposai à Karel Geirlandt d'organiser, au Palais des Beaux-Arts une rétrospective internationale d'art vidéo.
La manière de l'exposition de Bruxelles reprit le rassemblement d'œuvres organisée par la Galerie Impact à Lausanne, placée sous l'impulsion vivace et féconde de René Berger, ainsi que la collecte d'oeuvres vidéo qu'y ajouta Danny Bloch de l'Arc à Paris. J'y rajoutai, par contact personnel en Belgique et à l'étranger, un vaste ensemble de bandes supplémentaires qui doubla la présentation initiale de Lausanne puis Paris.
Le catalogue fut tiré à 400 exemplaires et est épuisé. Chacun des artistes y présentait une page originale. Ce catalogue reste un document de travail important pour la compréhension de la critique d'art vidéo de cette époque.
L'exposition rassembla des vidéos de plus de 140 artistes de toute nationalité, de Nam June Paik avec «Tribute to John Cage» aux jeunes artistes belges." (Michel Baudson in + - 0 n° 39, sept. 1983) [Il faudra attendre 1983, et la rétrospective Vidéo du Palais des Beaux-Arts de Charleroi pour avoir en Belgique une manifestation de cette ampleur. Entre temps il est bon de rappeler le rassemblement de la Dokumenta 6 de Kassel.]
*** Diffusion des enregistrements montrés à l'exposition « Impact… » de Lausanne en octobre 1974 auxquels sont ajoutés : Evrard Jacques (Zoo et Panorama), Lennep Jacques (Jeux avec un écran), Van Es Hubert (Sand Action, Closed Circuit, Experiments for auto communication n° 7).

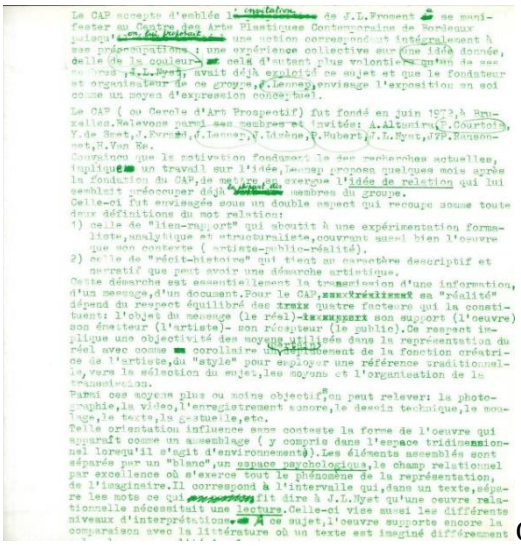
**** Catalogue.

(14/03-16/03) Gand, Galerie Elsa Von Honolulu. Kunst als Film (Participation du groupe)

* pour la partie dia : E. Bal Edouard et Guy Schraenen, Beyls P., Charlier Jacques, 50/04, Copers Leo, P. Cuvelier Werner, De Smet Yves, Deleu Luc, Dujourie Lili, Gees Paul, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Matthys Danny, Nyst Jacques Louis, Roelandt Hugo, Van Snick Philippe, Vercammen Wout.
* pour la partie film : Bal Edouard et Schraenen Guy, Broodthaers Marcel, Charlier Jacques, 50/04, Copers Léo, de Gobert Philippe, Deleu Luc, De Smet Yves, Dujourie Lili, Francis Filip, Incolle P., Mees Guy, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis, Queeckers Bernard, Rommens R., Roquet Maurice, Somerlinck Jef, Vandaele F., Vercammen Wout.
* pour la partie vidéo : Charlier Jacques, groupe 50/04, Copers Leo, Devolder Eddy et Uytterhaegen Carl, Dujourie Lili, le groupe Cap, Matthijs Danny, Mees Guy, Van Es Hubert et Verstockt Mark.
** Les œuvres seront présentées en ordre chronologique.
*** Diffision de toutes les œuvres précités auxquels s'ajoutent : Nyst Jacques Louis (Le tombrau des nains), Van Es Hubert (Waterfire)

(10/04-30/04) Bordeaux / FR., C.A.P.C. / Entrepôt Lainé. L'Idée de la Couleur 1975 (Participation du groupe).

* Organisation : Jean-Louis Froment.
** Participation du groupe Cap avec un catalogue spécifique (32 p., 32 ill.22 x 24 cm).
- Jacques. Lennep in cat. L'Idée de la Couleur, Bordeaux, C.A.P.C., 1975.



Couverture du catalogue.

Le Cap accepta d'emblée l'invitation de J.L. Froment à se manifester au Centre des Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux puisqu'on lui proposait une action correspondant intégralement à ses préoccupations: une expérience collective sur une idée donnée, celle de la couleur, J.L. Nyst avait déjà exploité ce sujet et que le fondateur et organisateur de ce groupe, J. Lennep envisage l'exposition comme un moyen d'expression conceptuel.

Convaincu que la motivation fondamentale des recherches actuelles implique un travail sur l'idée, Lennep proposa quelques mois après la fondation de Cap de mettre en exergue l'idée de relation qui lui semblait préoccuper déjà la plupart des membres du groupe. Celle-ci fut envisagée sous un double aspect qui recoupe, somme toute, deux définitions du mot relation :

1) Celle de lien - rapport qui aboutit à une expérimentation formaliste, analytique et structuraliste, couvrant aussi bien l'œuvre que son contexte (artiste – public - réalité).

2) Celle de récit - histoire qui tient au caractère descriptif et narratif que peut avoir une démarche artistique.

Cette démarche est essentiellement la transmission d'une information, d'un message, d'un document. Pour le Cap, sa réalité dépend du respect équilibré des quatre facteurs qui la constituent: l'objet du message (le réel), son support (l'œuvre), son émetteur (l'artiste), son récepteur (le public). Ce respect implique une objectivité des moyens utilisés dans la représentation du réel avec comme corollaire un certain déplacement de la fonction créatrice de l'artiste, du style pour employer une référence traditionnelle, vers la sélection du sujet, les moyens et l'organisation de la transmission.

Parmi ces moyens plus ou moins objectifs, on peut relever: la photographie, la vidéo, l'enregistrement sonore, le dessin technique, le moulage, le texte, la gestuelle, etc.

Telle orientation influence sans conteste la forme de l'œuvre qui apparaît comme un assemblage (y compris dans l'espace tridimensionnel lorsqu'il s'agit d'environnement). Les éléments assemblés sont séparés par un «blanc», un espace psychologique, le champ relationnel par excellence où s'exerce tout le phénomène de la représentation de l'imaginaire. Il correspond à l'intervalle qui, dans un texte, sépare les mots ce qui fit dire à Nyst qu'une œuvre relationnelle nécessitait une lecture. Celle-ci vise aussi les différents niveaux d'interprétations. À ce sujet, l'œuvre supporte encore la comparaison avec la littérature où un texte est imaginé différemment selon la personnalité des lecteurs.

Lizène entreprit de raconter «L'Histoire de la misère de Marc W. apprenti d'usine à Ougrée (plus précisément le cas d'un déséquilibré) en présentant à la cimaise des photos et textes sur ce personnage mais aussi un drap de lit maculé de sperme. Un enregistrement diffusait les cris de l'aliéné. Les actions de Lizène comportent en général cet élément sonore allié à des photographies.

Nyst a déjà publié quelques albums dont chaque planche comporte une photographie accompagnée d'une connotation graphique qui se présente comme une «lecture» de celle-ci. Citons «Le voyageur de la planète

verte» ou « L'idée de la couleur». Dans un cas, «Myrtle Beach», les photographies évoquaient les recherches scientifiques pratiquées sur une plage américaine par le professeur E. Schoffeniels.
Une séquence vidéo d'une heure réalisée par H. Van Es montrait des pieds jouant dans le sable. Une chaise devant le récepteur et du sable répandu sur le sol, invitaient le spectateur à imiter ce qu'il voyait sur l'écran.
Comme Nyst, Courtois a orienté exclusivement ses recherches sur la problématique du tableau, en l'occurrence des paysages dont il propose différents niveaux de perception.
Hubert et Lennep ne renient pas non plus la démarche graphique.
Hubert la réduit à un niveau minimal. Le dessin ainsi produit est associé à un matériau brut, pauvre (morceau de bois, fragment de toile, etc.) qui souvent l'inspire.
Pour Lennep, l'art raconte des histoires. Il le signifia notamment par cet évènement: projection d'une diapositive montrant les moulages de deux corps enlacés, ensevelis lors de l'éruption du Vésuve en 79 - deux spectateurs imitent la position de ces corps pendant qu'un autre lit la lettre où Pline le Jeune raconte la catastrophe à Tacite.
Ces exemples révèlent la diversité des supports utilisés mais suggèrent aussi à des degrés divers, qu'aucune image définitive n'est imposée par l'artiste. Celle-ci doit naître à l'échelon individuel à la suite d'une opération mentale de mise en relations de documents fournis par l'artiste. En ce sens celui-ci s'inscrit clairement dans le contexte de l'art actuel qui est avant tout une opération sur l'idée. On notera comme indice particulier de sa démarche - cela varie selon les cas - une volonté narrative et une mise en valeur formelle.
*** Courtois. « Nature ».
- Hubert. « Avec la couleur ».
- Lennep. « La dame au lapin ».
- Lizène. « L'absence de couleur ».
- Nyst. « L'idée de la couleur » Nyst réalise pour l'occasion une installation alliant plage de couleurs et photographies en noir et blanc intitulée « Le début d'un voyage où l'on applaudit l'arc-en-ciel ».
**** Selon Lennep, cette manifestation inaugure une nouvelle étape dans les moyens d'expression de cap où l'exposition est "prise en soi comme moyen d'expression, (…) une expression éminemment relationnelle. (J Lennep cité par André Jocou in Notre temps n° 22, Bruxelles, 20/3/75)
***** G. Breerette, Un autobus et des couleurs pour les enfants de Bordeaux in Le Monde, 24/04/1975, p. 17.

(01/05-26/05) Londres / GB, Serpentine Gallery. The Vidéo Show, festival of independant vidéo (Participation du groupe)

* Participation du Groupe Cap : diffusion des mêmes enregistrements qu'à « Impact… » à Lausanne en octobre 1974. Lennep Jacques ajoute une proposition d'installation vidéo, « Vidéo-tube ».

(25/05-29/5) Ferrare / IT, Galleria Civica d'Art Moderna. Third International Open Encounter on Video. (Participation du groupe)

* Participation du Groupe Cap avec Cap-Vidéo Soit la diffusion des enregistrements suivants recopiés ou réalisés par le studio ICC (Anvers) : Courtois Pierre (Nouvelle décomposition, Fossile n° 10349 et Troisième âge), Evrad Jacques (Monsieur Bonvoisin, Zoo et Panorama), Lennep Jacques (Histoire d'un corps, Jeu avec un écran, Vive la peinture et Re-création), Lizène Jacques (Banalité et Périphérie),Nyst Jacques Louis (Robot, Le cygne et son image et Le tombeau des nains)
** Catalogue.

(20/06-22/06) Assenede. Midzomerforum. (Participation significative de certains membres du groupe)

* Org. : Phil Mertens. (Org.: Groupe Information Recherche (GIR), groupe de travail indépendant abrité et protégé par le Musée d'art moderne de Bruxelles; responsable: Phil Mertens)

** e. a. COURTOIS PIERRE, Lacomblez Jacques, LENNEP JACQUES (exécute la performance *Peintre noir tableau blanc* et restitue la *Fontaine* de Marcel Duchamp dans sa fonction originelle : la population est invitée par affiches à uriner dans une réplique du célèbre ready-made), NYST JACQUES LOUIS (Travaux pour les marais), VAN ES HUBERT (Panneaux pseudo-touristiques).
*** Organisée à la campagne par le groupe d'information et de Recherche (GIR) cette manifestation d'une durée de trois jours est une tentative ainsi qu'il est écrit dans le « Forumkrant » de « présenter toutes les formes artistiques d'une manière non conventionnelle, d'offrir à l'art la possibilité de faire partie de notre environnement journalier, de l'assimiler dans une atmosphère détendue comme à cette fête à Assenede ». Parmi les événements les plus remarquables il y avait la loterie de Schwind qui mit une sérigraphie en couleurs de Paul van Hoeyndonck provenant de la Fondation Schwind en vente à un franc le lot sous une banderole de plusieurs mètres en toile émulsionnée représentant une photo de la façade de la célèbre galerie d'avant-garde Sonnabend à Paris avec l'inscription à la bombe « Arman = fric. Sonnabend = flic ».
- André Jocou in + - 0 n° 10, sept. 1975.
"(...) Première constatation: ceux qui ont tenté l'effort d'intégration entre art et environnement, entre peinture, sculpture et paysage, entre l'objet artistique, entre l'espace et le spectateur, ont le mieux réussi à résoudre le rapport art / réalité. Et sans doute, ont-ils le mieux compris la philosophie du week-end. Au hasard, citons un hamac de Tapta dans un arbre aux allures de Louisiana Story, un bas de corps de Van Rafelghem où pousse l'herbe, un salon en métal de Lefebvre, qui a quitté les murs pour une pelouse, une série subtil de «Signaux pour les Polders» de Nyst, où le signal routier est détourné de sa finalité pour se diluer dans l'infini d la terre et de l'eau, les plaques de signalisation pseudo-toutistiques pleines d'humour de Van Es et de Willaert.

- André Jocou, Situation de l'art actuel en Belgique, in Art Dimension, n' 3, juil.- sept. 1975, p. 40 (in Cap, Dexia, 2002, p. 43).
Le groupe CAP veut témoigner d'un art vivant au niveau des relations entre la réalité, son image, l'artiste et le public. Ce programme consciemment et systématiquement développé sans exclusive de moyens constitue l'apport belge le plus original depuis Cobra.

(31/10-14/11) Buenos Aires, CAYC. Fourth International Open Encounter on Video (4e). (Participation du groupe)

* Participation du Groupe Cap. Diffusion des enregistrements montrés à Ferrare en mai 1975 avec en supplément Courtois Pierre (14-15), Lennep (Une poussière dans l'œil), Lizène Jacques (Facéties), Nyst Jacques Louis (La boîte à musique)
** Pour la Belgique : Degueldre Cl., Duchateau Hugo, Dujourie Lili, C.A.P. (Lennep, Lizène, Nyst), D. Matthys Danny, Video Insas Group.
*** Catalogue

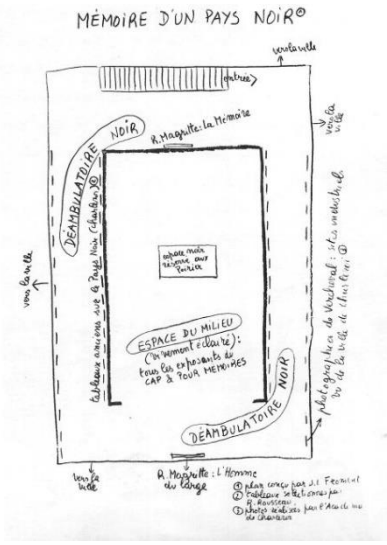
(08/11-07/12) Charleroi, P.B.A. Mémoire d'un Pays Noir avec le Groupe Cap et le groupe français Pour Mémoire.

* Organisation: Jacques Lennep et Jean-Louis Froment.



Affiche.

**



Plan de l’exposition.

- Mémoire d'un Pays Noir 1 :
Arrotin Léon, Carion Marius, Clart Max, Detry Arsène, Douard Cécile, Doumont Édouard, Dumont Gilberte, Higuet Georges, Inghels Eugène, Kochler Robert, Luce Maximilien, Magritte René, Martin Alex-Louis, Mellery Xavier, Meunier Constantin, Paulus Pierre, Tainmont Émile, Vandenhouten Léon, Vercheval Georges.
- Mémoire d'un Pays Noir 2 :
Participants du Cap : Courtois Pierre, Hubert Pierre, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Ransonnet Jean-Pierre + invité : Vercheval Georges
Groupe français : Pour Mémoire. Bertholin Jean-Marie, Bertrand Jean-Pierre, Boltanski Christian, Le Gac Jean, Lestié Alain, Poirier Anne et Patrick, Theimer Yvan, Thibeau Jean-Paul.
***
- Courtois. « Origine du charbon naturel ».
- Hubert. « Le lieu, le temps, le geste travail n°5)
- Lennep. « Anthologie relative à l’histoire du tableau noir ou tableau noir stricto sensu ».
- Nyst présente "L'Oeuf Intact ou le temps bousculé"

1. La photographie des planches 8 et 9 ont été finies au marché de Charleroi en avril 75.
2. La photographie de la planche n° 3 a été finie aux Encuentros de Pampelune en Espagne en juin 1972.
3. Les autres photographies ont été prise à Presseux Village:
pour la planche n° 10 en novembre 66
pour la planche n° 2 en juillet 74
pour la planche n° 4 en février 73
pour la planche n° 4 en juillet 74
pour la planche n° 7 en février 75
pour la planche n° 6 la date s'est échappée de mes notes et de ma mémoire
4. La planche n° 1 provient de la lecture d'une expérience picturale de 1973
5. Leur lecture et mise en relation date [sic] de juin 1975. (au catalogue, en fac-similé de manuscrit)
- Ransonnet. « Charleroi, projet pour une exposition »

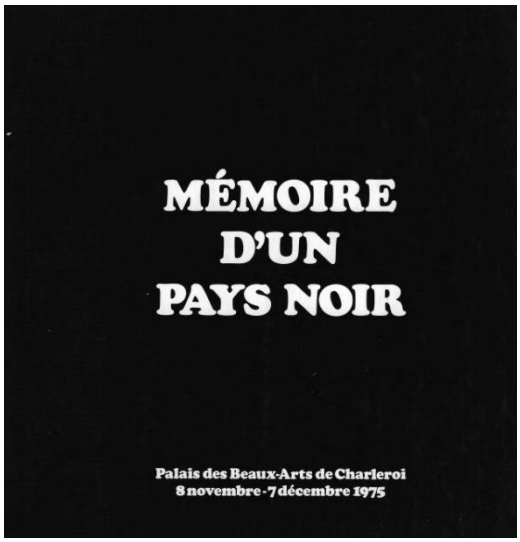

Vue de l'exposition.

*** Interview de Jacques Lennep par André Jocou in +-0 n° 11, nov. 1975, p. 25-27.
A. J.: Pourquoi cette rencontre ? On pourrait en déduire qu'il existe une identité de vue entre vous.
J. L.: Nous sommes entrés en contact avec Jean Louis Froment, organisateur de *Pour mémoires*, en 1974. Cette manifestation nous intéressait pour plusieurs raisons, notamment parce qu'elle révélait une certaine convergence entre les artistes français qui y participaient et ceux de Cap. La manifestation dans son principe et ces artistes recoupaient **l'idée de relation** qui est la préoccupation fondamentale de Cap. J'en étais d'autant plus convaincu qu'à l'époque, un de ces artistes, Le Gac apparaissait à Bruxelles dans une exposition made in U.S.A. sur le "Narrative Art" qui, pour moi, relève de l'expression relationnelle.
A. J.: En quoi la présentation inhabituelle de *Pour mémoires* pouvait-elle correspondre aux préoccupations relationnelles ?
J. L.: Il conviendrait de le demander à chacun des membres du Cap. En ce qui me concerne, j'estimais qu'elle tentait de mettre en question les accrochages autoritaires où il n'existe aucune collaboration entre l'artiste, l'organisateur et le public, aucun intermédiaire entre ce public et la démarche artistique. Le fait d'inscrire une exposition très précise dans le milieu social où elle est présentée, me paraît être une entreprise relationnelle, puisqu'elle cherche un «lien».
A. J.: Pour mémoires tentait d'établir ce lien (son catalogue ne le précise pas, laissant croire à une exposition traditionnelle). La manifestation voulut s'inscrire d'une façon particulière dans chaque ville - étape. A chaque fois - (sauf à Paris, on se demande pourquoi) - les œuvres furent accompagnées d'éléments puisés dans le contexte urbain. Des coordonnées sociales, économiques, écologiques de la ville furent transplantées dans l'exposition afin de la caractériser selon le tissu urbain.

J. L.: C'est cela même. Et ce principe sera repris à Charleroi où, avec Jean Louis Froment, on espère l'enrichir de l'une ou l'autre façon. En le mettant en tous cas clairement en évidence, peut-être au détriment du côté "historique" de Pour mémoires dans lequel les nouveaux participants ne se sentent pas tous impliqués. Je me demande d'ailleurs si le titre *Pour mémoires* ne sera pas écarté. On l'a peut-être trop chargé de considérations qui obscurcissent des aspects intéressants de cette manifestation. L'un d'eux - et non des moindres - est qu'elle tend à être **un travail sur le concept même d'exposition**, une expérience qui rejoint celles de Broodthaers ou de Szeemann. Il est inconcevable qu'en matière d'art actuel - celui qui se fait - les expositions utilisent les mêmes procédés que pour l'art ancien. Il faut chercher de nouvelles techniques qui les envisagent sur un plan traditionnel comme relais entre l'œuvre et le public, mais aussi - pourquoi pas ? - comme une œuvre en soi.
(…)
A. J.: Et les autres organisateurs ?
J. L.: Aussi Robert Rousseau, directeur du Palais des Beaux-Arts de Charleroi qui incluera parmi les œuvres des invités, des tableaux anciens relatifs à la région de Charleroi: Magritte, Meunier, Luce, Paulus, etc. Ce sera la référence historique de la manifestation, un relais vers les réalisations actuelles.
A. J.: Et que verra-t-on d'« actuel » ?
J. L.: Il m'est impossible pour l'instant de fournir des précisions. Disons que les artistes forment deux groupes de travail. Ceux de *Pour mémoires* enverront les œuvres habituelles qui seront inscrites dans le contexte de Charleroi par l'apport d'éléments puisés dans ce contexte. Nous ignorons encore la manière que proposera Froment qui a fait plusieurs séjours sur place. Mais il y aura, en tout cas, des photos réalisées spécialement par les élèves de l'Académie de la Ville. Le second groupe, les artistes du Cap mais aussi les Poirier, présentera des œuvres inspirés par cette ville et sa région: le "Pays noir".
A. J.: Ne craignez-vous pas l'habituel reproche d'élitisme, d'art de caste ? Si votre but n'est pas de faire descendre l'art dans la rue comme ce fut le cas à Assenede, pensez-vous cependant à des actions sur la population ? Comment faire pour que cette population se sente concernée ?
J. L.: Personnellement, j'ai insisté pour que des tentatives soient risquées. Il y a à Charleroi un extraordinaire marché dominical qui rassemble toute cette population et conviendrait parfaitement comme lieu de contact, d'autant plus que le marché s'étale en partie devant le Palais des Beaux-Arts. On verra…

**** Au vernissage (08/11), performance de l'aveugle Bruno Quentin, « Le regard inversé » par A. et P. Poirier.
Performance de Jacques Lennep (10/11) sur le marché de la ville, « Monet-Impression, soleil levant »

***** Catalogue (éd. Lebeer-Hausmann ; 200 p., 74 ill., 21,5 x 23,5 cm)) : textes de Jean-Louis Froment, Jean-Marie Pontevia, Robert Rousseau.



- Introduction de Jean-Louis Froment, p. 7.
C'est la tentative d'inscrire une exposition dans son paysage d'accueil (en l'occurrence Charleroi) en tenant compte des propositions, des évocations de ce lieu: son espace, sa culture, son économie, autant d'éléments spécifiques à sa vie; sans couper ce travail (exposition / proposition / communication) de ses rapports avec la réalité sociale, et des émotions qui lui sont sous-tendues.
Il m'a semblé nécessaire de créer des liens, d'appuyer des ruptures entre le parcours visuel d'un public - habitant et ce qui lui est donné à voir, à vivre dans l'exposition.
Montrer comment l'exposition s'articule entre les événements du passé, mémorisés, et son lieu d'accueil au présent. Surtout lorsque le thème (traces, temps, mémoire) agit comme un paradoxe par rapport à l'actualité des moyens d'expression choisis par les artistes; ne pas tomber aussi dans le leurre de l'historicité et des tics conceptuels en proie à d'absolues définitions. Que l'exposition conserve sa charge critique, sa temporalité, ses interrogations, et se situe par rapport à la vie.
L'exposition est un espace d'écriture, où je deviens le narrateur avec comme vocabulaire, les événements des autres, qui déplacés de l'atelier mère, recevront "en plus". Pourquoi ne pas charger les signes visuels qui vont inscrire l'exposition, des tensions qu'ils opèrent en moi - désirs, plaisirs, échanges - souvent chargé du seul discours pédagogique. Et dans cet espace tracé - tracé d'abord par mon désir de communiquer pourquoi les œuvres choisies ont été efficaces et quel type de transformations elles ont pu opérer - cette articulation du présent au passé, à l'imaginaire, semblera comme autant de témoignages, de charges indéfinies, d'un parcours où l'art risque de se rencontrer.

- Robert Rousseau, Le peintre et le maréchal.
Si la mémoire d'un préfacier peut s'identifier à celle d'un pays et de ses artistes, qu'il me soit permis, pour introduire cette exposition, d'évoquer un souvenir .
C'était en 1958. La province avait organisé de grandes manifestations culturelles pour ne pas être en reste avec Bruxelles, où l'Exposition Mondiale battait son plein. Le sort voulut qu'à Charleroi, où l'on montrait, à côté de "L'Art du XXI^{ème} Siècle", un ensemble intitulé " Art et Travail', le Maréchal Vorochilov , alors membre de l'équipe dirigeante de l'Union Soviétique, vint visiter une entreprise de constructions électriques et qu'en guise de dessert, après le banquet offert en son honneur, on l'amena admirer "Art et Travail" (on s'était bien gardé de lui parler de "L'Art du XXI^{ème} Siècle", par crainte d'un incident diplomatique doublé d'une attaque d'apoplexie). La visite se déroulait au pas de charge, ainsi qu'il convenait à un militaire, quand le maréchal tomba en arrêt devant un fusain d'un artiste qui figure dans ce catalogue : Georges Higuet. Le dessin représentait un mineur, le visage creusé par la silicose, épuisé de fatigue à sa remontée de la fosse. L'assistance s'attendait à la philippique promise à cette image frappante du prolétariat exploité par le régime capitaliste, lorsque le petit maréchal devint écarlate et s'étouffa

presque de colère: "On devrait fusiller l'auteur de ce tableau", explosa-t-il (en russe, naturellement, mais il avait un interprète). Et, devant notre surprise: "Le travail manuel ennoblit l'homme. Il donne la joie et la force. Chez nous, les ouvriers sont vigoureux et optimistes. Voilà ce que l'art doit montrer".
Si je rappelle aujourd'hui cette anecdote qui nous fit bien rire à l'époque, c'est que, par l'intermédiaire de la réflexion ingénue d'une vieille culotte de peau, il démontrait lumineuse- ment qu'en fin de compte, tout art est politique, par quelque côté qu'on le prenne, que ce soit par son sujet ou par son style.
Or, la politique est fondée sur des mythes: la nation, la justice, l'égalité, la puissance, la religion, entités essentiellement mythiques, même s'il leur arrive de s'incarner dans des personnages ou des institutions bien tangibles. Ainsi va-t-il de cet "Art du Pays Noir" pratiqué par des peintres de vision traditionnelle, qui nous sert aujourd'hui d'introduction à la présentation d'artistes contemporains dont la préoccupation essentielle ressortit, soit, de façon plus consciente, au même phénomène de mythification, soit, qui revient au même, à l'analyse de ce mythe.
Le mythe du Pays Noir est fondamentalement un mythe visuel - l'expression même le prouve - donc artistique. Simultanément, il s'est développé sur le plan politique. Ce parallélisme est plus qu'une simple coïncidence, puisque Constantin Meunier et ses successeurs - Maximilien Luce, Pierre Paulus, Léon Vandenhouten, Georges Higuet, etc. -furent presque tous liés au mouvement anarchiste (même si Paulus mourut baron) et qu'ils furent proches d'hommes comme Emile Vandervelde et Jules Destrée, grâce à qui le Parti Ouvrier Belge, à l'inverse de son homologue français, se voulut dès l'origine le protecteur de ce qu'on appelait alors "les Beaux-Arts". La révolution industrielle du XIX^{ème} siècle marche du même pas que les révolutions esthétiques qui, introduites par un Courbet et un Daumier, aboutissent à un Gromaire et à un Léger en France, au Futurisme en Italie, en passant par Steinlen, Vallotton et même les Impressionnistes qui, s'ils étaient peu concernés par la peinture sociale, étaient tous d'opinion anarchiste. Il en est de même en Belgique. N'oublions pas que Van Gogh se crut appelé à évangéliser le Borinage et qu'Ensor s'en prit avec violence aux gendarmes d'Ostende.
Au Pays Noir, l'impulsion, je l'ai dit, est donnée par Constantin Meunier. Mais Meunier, esthétiquement, à ses débuts au moins, n'est pas un révolutionnaire. C'est un homme selon le cœur du brave Maréchal Vorochilov .Ses puddleurs, ses abatteurs, tout saisis qu'ils sont dans leur misère, sont encore proches de l'idéal académique. Ils affichent des muscles de lutteurs, leur labeur relève plus du combat prométhéen que de l'esclavage. Un certain Romantisme aussi est passé par là. Ce n'est qu'à la fin de sa vie, avec "Le Grisou", "La Femme du Peuple" que Meunier recherche un équivalent plastique au régime social.
Maximilien Luce, qui, après avoir participé aux expositions des XX, fut amené à Charleroi par Théo Van Rysselberghe, est, certes, très influencé par Meunier, qui lui a fait découvrir le paysage industriel. Mais sa vision, qui est celle d'un néo-impressionniste, se prête mal à une interprétation autre que purement picturale d'une région qui le fascine pourtant, ainsi qu'en témoigne sa correspondance. Disons que cet anarchiste peint comme un bourgeois.

- Jacques Lennep in J. Lennep, Alchimie du sens, éd. La Part de l'œil, 1999, p. 69.
Cher Fantomas,
Mon rôle dans l'exposition "Mémoire d'un pays noir" [Palais des beaux-arts, Charleroi, 8 novembre – décembre 1975] fut obscur comme il se devait. Voici les faits. Intéressé par l'exposition "Pour mémoire" qui avait présenté à Bordeaux et à La Rochelle des artistes comme Le Gac, Boltanski ou les Poirier, j'avais pris contact au nom du groupe CAP avec son réalisateur, -Louis Froment (directeur du C.A.P.C. de Bordeaux). C'est ainsi qu'il fut décidé de présenter son exposition à Charleroi en y intégrant mes amis du CAP. Cela fut possible grâce au Service de la Propagande artistique de notre Ministère de la Culture qui ne manqua pas de donner un tour très officiel à la manifestation puisque le maire de Bordeaux, Jacques Chaban-Delmas vint l'inaugurer en wagon spécial, flanqué de sa garde républicaine.
A la lecture du catalogue, on pourrait croire que cette «position ne fut qu'une opportunité pour Froment d'exporter, en l'adaptant, celle qu'il avait présentée en France. Il n'y est nullement fait état des raisons de notre collaboration, à savoir que certaines notions esthétiques entrevues par les Français, étaient organisées par nous en une théorie dite de l'art relationnel" : que ce soit l'intérêt de Froment pour le principe de « relation / histoire » appliquée par lui à la mémoire des lieux - ou encore sa conception de

l'exposition comme champ de relations internes et externes. Ces raisons furent précisées par André Jocou dans la revue (n° 11, novembre 1975).
Les archives conservées aux Musées royaux des Beaux-Arts, rappellent la part que je pris au nom du CAP, dans l'élaboration de l'exposition comme un parcours initiatique allant du noir au blanc, et intégrant des oeuvres anciennes inspirées par la région de Charleroi, minière et industrielle. J'avais proposé, mais en vain, que le visiteur fut introduit par "L'homme du large" de Magritte (son prêt ne fut pas accordé par les Musées).
Anne et Patrick Poirier occupèrent une place privilégiée dans cette exposition. Ayant pu séjourner à Charleroi, ils furent les seuls Français à produire une œuvre inspirée directement par la région et à lui donner une portée symbolique significative. Lors de l'inauguration, ils firent lire par Bruno Quentin, un aveugle carolorégien, un récit intitulé "Le regard inversé": une descente onirique, quasi alchimique, dans les entrailles d'une mine. Voici ce que j'avais écrit à Froment à ce sujet :
«Mon cher Froment,
Le jour même où je recevais ta lettre, Anne Poirier me téléphonait pour me signaler qu'elle et Patrick se trouvaient à Charleroi depuis une dizaine de jours et que tout se passait bien. Hier mardi, elle a passé la soirée chez moi. Le travail qu'elle réalise avec Patrick pour notre manifestation est très intéressant. Ils imprimeront le journal de leur séjour à Charleroi en braille. Les feuilles ainsi imprimées seront disposées sur une table peinte en noir et lues lors du vernissage par un aveugle (allusion à la mine et à ses chevaux aveugles, etc..) Ils avaient d'abord envisagé de Construire un labyrinthe avec des briquettes. Je me demande si cette idée ne mériterait pas d'être retenue.
Le "noir" sera sans doute le signe de notre manifestation et c'est bien normal puisqu'elle se déroulera dans la capitale du Pays Noir et que la "mémoire" qui sera prise en considération, a quelque chose de ténébreux. Aussi aurais-je envie en ce qui concerne ma participation, de couvrir ce phénomène en tant qu'historien. Quoi de plus justifié lorsqu'on évoque la mémoire ! Ainsi, dans le catalogue, à l'endroit qui me sera réservé comme artiste, je publierai un texte sur l'importance du noir dans l'art moderne. [...]
Bien amicalement, Lennep, 17 juin 1975»

- Jacques Lennep, Lettre de J. Lennep à Théodore Koenig, s.d. (1978) [sic] in J. Lennep, Alchimie du sens, éd. La Part de l'œil, 1999, p. 76
Il s'agit de l'Anthologie relative à l'histoire du tableau noir ou tableau noir stricto sensu".
Malheureusement ce texte ne fit pas publié, comme je 1'espérais sur feuilles transparentes mais sur papier calque qui annihila l'effet de masse noire qui aurait été produit par la superposition des pages...
De mon côté, j'avais envisagé de présenter dans 1'exposition une installation-vidéo "Mouton-charbon'. aurait trouvé: au centre, sur un socle, un gros morceau de charbon posé sur une peau de mouton - à gauche une vidéo me montrant menant un mouton à l'abattoir, à travers Charleroi - à droite, une vidéo me montrant descendant dans une mine pour en rapporter morceau de charbon - au fond, un miroir barbouillé de sang. J'avais pris les contacts nécessaires, mais trop absorbé par diverses tâches, j'avais dû y renoncer. Estimant par ailleurs qu'il était nécessaire qu'un artiste se manifeste hors de l'enceinte de l'exposition (fût-ce symboliquement), j'avais choisi finalement d'exécuter une action. On me trouva donc sur le marché du dimanche matin, en face du Palais des beaux-arts entre deux marchands, l'un de saucissons et l'autre d'écha lotes. Tout en noir, je tenais un parapluie noir sur lequel se lisait "Monet - Impression soleil levant". Si cela peut vous rassurer, les badauds ne m'ont pas pris poux Fantomas...
Je ne manquerai pas de vous informer sur mon exposition, chez Brachot, d'un modèle pour photos de char me. Dans l'attente du plaisir de vous revoir. Lennep

- Virginie Devillez. La Mémoire oubliée in Cap, Dexia, 2002, p. 50.
Pour le CAP et Jean-Louis Froment, le concepteur des expositions Pour Mémoires et directeur du Centre d'Arts plastiques contemporains de Bordeaux, Mémoire d'un Pays noir devait avant tout s'inscrire dans le contexte social, politique et économique d'une région marquée physiquement et moralement par la mine. L'idée principale était donc de proposer des œuvres à la recherche des traces et des réminiscences de cette histoire omniprésente. Mais le pari n'était pas gagné d'avance, ce qu'avait pressenti le critique

André Jocou lorsqu'il demanda à Lennep: «Ne craignez-vous pas l'habituel reproche d'élitisme, d'art de caste ? Si votre but n'est pas de descendre l'art dans la rue (...), pensez-vous cependant à des actions sur la population ? Comment faire pour que cette population se sente concernée? »
Les préoccupations de Jocou étaient partagées par les membres du CAP qui avaient prévu une intégration socioculturelle de la ville dans leurs travaux. Courtois avait imaginé d'ériger un terril de sacs de charbon qu'il aurait recouvert d'herbe vivace et arrosé de temps à autres. Ransonnet voulait exposer, dans le Musée du verre, de la verrerie usuelle utilisée par des ouvriers menacés de chômage. Enfin, Lennep avait l'intention d'installer deux postes vidéo ; l'un aurait montré un homme tout en blanc descendant dans la mine pour en ramener un bloc de charbon ; l'autre le même homme en noir menant à l'abattoir de la ville un mouton blanc. Entre les deux écrans aurait été placé un socle portant la peau du mouton et le bloc de charbon.
Le 10 juin 1975, Lennep demanda à Robert Rousseau, le directeur du Palais des Beaux-Arts de Charleroi, de l'aider à obtenir les autorisations nécessaires pour promener un mouton dans les rues avoisinant l'abattoir municipal. La réponse traîna et l'accord de la commune ne vint jamais, comme ne virent jamais le jour les projets de Courtois et Ransonnet. André Jocou fit alors remarquer que «des obstacles multiples ont empêché la démonstration. Toute la coopération du directeur du Palais n'y put rien. Il s'est trouvé des règlements, des on, des ils, logés dans des officines lointaines et qui manient avec machiavélisme la fin de non-recevoir.»[2]
Une autre désillusion attendait les membres du CAP lorsque, quelques semaines avant le vernissage, Froment les prévint qu'aucune information sur le groupe n'apparaissait dans les épreuves du catalogue qui, par contre, fournissait une documentation importante sur Pour Mémoires. Le CAP était donc mis de côté. Cette certitude fut encore confirmée le jour du vernissage où la manifestation, qui devait avant tout intégrer une page sombre de l'histoire du Pays noir, fut entièrement récupérée par le gratin carolorégien. Ravi, celui-ci fit la fête à Chaban-Delmas, le député-maire de Bordeaux, la première ville d'accueil du projet de Froment. La presse locale s'attarda d'ailleurs sur la longue liste des personnalités qui s'étaient pressées au Palais des beaux-arts, ainsi que sur le discours condescendant de Chaban-Delmas: «Les bienfaits de la civilisation et de la culture n'ont pas encore atteint toutes les couches de nos populations... Il faut que nous nous groupions contre le totalitarisme et l'iniquité...»[3]
Dégoûté, Ransonnet, qui travaillait alors à la Fondation Renard, un centre d'étude syndical, quitta le vernissage pour rentrer chez lui à Crisnée. Au cours du banquet qui suivit, les édiles locaux et français se congratulèrent longuement. Lennep, poussé par ses camarades du CAP, brisa l'atmosphère en commençant ainsi son intervention: «Permettez-moi, au nom des artistes belges qui participent à cette manifestation, de porter un toast enfin circonstancié. »
Le lendemain, au cours du marché dominical, sur la place en face du Palais des beaux-arts, eut enfin lieu une intervention qui répondait aux aspirations du CAP, même si le public y fut très peu perceptif: Lennep stationna pendant trois heures au milieu des échoppes avec un parapluie noir, où il était écrit en blanc: « Impression, soleil levant». L'objet fut ensuite exposé avec les autres œuvres de l'exposition Mémoire d'un Pays noir. Cette unique action, inscrite dans l'espace socioculturel de la ville, n'atténua pas le goût amer ressenti par les membres du CAP qui avaient été écartés d'un événement dont ils étaient pourtant les initiateurs.
1. André Jocou, «Commentaires. CAP et Pour Mémoire à Charleroi», in +-0, n° 11, novembre 1975, p. 27.
2. André Jocou, Expositions, in Notre Temps, n° 56, novembre 1975, p. 12.
3. M. Chaban-Delmas a ouvert l'exposition Mémoire d'un Pays Noir à Charleroi, in Nouvelle Gazette, 10 novembre 1975.

- Anonyme. Mémoire d'un Pays Noir in Journal de Charleroi, 15/10/1975.
-
- Anonyme. Charleroi, capitale du Pays Noir et Mémoire d'un pays noir in +-0. n° 11. Genval, nov. 1975.
En ces mois d'automne, toute la Belgique vit sous le coup de la culture française : Europalia France est cette année le centre de toute l'activité culturelle. Charleroi n'est pas absente de ce cortège de gloire.

Bien que non programmée dans le cadre d'Europalia, l'exposition qui se tient au Palais des Beaux-Arts, « Mémoire d'un Pays Noir » tombe à point nommé dans un calendrier bien fourni.
Cette exposition conçue par J.L. Froment et J. Lennep a été réalisée par Robert Rousseaux directeur du Palais des Beaux- Arts de Charleroi par Catherine de Croës et Francis De Lulle du département de la propagande artistique du Ministère de la Culture Française. L'exposition restera accessible jusqu'au 7 décembre.
L'histoire et la structure de cette manifestation mérite d'être examinée avec quelque détail. « Mémoire d'un Pays Noir » pourquoi cette exposition à Charleroi ? Sans dire pour autant que la Ville de Charleroi soit prise comme cible, la capitale du Pays Noir a toutefois été à l'origine de bien des œuvres accomplies par les artistes participants. Ill est remarquable de constater combien vive est la résonance suscité par le thème du noir. Le noir est dans notre culture, chargé de tristesse et de deuil. Il n'est pas question de pleurer de geindre sur un passé. Les hommes qui remontaient des puits de la mine (la fosse) étaient noirs, de leur travail, de l'énergie aussi qu'ils avaient extraite à la terre. De même, des œuvres présentées par les artistes à Charleroi ne se dégage pas une intention passéiste et morbide.
Il est particulièrement intéressant de décrire la démarche intellectuelle d'Anne et Patrick Poirier pour qui le noir est en définitive source d'espoir. Le noir, source du souvenir, d'un inconscient collectif avec lequel il convient de renouer, chercher ses racines pour mieux affronter le futur. Un aveugle lit en Braille, à haute voix pour le monde des voyants, le secret des vies passées.
Quand .Jacques Lennep écrit "Il y a toujours quelque chose à voir" sur une photo d'époque surchargée de gouache noire, il manifeste de manière positive que la partie occultée ne fait que cacher une réalité qu'il importe pour nous de découvrir, une surface noire sur laquelle d'autres vies aussi peuvent s'écrire. Le cheminement de l'exposition est d'ailleurs lui aussi conçu comme une série de trouées vers la lumière. Dans un couloir sombre, sur les murs périphériques de l'exposition, des photographies actuelles prises du centre de la ville vers les faubourgs industriels. Ces photographies réalisées par les étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de Charleroi, sont comme des fenêtres ouvertes vers l'extérieur; en face de l'autre côté de ce couloir sombre, sont accrochées des œuvres, d'entre-autre, P. Paulus, Constantin Meunier, témoins de leur temps.
Après ce cheminement dans une obscurité voulue, le noir du souvenir, on débouche dans la lumière crue de l'action des artistes d'aujourd'hui. Participent à ce thème du Noir, le groupe français POUR MEMOIRE dû à |'initiative de J.L. Froment et le groupe belge C.A.P. en mentionnant de plus Anne et Patrick Poirier pour leur participation personnelle. Barbara et Michael Leisgen auraient également dû participer à cette exposition. Des circonstances personnelles les en ont malheureusement empêchés.
Pour comprendre le mieux la pensée de J.L. Froment, il suffit d'observer le montage photographique que nous consacrons à l'exposition POUR MEMOIRE qu'il organisait à Bordeaux et ensuite dans d'autres villes de France avec le même groupe d'artistes français présent actuellement à Charleroi. A Bordeaux, les œuvres des artistes étaient confrontées avec des documents archéologiques des
Musées locaux.
Ici à Charleroi, on peut dire, qu'avec MEMOIRE D'UN PAYS NOIR J.L. Froment et J. Lennep ont offert aux artistes le contexte d'une réflexion élargie.

- D. G. Une exposition à Charleroi. Mémoire d'un Pays noir in Le Soir, 16-17 novembre 1975.
- Anonyme. Au Palais des Beaux-Arts de Charleroi. Rencontre belgo-bordelaise pour l'exposition Mémoire d'un Pays noir in La Libre Belgique, 20 novembre 1975.

- André Jocou, Expositions, Mémoire d'un Pays Noir in Notre Temps, n° 56, Bruxelles 20/11/75.
( ) exposition essentielle, la plus importante que j'ai vue depuis 20 ans. Pour la première fois en Belgique, une présentation selon une scénographie programmée qui inclut œuvres et décors dans une même création spatiale. Il s'agit (…) d'une dramatisation signifiante de l'œuvre d'art.

1976.

(16/02-22/02) Anvers, ICC. Open Encounter on Video (5e) (Participation du groupe)

1977.

(25/01-30/01) Caracas / Ven., Museum de Arte Contemporaneo. International Open Encounter on Video (6e). (Participation du groupe)
* Copers Leo, Courtois Pierre, Degueldre Claude, Dewit Edith, Duchateau Hugo, Dujourie Lili, Francis Filip, CAP, le Groupe Vidéo Insas, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Matthijs Danny, Mees Guy, Mich Ludo, Nyst Jacques Louis, Van Es Hubert et Van Snick Philippe.

(fév.) Barcelone / ES, Fondation Miro. International Open Encuenter on Vidéo (7e) (Participation du groupe)
* CAP, E. Dewit, le Groupe Vidéo Insas, J. Lennep, Cirque Divers, D. Matthijs, J. L. Nyst
** Catalogue.

(20/12/77-09/01/78) Bruxelles, Jardin Botanique. Le Jardin, Lectures et relations.
* Pluridisciplinarité dans l'approche d'un même sujet.

Le compte-rendu d'une réunion préparatoire à cette exposition, le 26/02/1977 est adressé le 28 «aux membres de l'ex-CAP.]
* (18/10) Aux membres de l'ex – Cap : Courtois, Evrard, Hubert, Lizène, Nyst, Ransonnet et à Van Rafelghem (invité) :
« Objet : manifestation sur le thème du Jardin, au Jardin Botanique à Bruxelles du 28/11 au 18/12.
Le livre, Le Jardin – Lectures & Relations est actuellement sous presse. Il comporte près de 250 pages. Détail en annexe.
La subvention de 150.000 francs nous a été versée. Contrairement à ce qui était prévu, nous devrons intervenir dans les frais d'impression du livre, la Commission Française de la Culture de l'Agglomération de Bruxelles ne pouvant assumer les frais excédentaires. Le livre prévu à l'origine comportait 150 pages. Cela ne nous posera pas de problèmes financiers grâce à la collaboration des éditions Yellow Now.
En ce qui concerne l'exposition, il faudra que vous vous teniez prêt à la monter dans la semaine précédant l'inauguration : installation des cloisons, accrochage des œuvres des artistes étrangers, etc. et à la démonter évidemment. (…)
En ce qui concerne votre participation : prévoyez un accrochage "élastique. En effet, vu le caractère des locaux et le nombre encore imprécis d'artistes étrangers qui seront aux cimaises, il est impossible de fixer un métrage définitif. Ce sera peut-être 3 m. mais peut-être le double si la participation étrangère faisait défaut. Á chacun d'agir en conséquence et de faire preuve d'esprit d'équipe.
N'oubliez pas que pour la première fois nous fabriquons nous-mêmes intégralement une exposition. Préparez vos salopettes."
* (28/10) « L'imprimeur ne pourra sortir le livre dans les délais prévus, suite à l'importance de l'ouvrage. En conséquence les dates ont dû être modifiées en accord avec toutes les parties concernées. Vernissage le 19/12 ; fermeture le 9 janvier.

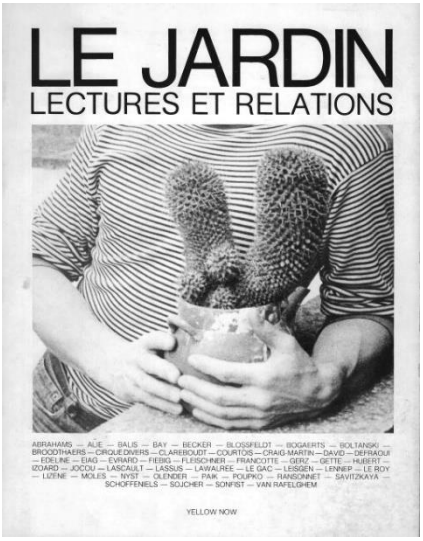
*** Participants du Cap : Courtois Pierre, Evrard Jacques, Hubert Pierre, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis, Ransonnet Jean-Pierre.
- Invités belges : Van Rafelghem Paul., Cirque Divers
- Invités étrangers : Fiebig Eberhard / DE., Leisgen Barbara et Michael / DE ; Abrahams Ivor / GB, Craig-Martin Michael / UK ; Bay Didier / FR., Boltanski Christian / FR., Clareboudt Jean / FR., Gerz Jochen / DE., Gette Paul-Armand / FR, Le Gac J. / FR ; Defraoui Sylvie. / CH, Sonfist Alan US, Fleischner R. / US.



Vue de l'exposition


Vue de l'exposition Paul Van Rafelghem.

**** Livre - catalogue aux éditions Yellow Now: J.L. Nyst, "*Les Limites du Jardin*", daté 16 et 18 août 1977, sous presse en octobre.



Avertissement. 9
ABRAHAMS Ivor, Entretien.11
ALIÉ Victor (instituteur honoraire) et SCHEUER Jean (Directeur Général de l'Enseignement préscolaire et primaire), Le jardin de l’instituteur. 15
BALIS Jan, (Chef de Département. Bibliothèque Royale de Belgique), Quelques notes d'archéologie horticole relatives aux jardins du XIXe siècle.23
BAY Didier, Itinéraires 29
BECKER Wolfgang (Directeur de la Neue Galerie -Sammlung Ludwig, Aachen), L'homme jardinier 35
BLOSSFELDTKarl, Photographies 39
BOGAERTS Alain, Trois tentatives d'approche subjectivistes d'un lieu (jardin) public .45
BOLTANSKI Christian, Compositions photographiques 51
BROODTHAERS Marcel, Un jardin d'hiver 57
CIRQUE DIVERS(Le), Le champignon saprophyte. 61
CLAREBOUDT Jean, Assolements et jachères 65
COURTOIS Pierre, Mes jardins :espaces clos 71
CRAIG-MARTIN Michael, An oak-tree 77
DAVID Johan, La serfouette, un outil «flamand»? 79
DEFRAOUI Sylvie, Bruxelles, d'un jardin à l'autre 85
EDELINE Francis, Stonypath, un jardin médiateur. 91
EIAG Sonhard XI von, Famille de l’ordre des « principes » 97
EVRARD Jacques, Les jardins…les gens. 101
FIEBIG Eberhard, (Professeur à la Gesamthochschule de Kassel) Les gloriettes .107
FLEISCHNER Richard, Bluff, zig-zag et labyrinthe 111
FRANCOTTE Charles (Secrétaire général de la Société Royale Linnéenne et de Flore -Aide technique au Ministère de l’Agriculture). Le jardinage, un sport à la mode ? 117
GERZ Jochen, Sans titre -Jardin des Plantes. Paris. 121
HUBERT Pierre, La peinture dans le jardin ou "proposition de détournement" 133
IZOARD Jacques, Jardins minimes. 139
JOCOU André (Secrétaire de l'Association Belge des Critiques d'Art), Jardin et architecture populaire. 143
LASCAULT Gilbert (Professeur à l’Université de Nanterre), Notes disséminées sur le jardin et les mots. 151
LASSUS Bernard (Professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris), Substrat et apport = nouveau paysage 155

LAWALREE André (Chef de Département, Jardin Botanique National de Belgique), Regard botanique sur les mauvaises herbes des jardins de Belgique. ..159
LE GAC Jean, Les Jardins et le peintre 163
LEISGEN Barbara et Michael, Es bereitet uns Freude, den Garten zu beleben .169.
LENNEP Jacques, Lennep expose un cultivateur d'orchidées : Paul Van Bosstraeten. 173
LE ROY Louis (jardinier - écologiste), Paris-écologie. 179
LIZENE Jacques, Jardins ontologiques. 185
MOLES Abraham (Professeur à l'Université de Strasbourg), D'un art mineur aux arts majeurs. 189
NYST Jacques, Les limites du jardin. 195
OLENDER Maurice, Fécondité magique et stérilité mythique. 201
PAlK Nam June, TV-Garden. 207
POUPKO Jean-Pierre (Président de la Commission française de la Culture de l'Agglomération bruxelloise de Bruxelles) Les espaces verts ou la dimension culturelle de la nature. 209
RANSONNET Jean-Pierre. Dans un Jardin potager.217
SAVITZKAYA Eugène, Jardin naturel. 217
SCHOFFENIELS Ernest (professeur à l'Université de Liège), Sur l'exposition chez "Pieris Brassicae" (Lepidoptera Pieridae). 221
SOJCHER Jacques, (professeur à l'Université libre de Bruxelles), Eden ce soir / Jardin en bas de la voix / Jardin jardin. 225
SONFIST Alan, Le phénomène naturel comme monument public. 229
VAN RAFELGHEM Paul, Mon Jardin. 235

Avertissement.

Ce livre ne peut être envisagé comme un recueil exhaustif de textes et d'images du jardin Son ambition est autre : réunir autour d'un sujet qui cristallise certaines préoccupations actuelles, des scientifiques, des praticiens de différentes disciplines et des artistes de l'avant-garde.

Il se présente comme le lieu de *relations* entre l'art d'aujourd'hui (quelques artistes sont à l'origine de cette rencontre) et ces diverses disciplines,

L'intérêt immédiat de la rencontre tient peut-être à la nature même de la tentative : sans doute s'agit-il d'une expérience nouvelle, tentée pour la première fois. On lui pardonnera son caractère improvisé; il n'entrait ni dans les intentions ni dans les possibilités de l'organisateur d'approcher chacune des disciplines susceptibles d'éclairer le thème du jardin.

Avant tout, il y avait lieu de présenter des lectures qui puissent, par leur diversité, illustrer un état de l'art contemporain et le situer "symboliquement" parmi d'autres préoccupations : littéraires, techniques, scientifiques.

C'est en cela que s'explique le voisinage, inhabituel (et l'ordre alphabétique opère des rapprochements inattendus), de textes de culture générale et de rapports techniques, d'essais littéraires et de communications administratives, de pages scientifiques et d'improvisations drôles.

Deux modes de *lecture* sont possibles : une lecture conventionnelle, page à page, et une lecture nouvelle, relationnelle, La première lecture, article par article, amène surtout (au-delà de la prise de connaissance du contenu) à découvrir différents modes de langage, fonctions de l'identité ou du travail des auteurs.

La *lecture relationnelle.* par rapprochements entre articles, impose certaines constatations, dont la principale confirme un constat aujourd'hui généralement admis .l'art actuel présente des similitudes formelles avec d'autres disciplines traditionnellement très éloignées de son propos, botanique, histoire, géologie, sociologie, horticulture, psychologie et même littérature -pour ne citer que quelques-unes des disciplines représentées dans l'ouvrage. La corrélation est manifeste dans les préoccupations, et aussi dans le langage.

S'il s'agit là d'une caractéristique importante de l'art des années 70, ce livre peut contribuer à le souligner, et à préciser ce nouveau domaine ouvert à l'investigation artistique.

Quand l'artiste tend à passer outre les limites entre art et science, - par l'un ou l'autre artifice ou par le subterfuge de 1'"attitude", précisons-le, - la frontière qui le séparait du monde littéraire se fait de plus en

plus floue, L'image photographique et le texte deviennent outils communs, utilisés semblablement pour la formulation de messages proches. Il est assez surprenant de constater que quelques spécialistes rejoignent cette approche, qui font valoir la subjectivité là où dominait, il y a peu, l'analyse structurale rigoureuse. La mécanique relationnelle ne fait pas apparaître à tout coup de telles convergences. Elle permet alors d'apprécier des écarts parmi les articles (qui n'ont connu aucune sélection), L'ensemble constitue un jardin idéal, un jardin d'idées.
Puisse ce livre apparaître comme une œuvre d'art en soi, par la volonté même des artistes qui préconisent ce support comme moyen d'expression suffisant.

À la suite de cette exposition, Lizène, qui, pour la première fois avait présenté une peinture à la matière fécale, est exclu du Groupe Cap [cf. cat. Lizène]
"Lennep ne souhaite plus coordonner les activités du Cap suite à l'attitude de Lizène lors de la manifestation Le Jardin.
Personne ne se présente pour assumer cette tâche.
Lennep accepterait de continuer si Lizène s'engageait à ne plus perturber ces [sic] activités.
Lizène ne prend aucune décision.
Lennep demande l'exclusion de Lizène. On vote:
À la question plus ou moins formulée: «Accepteriez-vous de coordonner les activités du Cap à la place de Lennep, Lizène restant membre de ce groupe ?»
Répondent non: Courtois, Hubert, Jungblut, Lennep, Lizène, Nyst.
La question de l'exclusion de Lizène étant à peine sous-entendue.
Ransonnet vote oui mais ne se présente pas à la place de Lennep.
La réunion se termine sans qu'une décision ferme soit prise à la suite de ce vote.
Sauf avis contraire, je continue à coordonner les activités du Cap c'est-à-dire que je considère que Lizène est exclu." (J. Lennep, Compte-rendu de la réunion du 28/4/1978, envoyé le 2 mai)
* Rectification : « Lizène a été exclu provisoirement- disons 'suspendu' ».(Courriel de Jacques Lennep, 17/11/2015)

- Jean Pigeon. Quand l'art fait bon ménage avec la Jardin botanique in La Libre Belgique, 22 décembre 1977
- André Jocou. Le jardin. Lectures et relations in Les Cahiers de la Peinture. Paris, janvier 1978.
- K. Lara. Le Jardin. Lecture et relations in 4 millions 4. Bruxelles, 9 janvier 1978.
- R. L. Le Jardin, lectures et relations in Actualités des Arts, mars 1978.

- Johan Pas. Le Jardin. Lectures en relations in Cap, Dexia, 2002, p. 58.
Du 20 décembre 1977 au 9 janvier 1978, le Jardin botanique de Bruxelles, alors désaffecté, était plein de vie. L'exposition internationale Le jardin. Lectures en relations, organisée par le groupe CAP, transformait provisoirement en une jungle éphémère de concepts et d'images, les serres abandonnées de ce jardin d'hiver bourgeois. L'endroit n'était pas habituel pour une exposition, de même que la publication qui l'accompagnait, éditée par Yellow Now sous la direction de Jacques Lennep, se démarquait du catalogue classique. Ce livre en noir et blanc de 240 pages comporte 46 contributions d'artistes plasticiens classés par ordre alphabétique (dont Didier Bay, Karl Blossfeldt, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Pierre Courtois, Michael Craig-Martin, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Barbara et Michael Leisgen, Jacques Lennep, Jacques Lizène, Jacques-Louis Nyst, Nam June Paik, Jean-Pierre Ransonnet et Alan Sonfist), mais aussi de scientifiques et d'écrivains. La couverture présente le détail d'une photo du livre de Jacques Evrard dans la série Les jardins... les gens. Dans la préface, Lennep note que le livre est un endroit où peuvent naître des relations entre les arts plastiques, la science et d'autres disciplines. Dans la ligne de l'idéologie relationnelle du groupe CAP, la publication Le jardin. Lectures en relations se profile donc conne un réseau complexe de lectures et de relations. A cet égard, l'introduction parle d' «un ensemble de lectures qui constituent l'ornement d'un jardin idéal, un jardin d'idées». En ce sens, le thème du jardin n'est pas un objectif en soi mais un moyen pour mettre en exergue et relier divers aspects actuels

des arts plastiques, de l'écologie, de la sociologie, de la botanique et du folklore. La préface, qui sert également de mode d'emploi, distingue même deux modes de lecture du livre: un mode conventionnel et un mode relationnel. Ce dernier, qui a trait à toutes les contributions et aux essais, doit déboucher sur la constatation que l'art plastique contemporain des années 70 présente beaucoup de points communs avec des disciplines non artistiques conne la géologie, l'histoire, la sociologie, la psychologie et l'horticulture. D'ailleurs, la distinction entre les contributions «artistiques» et «scientifiques» n'est pas toujours claire à première vue. Ainsi, «Le jardin», fidèle à l'esprit conceptuel des années 70, peut être considéré comme un média artistique qui n'est pas subordonné à l'exposition mais lui est parallèle.

1978.

- J. Lennep, Lettre à Guy Jungblut, 25 février 1978, in Relation et relation, Crisnée, 1981.

J'en reviens au projet que je t'avais esquissé en décembre dernier: publier un ouvrage pluridisciplinaire sur l'idée de relation. Il présenterait des articles de spécialistes de divers secteurs et des travaux d'artistes contemporains.

Voici la justification de ce projet : Si un concept peut caractériser, par la fréquence de son usage les démarches artistiques et scientifiques actuelles, c'est bien celui de relation avec dans sa sphère, d'autres qui l'éclairent: interdisciplinarité, environnement, structure, système, communication, etc.

Peut-être pourrait-on trouver dans un tel usage, en apparence assez divers, une raison commune, une cohérence qui, de prime abord, n'est pas évidente mais ne serait pas à exclure'. On ne peut discerner l'origine de ce concept, en circonscrire le contenu, sans se référer à une méthode qui a déjà une longue histoire et des variétés complexes: le structuralisme dont l'apport fut certainement de proposer la pensée couine «pensée d'une relation» entre l'être et le réel sans recours métaphysique dogmatique[2].

Sans doute est-il bon de rappeler qu'»une structure offre un caractère de système». Je cite Claude Lévi-Strauss qui ajoute : «elle consiste en éléments tels qu'une modification quelconque de l'un entraîne une modification de tous les autres»[3]. De telles constatations firent que le structuralisme, approche relationnelle par excellence, fut appliqué à la plupart des sciences - notamment à la biologie. Et cela ne fut pas sans conséquences.

Ludwig von Bertalanffy fut le premier, dans ce secteur, à tenter l'essai qui aboutit en 1949 à sa proposition explicite de la Théorie générale des systèmes[4]. Ce biologiste de l'université de Chicago y défendit une vision synthétique des systèmes naturels - mettant en évidence deux principes fondamentaux : celui d'ouverture (à propos de la structure vivante) et celui d'interdisciplinarité.

La recherche des structures devait déboucher sur des coordinations interdisciplinaires', mais aussi inciter certains scientifiques à dépasser une notion strictement technique pour ébaucher une vision du monde dépassant largement des spéculations de laboratoire. Ainsi Joël de Rosnay qui compléta la méthode analytique traditionnelle par la systémique envisagée couine fondement d'une nouvelle culture[6]. Il préconisa une approche transdisciplinaire fondée sur les interactions, les interdépendances (un système étant un ensemble d'éléments en interaction). Il démontra couinent les systèmes sont ouverts, en relation avec leurs environnements par échange d'informations, de matière et d'énergie. Cette dynamique, écrit-il, «fait éclater la vision statique des organisations et des structures. En intégrant le temps, elle fait apparaître le relationnel et le devenir»[7].

Les notions d'environnement, d'interaction sont liées à celle de système. S'étonnera-t-on dès lors que l'écologie, par exemple, se définisse comme une «science des relations», que la sociologie et la psychologie se soient orientées en conséquence ? Citons à ce sujet Jean Piaget définissant «un système d'interaction débutant avec les relations des individus deux à deux et s'étendant jusqu'aux interactions entre chacun d'eux et l'ensemble des autres, et jusqu'aux actions de tous les individus antérieurs, c'est-à-dire de toutes les interactions historiques sur les individus actuels» (8)».

A un niveau philosophique, Michel Serres, dans un ouvrage sur L'interférence, a allié la notion de relativité à celle de relation, préconisant une plurivocité des types de relations introduits dans la multilinéarité des voies». L'être habite une multiplicité d'espaces et de temps, un réseau complexe où

chaque nœud est un réseau en soi où tout circule en tous sens sur une trame de connexions infinies. Constatation importante : l'ars cominunicandi devient le fait humain total dont dépendent 1'ars producendi et 1'ars inveniendi.
Nous sommes très loin de la théorie de la Gestalt dont la vision transcendantale exclut toute implication du sujet, de l'histoire, de la fonction; où la forme ne peut être, enfermée dans ses limites, que la plus cohérente, où tout est régi par des lois d'équilibration automatique. Au contraire, pour Piaget, le sujet est l'auteur des structurations par une opération relationnelle".
Umberto Eco rejeta également cette psychologie de la Gestalt fondée sur une reconnaissance un peu métaphysique entre le sujet et un univers formel. Il lui préféra, en invoquant la psychologie transactionnelle, une perception relativiste basée sur le réseau complexe des relations possibles. Il s'agit d'une esthétique de l'œuvre ouverte qui considère l'œuvre d'art couine le lieu d'une transaction. A l'œuvre figée dans son cadre, tributaire d'un ordre illusoire, il substitue une œuvre conçue comme «un champ de probabilités, une situation apte à provoquer des choix opératoires ou interprétatifs toujours renouvelés»[11]. C'est en ce sens que «l'ouverture constitue la possibilité fondamentale de l'artiste contemporain» (12). Comme principe de création, elle implique une intervention du spectateur, une interaction entre l'œuvre et le sujet qui perçoit - bref un recours à l'environnement qui implique des zones d'indétermination.
On ne peut s'empêcher de relier au principe esthétique de l'ouverture, celui de la lecture et se demander à ce sujet s'il n'y aurait pas quelque coïncidence entre les expériences artistiques contemporaines et l'esthétique structuraliste qui a mis ce principe de la lecture en évidence ?
Jean-François Lyotard a accusé les excès des assimilations entre image et texte. Le mécanisme du structuralisme linguistique n'est peut-être pas totalement approprié pour une approche iconographique. Il n'empêche que ces approches ont révélé une perspective relationnelle qui échappa à Eco: celle de la lexie (13).
Pour Jean-Louis Scheffer «ce qui définit le tableau ce n'est pas sa structure mais le nombre et le type de lectures que l'on peut en faire» (14). Pour ce sémiologue, il n'y a d'autre système que dans le rapport tableau / lecture / texte: «il n'y a jamais de forme ou de sens que dans la relation que j'en donne»".
Louis Marin admet également des réserves quant à l'application à l'image de l'analyse linguistique. Il n'en considère pas moins que «l'objet pictural est ce texte figuratif dans lequel le visible et le lisible se nouent l'un à l'autre» (16). Il souligne donc l'importance de la lexie, des lectures dont la variation constitue la structure de signification et «présuppose l'existence de la relation entre des termes qui se présentent dans leurs différences, dans leur discontinuité» (17).
Ce tour d'horizon rapide et fragmentaire de la question relationnelle indique qu'elle pourrait être au centre d'une nouvelle manière de percevoir le réel.
Au niveau absolu, il s'agit sans doute d'une idée, d'une attitude fondamentale et cohérente mais qui, selon les champs d'application, présentent des variantes, des adaptations.
Je crois que l'art actuel est essentiellement relationnel, qu'il s'agit d'une caractéristique générale de ses tendances les plus diverses. L'art a étendu ses investigations hors du cadre traditionnel de l'œuvre pour se développer au sein même du réel. En conséquence, le phénomène de participation s'est intensifié, le statut de l'artiste s'est modifié jusqu'à devenir transdisciplinaire, son œuvre a englobé l'environnement (dans son sens le plus large qu'il s'agisse du milieu social ou même de techniques qui jusqu' ici n'étaient pas spécifiques).
Il ne convient pas ici de développer les modifications formelles de cette œuvre.
J'espère, mon cher Guy, que ces arguments suffisent à démontrer l'opportunité d'un ouvrage collectif sur l'idée de relation.
Bien amicalement.
1. Ainsi, après la rédaction de cette lettre, trouve-t-on ce concept utilisé aussi bien par J. Attali dans un contexte sociopolitique (La nouvelle économie française, Paris, 1978) que par L Ectors (Le relationnel. Bruxelles, 1979)
2. J. M. Benoist, La révolution structurale, Paris, 1975, p. 286.
3..C. Levi-Strauss, Anthropologie structurale, Paris, 1958, p. 306

4. L. Von Bertalanffy, Théorie générale des systèmes, Paris, 1973. Sur cette question, cf. P. Braillard, Théorie des systèmes. Bruxelles, 1977.
5. J. Piaget, Le structuralisme. Paris, 1968, p. 118
6. J. De Rosnay, Le macroscope – Vers une vision globale. Paris, 1975.
7. ibid. p. 109
8. J. Piaget Etudes sociologiques. Genève, 1967, p. 35.
9. M. Serres, L'interférence. Paris, 1972.
10. J. Piaget, ibid. p. 117.
11. U. Eco, L'œuvre ouverte. Paris, 1965, p. 69.
12. ibid. p. 37
13. J.F. Lyotard, Discours-figure. Paris, 1971.
14. J.L. Scheffer. Scénographie d'un tableau. Paris, 1969, p. 104
15. ibid. p. 162.
16. L. Marin. Etudes sémiologiques. Paris, 1971, p. 19.
17. ibid. p. 39.

- Lettre de Jean-Pierre Ransonnet à Jacques Lennep, Crisnée, 1e mai 1978.
Cher Lennep,
Tant que les idées sont encore chaudes j 'aimerais en profiter pour développer certaines réflexions qui me sont apparues assez importantes.
1) Il est important de se voir en groupe
2) d'échanger des idées
3) de continuer à travailler ensemble
4) que le groupe semble plus soudé que certains veulent bien le dire
5) qui me fait dire: qui a intérêt à ce que le CAP éclate ?
6) la présence de Yellow comme personne «extérieure» est capitale; il faut souhaiter des échanges entre lui et tous les autres […]
Pour synthétiser tout ceci, je dirais que le fait de projeter nos idées sur un sujet tel le relationnel, dans un livre (ndlr: Relation et relation), est fondamental, la preuve qui n'est pas à la fin du CAP que l'on a assisté samedi mais véritablement à sa naissance car bases d'une théorie jetées à partir de la pratique que nous avons, nous permettent de mie cerner les problèmes futurs.
A partir de ceci, les six du groupe plus Yellow peuvent produire un travail sérieux [...]. Au sujet du livre je pense que les différents champs relationnels art - économie - sciences, etc. devraient être dans le même esprit que le Jardin (ndlr: Le jardin-lectures et relations), en allant plus loin, c'est-à-dire montrer le livre en soi comme la pratique. Qu'est-ce qui fonde une telle pratique est, me semble-t-il, le sens à donner à un pareil travail. C'est cette raison majeure que je suis contre les livres à la gloire des artistes parce qu'on crée du mythe - ce qui me semble contraire à toutes pratiques d'avant-garde.
[...] Il faut penser ce livre comme un objet actif, vivant, et tacher de ne pas tomber dans panneau de l'art pour l'art.
Concernant Lizène, autant laisser passer quelques nuages; c'est mieux ainsi. C'est important de se secouer.
Amitiés.

(02/05-20/05) Namur, Galerie Détour. Courtois Pierre, Hubert Pierre, Nyst Jacques Louis.(Exposition significative de certains membres du groupe)
- Claude Lorent L'art relationnel avec Courtois, Hubert et Nyst à la galerie Détour de Jambes in La Nouvelle Gazette, 8/5/78.
"(…) J.L. Nyst travaille également toujours sur une idée et se sert de la photo comme point de départ. À chaque fois, celle-ci prolongée soit en peinture, soit en dessin juxtaposé. Ainsi la lecture d'une idée peut être multipliée par le nombre d'éléments qui entrent dans la composition de l'œuvre.

Cette idée peut être simplement plastique comme c'est le cas pour la peinture intitulée «Huit ou la bouteille». Au départ de ce chiffre, toute la composition, dans une sorte de monochromatisme avec infiniment de nuances est basée sur des divisions ou des multiples de la notion de 8.
Parfois le réel saisi par la photographie est simplement interprété par le dessin. Ainsi, par exemple, de cette photo noir et blanc d'un arbre en fleurs et des notes chromatiques «illustratives» contenues dans le dessin de même surface placé juste à côté. Une superposition mentale donne un résultat que l'on imagine.
Souvent les idées exploitées sont plus complexes et mélangent adroitement le sens plastique et les interprétations plus libres. Chacun peut, d'ailleurs, à loisir, trouver de multiples rapports entre les photos et les interventions graphiques et picturales.
Un très grand soin est apporté à la réalisation des œuvres.
Plusieurs ouvrages de J.L. Nyst sont également exposés; ils procèdent exactement de la même démarche.(…)"

1980.

- Fred Forest in Art sociologique, s. l. ; janvier 1980. Concept de relation.
Une nouvelle attitude mentale favorise les interférences entre des secteurs cloisonnés. Une volonté d'interdisciplinarité a donné naissance dans le domaine des sciences à la théorie de la «systémique». Dans le champ artistique, cette donnée «relationnelle» s'affirme également. L'œuvre couine structure ouverte introduit l'aléatoire et la participation du public dans des processus de communication interactifs. L'artiste ne s'impose plus couine le fabricant d'un objet artistique matérialisé mais fonde sa démarche sur une relation particulière qui s'établit entre lui-même et son contexte.

- Lettre de Fred Forest, Territoire, 6 mai 1980 à Jacques Lennep (Cap, Dexia, 2002, p. 59).
Cher Lennep,
J'ai bien reçu Yves Somville dans le rôle de Jésus-Christ dont la lecture m'a passionné. C document m'a permis de mieux connaître les fondements de ta démarche qui en de nombreux points recoupe mes propres préoccupations. Le fait que cet ouvrage soit en quelque sorte préfacé Pierre Restany ne me paraît pas un hasard aussi hasardeux qu'on pourrait le croire. J'ai u grande affection et amitié pour Restany dont le comportement «humain» est très différent du «modèle» typé du critique tel qu'il prolifère dans le micro-milieu.
La semaine dernière à l'occasion d'une journée de la RTB Liège à Beaubourg pour présenter productions vidéo j'ai eu le plaisir de discuter longuement avec Jacques-Louis Nyst. Ce contact supplémentaire m'a apporté des informations qui me permettent maintenant de mieux apprécier et connaître le contexte dans lequel vous travaillez.
En ce qui concerne +-0, paradoxalement, je n'ai pas encore eu en mains le n° 29 / avril 1980 ! Impossible de se le procurer actuellement à Paris et le numéro que les Rona m'ont expédié pas n'est encore arrivé sur le Territoire.
Je partage entièrement ton point de vue: la qualification d' «art relationnel » peut prêter confusion.
Dans la publication de Yellow Now (ndlr: Yves Somville...), je relève dans le texte de F. Bex une citation de toi, laquelle citation me paraît très importante (page 67): «Ainsi, écrivit-il propos de cette idée de relation : «J'essaie de l'appliquer à la technique de l'exposition considérée en soi couine matière de création et de communication dans une perspective relationnelle. Cette entreprise permettrait de projeter dans l'espace existentiel de l'individu des donnés de «lecture» généralement inscrites dans le champ limité de l'objet d'art"».
J'aimerais que nous puissions approfondir cette idée en en discutant. J'ai personnellement beaucoup de mal à faire passer ce concept qui me paraît fondamental pour l'art d'aujourd'hui.
Bien cordialement à toi.

1981.

Livre "Relation et relations" Liège, éd. Yellow Now.

Contribution à l'étude de l'idée et de l'attitude relationnelle paru aux éditions Yellow Now à l'initiative du Groupe Cap (Courtois, Hubert, Lennep, Nyst, Ransonnet)

SOMMAIRE

Jacques Lennep : Lettre à Guy Jungblut p. 9
Jean Laloup : Les synonymes et les deux sens du mot « relation » ...p. 13
Pascal Acot : Relations vivant-milieu et interdisciplinarité dans l'histoire de l'écologie. p. 15
Dieter Appelt : Membranen Objekt (Hommage à Antonin Artaud) .p. 23
Flor Bex : Relation et communication visuelle. P. 31
Philippe Braillard : La théorie générale des systèmes et les relations entre les sciences p. 47
Léon Chertok : Relation et influence (de l'hypnose à l'hypnose) .p. 57
Arnould Clausse : Relations nouvelles en éducation. ...p. 67
Claudio Costa : L'idée de relation comme « work in regress » .p. 75
Pierre Courtois : Pentacombinat p. 81
Louis Darms : Un chimpanzé seul n'est pas un chimpanzé (une approche communicationnelle de la relation) ...p. 87
Jean- Luc Duval : La relation comme interrogation. ...p. 101
Fernado De Filippi : Vladimir Ilich Oulianov p. 105
Chérif et Silvie Defraoui : Cartographie des contrées à venir.p. 111
Yves De Smet : Tumbling p. 117
Pierre Favre : La relation sociale. p. 123
Fred Forest. p. 139
Pierre Hubert: Recto-verso / Peint-empreint p. 145
Peter Hutchinson p. 151
Henri Laborit: La notion de « relations » en biologie. p. 159
Jean Laloup: Langue et relation. p 169
Jacques Lennep: L'homme d'Eben-Ezer p. 177
Carlo Maria Mariani p. 183
Jacques Louis Nyst : L'escargot et les éclats de rire. p. 189
Gina Pane. p. 197
René Passet : Le rationnel et le relationnel dans les sciences économiques p. 203
Luca Patella :Voy âge,gris ant, en Luc?! p.211
Jacques Polieri: Partitions-Redondances p. 217
Le livre de Mallarmé. p. 220
Jean-Pierre Ransonnet p. 225
Charles Simonds : Trois peuples. P. 231
Bernar Venet : A propos de mon option pour les mathématiques et de la monosémie p.237
Wolf Vostell : Tout être humain est une œuvre d'art p. 241

* Pascal Acot, Attaché au Centre National de la Recherche Scientifique (France); Flor Bex, Directeur de l'Internationaal Cultureel Centrum (Anvers) ; Philippe Braillard, Attaché à l'Institut Universitaire de Hautes Etudes Internationales (Genève) ; Dr Léon Chertok, Médecin chef de service à l'Institut La Rochefoucauld (Paris) ; Arnould Clausse, Professeur émérite de l'Université de Liège ; Louis Darms, Expert - consultant auprès de l'UNESCO ; Jean-Luc Daval, Directeur de l'Ecole Supérieure d'Art Visuel (Genève) ; Pierre Favre, Professeur à l'Université de Clermont I ; Dr Henri Laborit, Professeur à

l'Université d'Ottawa ; Jean Laloup, Professeur à l'Université Catholique de Louvain ; René Passet, Professeur à l'Université de Paris I -Sorbonne ; Jacques Polieri, Président de la Commission des Techniques Futures du CNC (Paris).

A titre documentaire
- F Bex, *Relation et communication visuelle* (en collaboration avec J. Lennep), in: *Relation et relation*, 1981

En 1962, Umberto Eco publia *Opera aperta*, un essai sur l'art contemporain approfondissant une communication faite en 1958 au XIP Congrès International de Philosophie. Cette étude fondamentale, quant au sujet qui nous préoccupe, s'inspire de la psychologie transactionnelle et du structuralisme pour démontrer que *l'ouverture* constitue la caractéristique essentielle de l'art d'après-guerre.
Eco y constate l'ambiguïté de l'œuvre d'art en général, car y coexiste une pluralité de signifiés en un seul signifiant. Une oeuvre est en effet esthétiquement valable lorsqu'elle peut, tout en restant permanente, être envisagée selon des points de vue multiples. En ce sens, toute oeuvre d'art est "ouverte" au niveau de l'interprétation. Elle implique une multiplicité de *lectures'.* Cependant, l'art contemporain a amplifié considérablement ces caractéristiques, dépassant le simple processus d'un fait esthétique déjà organisé, pour les inscrire dans ce fait comme des agents de la création. Ainsi, le spectateur contribue-t-il à faire l'œuvre. Il participe. L'œuvre cinétique et mobile, l'architecture adaptable, la musique sérielle, par exemple, présentent une série de structures imprévues, inachevées, rejoignant une conception déjà prônée par Mallarmé dans son *Livre* qui «ne commence, ni ne finit». Cette indétermination reflète sans doute un état de crise de notre culture, mais aussi et surtout un renouvellement productif de nos connaissances. La relativité n'est-elle pas, chez Einstein, l'expression d'un tout cohérent dans sa variabilité ?
Pour Eco, l'objet esthétique est le lieu d'une transaction. Il applique à ce sujet les théories de John Dewey soutenant que l'expérience est constituée par la perception d'un stimulus additionnée des perceptions précédentes. Il se réfère en outre à une théorie de Charles Morris, nullement contradictoire par rapport à la psychologie transactionnelle: la signification revient continuellement sur le signe et s'enrichit ainsi d'échos nouveaux. Le stimulus esthétique peut être isolé d'un ensemble. Le signifié est multiforme. Entrent en jeu des références culturelles, des conventions, des dispositions individuelles, etc. Le processus de compréhension étant bien de nature transactionnelle, il en résulte que l'ouverture est la condition même du plaisir esthétique.
Ces constatations sont applicables à toutes les œuvres d'art. Ce qui distingue les œuvres contemporaines, c'est qu'elles mettent en jeu des intentions d'ouverture explicites. Elles nécessitent de notre part des choix opératoires, interprétatifs. A ce sujet, Eco relève que les recherches mathématiques sur l'information, par exemple celles de Warren Weaver, vont elles aussi dans le sens du probable et du possible. De la même manière, le processus artistique actuel est-il basé sur la possibilité de saisir plusieurs ordres. Il implique une attente de l'imprévu.
«A l'intérieur d'un désordre, nous instaurons des systèmes de probabilités purement provisoires, hypothétiques, complémentaires d'autres systèmes que, dans le même temps ou par la suite, nous pourrons également assumer. Ce faisant, nous jouissons précisément de l'équiprobabilité de tous ces systèmes, et de la disponibilité ouverte du processus pris dans son ensemble».

Les hasards de l'évolution ou des révolutions artistiques auraient pu démentir les constatations d'Umberto Eco basées principalement sur l'art informel et l'art cinétique. Il n'en fut rien. Au contraire, l'art des années 60 et 70 amplifia les caractéristiques d'ouverture, de lecture ou de participation, s'engageant dans un processus relationnel extrêmement complexe. Des artistes ou groupes d'artistes en furent conscients.
Pierre Restany a repris récemment la théorie de l'ouverture pour la confronter aux expériences artistiques postérieures à Eco, en faire une des clés d'approche de celles-ci. Les situant dans une perspective tracée par Marcel Duchamp, il souligne que la dématérialisation et l'existentialisation de l'art ont entraîné un recours à l'attitude, l'intention, la conceptualisation qui, toutes, renforcent l'ouverture.
L'amplification de ce principe résulte certainement du fait que le débat et les recherches artistiques se déportèrent vers le contenu de l'œuvre. La signification du message devint matière d'art immédiate alors qu'auparavant tout se limitait encore à la forme. Ne pourrait-on dire, d'une manière peut-être excessive, que c'est dans l'absence de contenu réel qu'Eco trouvait les justifications de l'ouverture ? Cela restera d'application pour certaines tendances actuelles.
Cette modification fondamentale, allant dans le sens d'une conceptualisation de l'art, eut un effet sur la forme de l'œuvre. Les œuvres éclatées, fractionnées, constituées comme des ensembles d'éléments dans le temps et l'espace, se propagèrent. Au spectateur d"assembler", de combler le vide entre les parties constitutives par une opération mentale,... de lire.
S'agit-il encore d'un désordre, comme le constatait Eco pour la décennie précédente ? On serait plutôt tenté d'y constater un aboutissement de ce renouvellement qu'il supposait conjointement. L'œuvre est véritablement sortie du cadre, pour reprendre l'expression de Focillon.
Les environnements sont des exemples typiques lorsqu'ils distribuent leurs éléments dans l'espace, confrontent techniques et objets, intègrent le spectateur. Mais il y a aussi l'utilisation combinée de la photo et du texte, des photos entre elles, de la photo et du graphisme, de la photo et d'objets. Les méthodes sont elles aussi relationnelles: l'artiste procède par analogies, ce qui suppose la confrontation de deux éléments au moins, mais peut aller jusqu'à la constitution de "séries".
L'emploi généralisé du texte, qu'il soit manuscrit, dactylographié, imprimé, enregistré, dit en direct dans l'une ou l'autre forme d'assemblages", impose le processus de "lecture" - non plus au sens figuré comme c'était le cas dans les œuvres invoquées par Eco.
Cette méthode de l'assemblage" allant de pair avec une conceptualisation de la démarche, se trouve en fait dans le droit fil d'une évolution historique qui part d'un fractionnement de la touche porté jusqu'au maniérisme par le néo-impressionnisme, passe par l'abstraction le recours à l'inconscient, pour aboutir à l'art conceptuel. Michel Carrouges avait déjà relevé à propos du surréalisme ces caractéristiques qui allaient être réinvesties selon un autre ordre: la concentration d'esprit qui repose sur un certain degré de vide mental, une tendance à opérer une désintégration des images et du langage, la création d'un discontinu poétique... *L'analogon* était pour André Breton cette faculté particulière qui devait recréer une cohérence au-delà du réel. Depuis lors, la finalité n'est plus identique.
La modification considérable de la forme selon un processus relationnel s'est accompagnée d'un bouleversement du contenu. Deux constatations lapidaires peuvent aider à comprendre celui-ci: l'une - «tout est art» - qui s'applique au contexte de Fluxus, l'autre - «art is idea as idea» - au milieu conceptuel. Entre ces deux pôles (qui ne sont pas inconciliables), se

distingue une gamme de positions qui ont toutes un trait commun : la justification de la démarche s'est, elle aussi, déplacée hors du cadre traditionnel de l'art. L'artiste ne se sent plus obligé de représenter la réalité mais il se sent autorisé à travailler en prise directe sur le réel. Un exemple flagrant d'ouverture. Il s'ensuit que le statut même de l'artiste, son identité, se sont vus modifiés en apparence. Nombreux sont ceux dont l'attitude présente des interférences avec d'autres disciplines non-artistiques lorsqu'ils adoptent la méthode et l'objet d'investigation de ces disciplines. D'une certaine manière, il s'agit de cas d'interdisciplinarité.
Umberto Eco, qui est redevable de l'une ou l'autre retombée de la *Théorie Générale des Systèmes* du biologiste Ludwig von Bertalanffy, théorie qui est à la source du concept d'interdisciplinarité, relevait déjà qu'une certaine conception de l'art s'était formée en concomitance avec l'évolution des méthodes scientifiques. Il ne pouvait supposer que l'artiste allait se muer en archéologue, ethnologue, botaniste, historien, philologue ou physicien. (Relevons quelques cas d'interdisciplinarité ou d'interférences disciplinaires. John Kosuth tendit à associer la pratique artistique à celle de la linguistique. Le succès de son entreprise tint au fait qu'elle coïncida avec l'expansion du structuralisme linguistique. « Les propositions artistiques n'ont pas un caractère de fait, mais un caractère linguistique... Elles sont l'expression de définitions de l'art ou les conséquences formelles de définitions de l'art... En conséquence nous pouvons dire que l'art opère selon une logique ». Catalogue de l'exposition *Identité-Identification,* Bordeaux, C.A.P.C., î 976 - Entretiens avec J. Clayssen.
Des artistes s'inspirèrent donc de la logique, des mathématiques ou autres sciences exactes. C'est le cas notamment de Bernard Venet.
D'autres plus préoccupés par leur mythologie individuelle eurent plutôt recours aux sciences humaines. Pour Claudio Costa « L'anthropologie sollicite constamment l'imagination. Je pense - dit-il - que c'est l'imagination qui fut le lien entre le domaine de l'anthropologie et celui de l'art. Et de plus, c'est, je crois, une nouvelle voie pour l'art». *Art afterphilosophy,* in: *Studio internationaL* automne, 1969. Quant à Paul-Armand Gette, il précise : «J'utilise pour une approche de la nature, une méthodologie scientifique et systématique qui consiste, partiellement, à déterminer des échantillons botaniques... Je ne m'identifie pas à un scientifique, j'utilise la méthodologie scientifique » *(Id).*
Pour Anne et Patrick Poirier : « L'archéologie permet de prendre du recul. Nous reconstituons - disent-ils - à partir d'éléments épars et divers, une réalité qui dévie sur une utopie. La vision poétique que nous portons sur les divers éléments de base nous différencie de l'archéologie scientifique» *(*Id))
Le cas de l'art sociologique est à lui seul intéressant puisque dans le contexte général de l'interdisciplinarité, il investit directement le concept relationnel au niveau social.
Nous venons de relever, en nous basant sur Eco, les aspects relationnels les plus évidents de l'art actuel. Penchons-nous maintenant sur certains mécanismes des œuvres récentes en les envisageant comme des structures dans le processus de la communication visuelle.
L'image et la chose représentée ont en commun un certain nombre de relations d'analogie et de correspondance. Il s'agit de concordances de structures, de similitudes entre l'image et le réel. La relation est donc la condition absolue, sans laquelle il ne peut être question de "représentation".
La relation est une notion primordiale. Elle est fonctionnelle et significative. Il n'est pas de signification sans relation. Une donnée, un

objet, un élément mono-sémique n'acquiert de sens que par rapport à un autre objet, un autre élément dont il diffère. Les choses ne se présentent isolément qu'en de très rares occasions. Habituellement, elles sont prises dans un réseau d'interférences. C'est ce réseau qui confère le sens. Celui-ci dépend par conséquent et de la nature des choses et de celle de leurs rapports.

La représentation artistique est le plus souvent polysémique, car l'artiste crée rarement des images simples. Il tend au contraire à composer. La manière dont les images simples sont assemblées détermine en grande partie le schéma des relations et, en conséquence, la lisibilité du message visuel. L'image composée peut représenter différentes relations d'un même objet mais aussi d'objets différents qui n'ont pas en soi nécessairement de rapports temporels et spatiaux.

Mais la relation la plus générale et la plus essentielle - qui distingue l'art du réel - est celle qui constitue aussi l'épicentre fondamentalement problématique de la production artistique. Il s'agit des processus complexes d'objectivations et de subjectivisations. Michel Foucault n'écrivait-il pas à propos de la peinture qu'elle est sans doute là «en ce point où viennent se couper une pensée qui est sur le mode de la ressemblance et des choses qui sont dans des relations de similitude» ?

La représentation fournit des moyens de concevoir un objet. Elle ne le remplace pas. Elle suppose notamment tout un processus de pensées du spectateur qui a son rôle à jouer dans la formation de la signification. Il implique une reconnaissance de la conformité analogique entre les structures du réel et celles de l'image. Cette reconnaissance est la condition relationnelle élémentaire et nécessaire de toute communication ou démarche représentative.

Le processus de la reconnaissance génératrice de sens suppose des aspects tant logiques (rapport représentant! représenté) que psychologiques (rapport sujet / objet). Le sujet est en fait un "groupe": l'auteur / émetteur du message et le spectateur / récepteur. C'est évidemment de ce point de vue, d'où nous voulons considérer le réseau relationnel, que se posent les questions subjectives. Entrent en ligne de compte: les intentions de l'auteur, les réactions des destinataires en fonction de facteurs affectifs, culturels, etc.

On a trop rapidement déduit de son balancement objectif / subjectif que l'art n'est que relativisation. Sans doute vaudrait-il mieux adopter l'avis de Bernard Teyssèdre lorsqu'il affirme: «l'objet esthétique est à sa façon réel, mais d'une réalité relationnelle, potentielle, qui s'actualise dans la perception d'un sujet apte à percevoir». Cette constatation nous entraînerait vers une analyse socioculturelle de la démarche artistique pour tenter d'objectiver le sujet, l'élément subjectif mis en relation. Ce serait dévier.

Contentons-nous de préciser que des recherches artistiques actuelles se sont spécialisées dans le traitement de ce groupe relationnel subjectif, en faisant du groupe émetteur / récepteur (c'est-à-dire des éléments du tissu social) le support même de la création. L'objet est subsidiaire lorsqu'il existe encore. Que d'autres se sont penchés sur la perception critique de l'art - sa conceptualisation - pour tenter d'objectiver un discours forcément aléatoire.

Pour débrouiller les structures relationnelles de certaines tendances de l'art actuel, on pourrait proposer une distinction: entre les relations d'éléments présents et les relations vis-à-vis d'éléments absents ou situés dans une autre dimension spatio-temporelle.

Ce dernier cas recouvre beaucoup d'œuvres contemporaines, par exemple celles qui utilisent la photographie. Elles ont leur spécificité, un champ de

références différent par rapport aux œuvres traditionnelles mais elles n'en renvoient pas moins, au niveau structural le plus large, aux mêmes justifications. L'œuvre s'articule toujours en fonction d'un représenté. L'analyse de telles images a été ébauchée par Roland Barthes et d'autres sémiologues.

Des œuvres ont vu le jour qui ne fonctionnent qu'en elles-mêmes - on pourrait dire en circuit fermé - ce qui limite considérablement le jeu relationnel. Plus particulièrement au cours des années '70, un art s'est fondé exclusivement sur l'analyse des règles, l'exploration des structures spécifiquement artistiques. L'artiste analyse les éléments constitutifs de l'objet d'art. Il arrive que son attention se porte sur le processus, autrement dit sur la relation entre son intervention et le résultat formel - par la même occasion sur la lisibilité de cette relation.

Comment cela a-t-il pu se produire ? Déjà dans l' «Action Painting», le tableau était en grande partie la trace immédiate de l'acte spécifique de l'artiste. La façon dont la peinture était appliquée à la surface devenait de plus en plus l'élément essentiel dans le mode de production surtout chez les représentants de la «Post Painterly Abstraction». La peinture elle-même se traitait de façon impersonnelle: la différenciation individuelle se fondait en premier lieu sur le choix du mode de production technique.

Pour le "Pop Art" et le "Nouveau Réalisme", on remarqua cette même importance du processus. L'objet fut extrait tel quel de la réalité et manipulé par chaque artiste suivant un type bien défini de technique: compression, décollage, moulage, agrandissement...

Pour la peinture fondamentale ou analytique, c'est presque exclusivement le travail lui-même qui constitue l'essence signifiante de l'œuvre. Le but est l'analyse méthodique de tous les éléments de l'acte même de peindre, selon une réduction très précise du domaine choisi. Les éléments minimaux y sont examinés de façon méthodique dans toutes leurs variations possibles. Cette tendance se trouvait déjà à la base du "Minimal Art".

Dans tous les cas, on assiste à une réduction du contenu. Toute l'attention se trouve concentrée sur la relation entre éléments, formes et matériaux d'une part et, d'autre part, sur celle qui existe entre matériaux et processus d'autre part. L'œuvre ne renvoie qu'à elle-même. C'est dire qu'elle ne met pas en jeu dans sa complexité le système des relations externes fondées sur les rapports oeuvre!spectateur et oeuvre!espace.

Au cours des dernières années, une autre tendance s'est manifestée qui s'attache également au processus de la création mais beaucoup moins au résultat final. L'essentiel, c'est l'intervention, l'acte qui transforme le matériau donné. C'est le cas dans le "Land Art", l'"Arte Povera", le "Process Art"... L'art a délaissé son statut objectal. Le compartimentage entre média, selon les normes traditionnelles, a disparu.

L'art conceptuel a accentué cette distance vis-à-vis de l'objet d'art en lui substituant un discours théorique sur l'art.

C'est peut-être cette volonté d'analyse des lois et des structures artistiques qui a renforcé les caractéristiques relationnelles, même si l'objet se substitue pour une large part à sa représentation. L'accent est mis sur l'exploration des relations immédiates entre cet objet et son contexte. Le travail se fait de manière concrète et directe sur les composantes tangibles et matériellement présentes du réel. Ce réel analysé en fonction d'une perception immédiate, implique en général pour le spectateur une possibilité de participation physique, et réflexive plus large.

Certains artistes ont étendu systématiquement leurs expériences au contexte. Parmi eux, il y a tous ceux qui ont conçu des environnements. L'expérience se fait ici et maintenant, en fonction d'une relation spatio-

temporelle immédiate. L'œuvre est conçue comme une combinatoire d'éléments entourant un spectateur. Elle développe dans l'espace un jeu relationnel en vase clos.
Dans toutes ces tendances se développe un système de relations statiques. Certains artistes ont donc recherché des rapports plus dynamiques en conférant un rôle plus concret à des éléments tels que le temps, la transformation. C'est le cas lorsque le bref et l'éphémère moment de création est mis, dans les actions et les performances, en connexion directe avec le spectateur.
Pour ces démarches ainsi que, pour les environnements, l'utilisation simultanée (que nous avions qualifié plus haut d'assemblage) de différents média, surtout audiovisuels, provoque de nouvelles relations dans le processus de la communication.
Dans cet article, nous nous sommes gardés de prononcer le terme *d'art relationnel* ou d'inscrire un *isme* supplémentaire au tableau artistique. Il en fallut bien moins lors d'époques précédentes pour que des termes désignant des écoles, des courants, résumant des tendances soient constitues. Il faudra cependant se souvenir que la relation - en tant que concept et attitude - a amplifié au cours des dernières décennies des caractères implicites à toutes œuvres d'art pour les transformer en éléments explicites, déterminants aussi bien pour la forme que le contenu de la démarche artistique.

Ou d'autres textes choisis par Lennep in Cap, Dexia, 2002 :

J. Laloup Les deux sens du mot «relation».in Relation et relation, Crisnée, 1981.
En considérant le mot «relation», on constate d'une part la présence d'un certain nombre de synonymes et, d'autre part, deux significations apparemment éloignées l'une de l'autre : «récit, témoignage» et «lien, connexion». Ces deux faits s'expliquent par l'idée de porter. En français, cette idée est représentée par une racine latine port. [...] De cette racine émanent deux dérivés qui nous intéressent ici: - report, «acte par lequel on porte ou se porte vers l'arrière». Dès le XVIe siècle, il signifie aussi «récit d'un événement». (...) -rapport «acte par lequel on se porte en arrière pour en revenir chargé d'un récit, d'un témoignage». […] Cornent ces […] termes qui signifient originairement «récit, témoignage» ont-ils ajouté le sens de «lien, connexion» ? On pourrait articuler l'hypothèse suivante. Il y a deux manières de (se) porter en arrière: 1) dans l'espace-temps «physique»: on va vers un lieu, un temps dépassés, et l'on en rapporte quelque chose (le témoin relate un fait), c'est le sens le plus ancien - 2) dans l'espace-temps «mental»: en réfléchissant sur plusieurs entités, on en rapporte l'affirmation d'une connexion, d'un lien entre elles. Il en découlerait que, si le premier sens (»récit, témoignage») évoque un acte sensorimoteur (le témoin a vu ce qu'il rapporte), le second implique un acte réflexif opéré dans l'invisible ou dans le seul visible de l'esprit (ayant consulté l'arrière, l'implicite ou le sous-jacent de telles entités, celui qui a réfléchi y voit une connexion, un lien). En ce second sens, la relation, le rapport, la référence seraient de l'ordre de l'invisible.

J.-L. Daval, La relation comme interrogation, in Relation et relation, Crisnée, 1981.

Examiner l'idée de relation dans l'art d'aujourd'hui implique qu'on ait une certaine conception de l'art, une philosophie de l'artiste. [...] Aujourd'hui l'art change de sens et de fonction. Ceux qui ne voudraient

pas le reconnaître ne pourront jamais comprendre ce qui se joue et qui se justifie essentiellement par une différence d'attitude et de conception. [...] A la notion de beauté ont succédé celles de vérité, d'urgence et de nécessité. [...] La création n'est plus seulement liée à l'expression des conditions spécifiques d'un moment et d'un lieu, elle devient un acte politique aux effets directs ou indirects, un acte relationnel. [...] Les artistes ne cherchent plus seulement à concrétiser les aspirations actuelles mais encore à les infléchir, cherchant moins à convaincre qu'à interroger, allant jusqu'à mettre en doute leur propre statut et celui de leur activité. Cette modification implique un changement des normes de perception et des critères de jugement. [...] L'idée de relation devrait justement nous permettre d'avancer des hypothèses montrant en quoi la fonction, la forme et l'usage de l'art se sont modifiés. Le contexte relationnel favorise une distanciation des critères formalistes et esthétiques du «cornent» pour introduire les questions «pourquoi» et «pour qui».

Activités concernant le CAP après sa période historique.

Notons que pour toutes ces activités, c'est Jacques Lennep qui en assuma la coordination.

1983.

(05/02-27/03) Charleroi, Palais des Beaux-Arts. Art vidéo. Rétrospectives et perspectives. (Participation significative de certains membres du groupe)
* Commissaire : Laurent Busine.
** Participants belges : André Marie, Bigot Gary, Blondeel Michèle & Lehman Boris, Charlier Jacques, Dardenne Jean-Pierre et Luc, De La Casinière Joëlle, Duck Colette, Dujourie Lili, François Michel, Lafontaine Marie-Jo, Laub Michael, LENNEP JACQUES, LIZENE JACQUES, Matthijs Danny, NYST JACQUES LOUIS, Romus André, Schouten Lydia, Vanberg Francine & Basset Véronique, VAN ES HUBERT, Van Herck Frank, Vidéographie, Waving Ondulata, Widart Nicole
*** Installations vidéo
- Belges : Bigot Gary, Blondeel Michèle, Charlier Jacques, Dujourie Lili, Jacquemart Philippe, Lafontaine Marie-Jo, 50/04 (Alain Geronnez & Paul Vanré).

(15/09- /) Bruxelles, Nieuwe Workshop. *Rétrospective d'art vidéo belge 1970 - 1977*. (Participation significative de certains membres du groupe)
* Ensuite : (/ - /) Hasselt, Provinciaal Museum voor aktuele Kunst ; (/ - /) Gand, Museum voor hedendaagse Kunst ; (/ - /) Anvers I.C.C., etc
** En Belgique comme ailleurs, on parle constamment d'une nouvelle génération d'artistes vidéo. Á un moment où les possibilités de diffusion se sont améliorées, bien que loin d'être encore idéales, il est devenu plus facile aux nouveaux venus de faire connaître leur travail. Ce n'était certes pas le cas il y a seulement cinq ans, la production vidéo n'éveillant que l'intérêt de quelques individus isolés. Il est dommage de constater que toute une génération d'artistes n'a pas reçu l'accueil qu'elle aurait mérité, simplement parce qu'elle était une génération de pionniers se battant dans un quasi - désert.

C’est pourquoi nous avons trouvé intéressant de constituer un programme rétrospectif des productions vidéographiques des premiers vidéastes belges. Éric de Moffarts, critique vidéo de la revue Vidéodoc a sélectionné un certain nombre d’œuvres ou d’extraits de travaux et les a rassemblés sous le titre : "Vidéo Kunst in Belgïe 1970-1977 / Art vidéo belge 1970-1977". Un regard sur le passé - une rétrospective : qu’est-ce qui a été produit ? comment ? quel fut le résultat ? et les conséquences ? Autant de questions auxquelles tentera de répondre une édition spéciale de la revue *-0 qui sera publiée conjointement à la diffusion de la rétrospective.
"Vidéo Kunst in Belgïe 1970-1977 / Art vidéo belge 1970-1977" sera présenté au public sous forme de scénario. Le vidéo - art est lui aussi sujet à fluctuations et développements. Les motivations des artistes belges pour faire de la vidéo étaient sans doute comparables à celles de leurs homologues étrangers. Il s’agissait seulement de les préciser.
Le Nieuwe Workshop a assuré la retranscription des œuvres sélectionnées sur une bande unique qui constitue en soi un programme complet. Ce programme sera disponible à partie du 1e septembre 1983. Le prix de location a été fixé à 7.500 francs belges pour une projection unique et 10.000 francs pour plusieurs projections (7 jours max.). Le programme dure environ 100 minutes.
Pour tout renseignement, contacter soit : Bernard Degroote, 10 rue de la Colline, 1000 Bruxelles / Chris Dercon, Jozef II straat 146, 1040 Brussel.]
*** Programme :
- (Vidéo Insas, "Nam June Paik, TV Buddah", Knokke Experimental, 1974)
- Jacques Charlier, "Rocky Tiger", 1970
- JACQUES LOUIS NYST, "Possibilités pour un écran de télévision (comprenant : Une part de silence pour une part de réflexion / animation, Concentration)", 1971.
- J. L. NYST, "Myrtle Beach", 1973.
- JACQUES LENNEP, "Vidéo relationnelle", 1974.
- J. LENNEP, "Vive la peinture", 1974.
- J. LENNEP, "Histoire d’un corps", 1974.
- J. LENNEP, "Alfred Laoureux, collectionneur", 1977.
- G. Mees, "Portretten", 1970.
- JACQUES LIZENE, "Tentative de dressage d’une caméra", 1974.
- JACQUES LIZENE, "Tentative d’échapper à la surveillance d’une caméra", 1974.
- Frank Van Hercke, "Do you like body-art", 1977.
- Leo Copers, "Mona Lisa, Mona Leo", 1974-75.
- HUBERT VAN ES, "Experiments for auto-communication", 1975.
- Mark Verstockt, "Five acts on screen", 1974.
- Danny Matthijs, "9 Polaroid Pictures", 1976.
- Frank Van Hercke, "Floating Light", 1977.
- Barbara & Michael Leisgen, "La ligne de soleil", 1976.
- J. L. NYST, "Revolver", 1977.
- J. L. NYST, "Le tombeau des nains", 1975.
- J. L. NYST, "La mort d’une poule", 1975.
- J. L. NYST, "Le cygne et son image", 1975.
- J. L. NYST, "L’ombrelle descendant un escalier", 1977.
- J. L. NYST, "L’Objet", 1974.
- Lilie Dujourie ayant exigé que ses travaux soient présentés séparément, nous avons malheureusement du renoncer à l’inclure dans cette rétrospective pour des raisons matérielle et déontologique.
****Cat. = n° spécial de + - 0, n° 39, sept. 1983.
- Éric de Moffarts, Parodie de l’art vidéo / Parodie op de videokunst (paru dans Amarant, Videokunst 6de jrg, n° 22), p. 5-8.
- Éric de Moffarts, La vidéo belge en fiches, p. 10-15.
- Éric de Moffarts. 1970-77. Art vidéo belge – Videokunst in België / Chronologie des événements, p. 16-19.

- Jan Debbaut, Notes sur l'art vidéo en Belgique (en anglais ; paru dans Studio International, Somme Notes in Video Art in Belgium, n° 982, may / june 1976, p. 273-274), p. 20-22
- Michel Baudson, Artist's videotapes au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, février - mars 1975, p. 23.
- Bernard Degroote, Entretien avec Flor Bex (en néerlandais et en français)
*****
- Éric de Moffarts, C'est du belge. La rétrospective vidéo du Nieuwe Workshop in Vidéodoc, septembre 1983.
- Chris Dercon, Video is weer Vlaams in De Standaard, 10-11/9/83

- Note in Geirlandt Karl (direction). L'art en Belgique après 1945. Anvers, Fonds Mercator, 1983, p. 376.
Le groupe CAP a été fondé en juin 1972 par Jacques Lennep avec comme membres Courtois, Gehain, Herreyns et Horvath. Cap avait à l'origine une tendance constructiviste et expérimentale. Lorsqu'en 1973, Jacques Louis Nyst et Jacques Lizène se joignirent au groupe. Lennep formula le principe de base. La notion d'*art relationnel* déterminera dorénavant à différents niveaux le caractère commun des travaux du groupe. A partir de 1973 Courtois, Lennep, Lizène et Nyst se spécialiseront dans l'analyse de la relation entre l'*art relationnel* et la réalité au moyen de média divergents comme la photographie, la vidéo, les performances, les dessins, les tableaux dans lesquels la relation réciproque entre les choses, les notions et les personnes sera exprimée.

1984.

(26/10-27/01/85) Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Les Archives de l'art contemporain en Belgique.
* A l'occasion de l'Inauguration du Musée d'Art moderne et du Musée d'Art ancien rénové.
** Cette exposition comprenait une sélection de documents d'archives du CAP.

1985.

(30/10-23/11) Bruxelles, Atelier Ste Anne. Groupe Alea (Exposition significative de certains membres du groupe)
* Organisation : Groupe Alea
* Devolder Eddy, Duck Colette, Gengoux Bernard, HUBERT PIERRE, Lambotte André, LENNEP JACQUES (représenté par NV Panneel, peintre fictif), Navez Jean-Marc, NYST JACQUES LOUIS, Van Kessel Françoise.
** Catalogue : 9 fascicules, 1 par artiste dans un emboîtage.

1993.

(03/03-06/03) Ixelles, Galerie Les Contemporains. Les trois Jacques (Participation significative de certains membres du groupe)
*** LENNEP JACQUES, LIZENE JACQUES, NYST JACQUES LOUIS auxquels s'est joint fortuitement Jacques Charlier.**
** En marge de l'exposition L'Art en Belgique depuis 1980 aux M.R.B.A. de Bruxelles, en réaction à la sélection d'Alain Noirhomme dont la volonté est essentiellement de l'ordre du marketing c'est-à-dire par

trop influencé par le secteur marchand.
- Feuillet de présentation : "Alain Noirhomme abandonna les bancs de l'Université de Louvain en juin 1984, sans y avoir terminé ses études d'histoire de l'art.
Aujourd'hui, les Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique accueillent ce personnage qui aime se qualifier d'"historien". Mais qui est-il pour y imposer cette exposition L'art en Belgique depuis 1980 ? Qu'a-t-il fait pour qu'une institution nationale, publique et scientifique de première catégorie lui accorde un tel crédit ?
Lui qui se pique de sélectionner, l'a-t-il été jamais ? Pour le soutenir une multinationale et quelques quidam aux motivations particulièrement évidentes. Tous sont trop heureux de trouver, dans le Musée d'Etat précité, l'atmosphère favorable de l'indigence budgétaire. Ils pourront y pondre leur oeuf.
Plus soucieux de "marketing" que de critique historique, l'on choisira, de préférence dans le secteur marchand, ceux qui furent exhibés dans les "foires" ou autres cirques dont les places sont une garantie de bon "business".
La galerie Les Contemporains, respectant sa longue tradition d'indépendance, a décidé de réagir en exposant, au moment même où aura lieu l'inauguration de l'exposition aux Musées, trois artistes dignes de ne pas y figurer: Jacques Lennep, Jacques Lizène, Jacques-Louis Nyst. "
***
Charlier, Lennep et Nyst exécutent chacun une performance enregistrée par Lizène pour son film « Un certain art belge ».
- Nyst fait une performance avec Installation "Abricot-orange et ¼ de ton" et une Vidéo "Le rituel à 16 faces"

Michèle Minne, Les trois Jacques in La Cité, 04/03/93

(20/06-15/08) Artour. (Participation significative de certains membres du groupe)
- La Louvière (Houdeng-Aimeries), Charbonnage-du-Bois-du-Luc / Ancien hospice Plunkett de Rathmore : e. a. LENNEP JACQUES (Devoirs quotidiens), LIZENE JACQUES (Sculpture nulle avec fumée), NYST JACQUES LOUIS (L'œuf intact).
- Morlanwelz, Parc de Mariemont : e. a. COURTOIS PIERRE (Les points de vue).

1999.

- Lettre de Jacques Lennep à Lucien Massaert, 2 septembre 1999 in Jacques Lennep, Alchimie du Sens, éd. La Part de l'œil, 1999, p. 141-144.
Mon cher Lucien,
Je te remercie de m'avoir signalé cet essai que Nicolas Bourriaud vient de publier sur l"Esthétique relationnelle". Sans doute t'intéressera-t-il de connaître mon opinion.
L'auteur définit l'art relationnel comme "un ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif". Quant à l'esthétique relationnelle, elle est une "théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent".
J'ai partagé ta surprise en lisant que ce mouvement artistique qui, selon Bourriaud, marque cette décennie, n'a pas de précédent historique !
Qu'en conclure sinon que les expériences entamées en Belgique il y a plus d'un quart de siècle, n'ont pas eu un écho suffisant, malgré l'ouvrage publié en 1981, sous ma direction: "Relation et relation"…

Mais mon étonnement est surtout motivé par le fait que Fred Forest n'est jamais cité alors qu'au cours de cette même période, son art sociologique (et relationnel) ne passa pas, lui, inaperçu - au point qu'un ouvrage lui fut consacré dans la collection 10/18. C'est dire que je suis frustré de ne pas avoir appris ce qui différencierait ses idées de celles de Bourriaud, et me demande ce qui justifie un tel silence.
En Belgique, le facteur social n'a jamais été tenu pour exclusif parmi ceux qui pratiquaient un art relationnel. Toutefois Lizène mena des actions qu'il rapprochait du situationnisme et, quant à moi, j'ai notamment poursuivi pendant une dizaine d'années l'expérience du "Musée de l'homme". A celui-ci me paraissent s'appliquer des critères qui, pour Bourriaud, définissent l'art relationnel: l'art est un état de rencontre dans une relation dynamique - un jeu interhumain - une invention de relations entre les individus, etc. Dans cette optique, la forme devient, comme il le précise, une structure où s'opèrent de perpétuelles transactions en fonction des conditions sociales et historiques. Lieu d'interactions, elle se caractérise évidemment par son ouverture. Et cette forme-là donne du sens à l'œuvre.
Cet essai me convainc, si besoin en était encore, que la mise en évidence du concept de relation est un phénomène majeur de la pensée artistique contemporaine.
Amicalement. Lennep

2001.

- Michel Draguet in Flor Bex (sous la direction). L'art en Belgique depuis 1975. Anvers, Fonds Mercatot, 2001, pp. 123-124.
A l'école de la désécriture.
Si l'image n'est qu'une convention objective et le mot est un symptôme autoritaire, l'artiste ne peut être qu'un contenant vide de sens, dépourvu de toute intériorité et de toute fonction, si ce n'est d'être le révélateur de cette absence centrale. Le tableau sans titre que Jacques Lennep peignit en 1975 traduisant en mot, de mani !ère littérale, mais à l'huile sur toile, le célèbre « Marat assassiné » de David en est un exemple éloquent. Il pourrait être repris pour d'autres activistes du CAP comme Pierre Courtois, Jacques Lizène ou Jacques Louis Nyst.
L'idée de relation, centrale aux yeux de Lennep, prend ici son sens tout en s'inscrivant dans le contexte, plus large, de l'art sociologique, déterminant au tournant des années 1970 avec la Groupe de Recherche d'Art visuel (GRAV) ou le Collectif d'Art sociologique. Pour Lennep, la notion de « relation » intervient à deux niveaux : d'une part, dans le prolongement de la pensée de Broothaers, le « lien-rapport » à vocation contextuelle (« artiste- public – réalité » et leurs modes de relations sociologiques) et le « récit-histoire », qui, selon Lennep, « tient au caractère descriptif et narratif que peut avoir une démarche artistique ». Dans cette perspective le mot devient un des moyens d'expression privilégiés d'un art qui passe nécessairement par la lecture. « L'Histoire de la misère de Marc W. apprenti d'usine à Ougrée » de Lizène ou « L'Idée de la Couleur » de Nyst en témoignent. Les « Travaux à l'index » que Jacques Lennep a commencé le 18 février 1996 transposent dans la quotidienneté du devoir – le cahier d'écolier était déjà un outil cher à Mariën – cette conception qui fait du récit une relation singulière.
Celle-ci aura deux fonctions : raconter en en recomposant la durée une action à vocation critique ou se déployer en image pour s'imposer en mot d'ordre dérisoire dont Lizène s'est fait « le petit maître liégeois ». Dans le premier cas, l'image-texte pourra évoluer de la narration (« Travaux à l'index ») – à mi-chemin du journal et de la bande dessinée – au projet postdadaïste (« D'après une idée, projet pour la place Cerdinal Mercier à Jette » de Lizène avec ses variantes ultérieures)
Inscrit dans un contexte social et critique, le principe de relation consacre le mot dans cette position de paranoïa-critique que Lennep résumera, en 1992, dans « L'art au sens critique » : dès lors, toutes les autres voies apparaissant comme impasse à l'académisme, il n'u eut d'alternative que d'écrire, décrire, désécrire ».

2002.

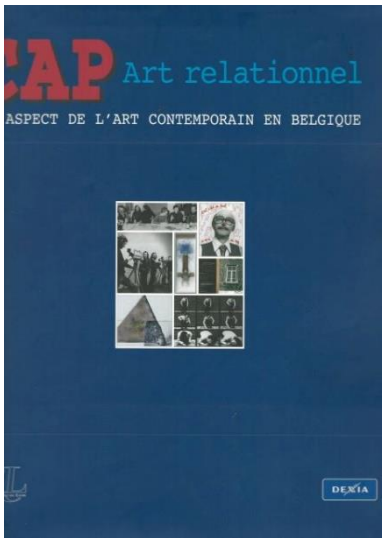
(07/09-20/10) Namur, Maison de la Culture. Cap. Art relationnel. Un aspect de l'art contemporain en Belgique.

* Commissaire : Jacques Lennep.

** Courtois, Lennep, Lizène, Nyst, Ransonnet comme membres permanents du groupe, G. Herreyns et P. Hubert qui participèrent à ses activités et D. Appelt, J. Clareboudt, J. Gerz, P.-A. Gette, P. Hutchinson, J. Le Gac, M. et B. Leisgen, L. Petella, A. et P. Poirier, H. Van Es, G. Vercheval qui furent ses invités.

*** Scénographie de l'exposition : Daniel Dutrieux.

**** Catalogue édité par Dexia
- Avant-propos de M. Baudson, M. Draguet, F. Leen et Cl. Lorent.
- Textes de C. Leclercq et J. van Lennep.
- Notices par C. Bezzan, P. Y. Desaive, V. Devillez, A. Goffart, R. Knops, C. Leclercq, B. Merland, J. Pas, F. Vandepitte, J. van Lennep.



- Sabine Mund. Un nouveau cap pour le Cercle d'Art Prospectif. A l'occasion de son trentième anniversaire, le CAP s'expose dès la rentrée en quatre lieux, à Namur, Liège et Bruxelles in AAA, 03/03/02.
Mieux connu sous son nom abrégé de CAP le Cercle d'Art Prospectif est né de la rencontre de plusieurs artistes, soucieux d'unir leur talent dans un projet de recherche commun. Se voulant davantage un cercle de travail et de réflexion qu'un groupe organisé - lequel implique la présence d'un chef et d'un manifeste - Il a occupé pendant dix ails la scène artistique belge, de 1972 à 1982, s'illustrant par une activité artistique et intellectuelle intense niais aussi par une franche camaraderie et un bel esprit de groupe. Le CAP fêtant cette année le trentième anniversaire de ses débuts, c'était l'occasion de rappeler sa place prépondérante dans la création contemporaine et de souligner son rôle décisif dans la diffusion de la notion, « d'art relationnel ». Quatre lieux à Namur, Liège et Bruxelles ont choisi de retracer les moments forts de cette aventure. Ils exposeront une vaste sélection d'archives, de photos et d'œuvres des membres du cercle niais aussi d'artistes ayant de près ou de loin pris part aux manifestations du CAP.

Rencontre avec Jacques Lennep, artiste et historien d'art, fondateur du CAP

Quelle est l'origine du CAP ?

L'origine du CAP est liée au Musée d'Art Moderne où je travaillais à l'époque comme collaborateur occasionnel. Y travaillait également Phil Mertens qui était très portée sur les nouvelles technologies artistiques et sur le constructivisme, bref sur ce qui apparaissait comme l'art en pointe. L'idée m'est alors venue de rassembler des artistes de cette tendance. J'ai cherché des noms et envoyé des invitations à une douzaine d'artistes, les enjoignant à se rassembler afin de voir si l'on pouvait faire quelque-chose ensemble. C'était au début essentiellement des abstraits pratiquant l'abstraction constructiviste, optique et minimaliste. Comme on ne voulait pas former de groupe, on a parlé de Cercle d'Art Prospectif, ce qui est rapidement devenu CAP sous la plume des critiques d'art. Notre objectif était d'échanger des idées, d'expérimenter un concept et non de se rassembler par opportunisme pour organiser des expositions**.**

Le Concept "d'art relationnel" constitue le pivot autour duquel ont travaillé les artistes du CAP Qu'implique cette notion de "relation ":'

Nous avons mis en évidence le concept et l'idée de relation en évitant justement de parler "d'art relationnel". Cette notion a été utilisée ultérieurement par les critiques car elle était sans doute plus facile. Nous avons d'emblée défini le concept de "relation", dans son acception la plus globale, d'abord comme lien entre les différents éléments morphologiques des œuvres - photo, texte, dessin. - faisant apparaître le caractère conceptuel de celles-ci au-delà d'une apparence immédiate, incohérente et disparate. Ensuite comme moyen de communication avec le public, en l'invitant à créer mentalement sa propre image de l'œuvre. Car les artistes du CAP n'imposaient pas une lecture univoque et définitive de leurs œuvres. "Relation", enfin, prise dans le sens de "récit-histoire" parce que l'art raconte des histoires et que la démarche scientifique est descriptive et narrative.

Quels sont les artistes ayant participé aux expérimentations du CAP?

Le premier groupe a été formé de Pierre Courtois, Pierre Crasson, Michel Gehain, Jean Glibert, Gilbert Herreyns, Pal Horvath, Georges Maillien, Jo Noorbergen, Françoise Van Kessel, Marcel Vedren et moi-même. Comme je l'ai dit, c'était essentiellement des abstraits, sauf moi et Courtois, le plus jeune. Jacques-Louis Nyst et Jacques Lizène sont entrés plus tard dans le groupe. Ils travaillaient aussi avec cette mécanique relationnelle telle que je l'imaginais et telle que je l'avais décelée dans l'ensemble de leur production artistique. Avec l'arrivée de ces deux artistes liégeois, deux tendances se sont vraiment dégagées au sein du groupe : la tendance abstraite et la tendance figurative plus conceptuelle. Comme on ne pouvait plus fonctionner ensemble, deux ateliers ont été créés. Seul celui des figuratifs conceptuels a fonctionné. Les autres ont disparu de la circulation. Ransonnet a rejoint le groupe par la suite. Il a formé le noyau dur du CAP avec Courtois, Lizène, Nyst et moi-même.

Les réunions des membres du CAP ont-elles été l'occasion de la mise par écrit des résultats des recherches menées autour du concept de "Relation"?

Le CAP n'a jamais produit de manifeste ! Il faut se-remettre dans l'optique des années 70 où l'on était opposé à toute forme de groupement, avec un texte fondateur et un chef dominateur qui excommunie quand bon lui semble. On était là seulement pour faire de la recherche et expérimenter un concept. Toutefois, un ouvrage de synthèse intitulé *Relation et relation. contribution* à *l'étude de l'idée et de l'attitude relationnelles* et présenté sous forme pluridisciplinaire, a été publié en 1982. Consacré aux préoccupations esthétiques formulées par le CAP, il a célébré en quelque sorte la fin des activités historiques du groupe. Un professeur de l'université de Louvain, Jean Laloup y a notamment analysé le concept de "relation" d'un point de vue étymologique.

Le Cap a-t-il expérimenté de nouvelles formes d'art ?

C'est le CAP qui a commencé avec la vidéo en Belgique. La vidéo n'était certes pas inconnue. Nous avons essayé de trouver la spécificité de ce médium. Toutes les techniques considérées à l'époque comme étant en pointe et non traditionnelles ont été exploitées par les uns et les autres selon les tempéraments. Moi, ma particularité a été de créer des environnements. Nous avons également beaucoup travaillé sur le concept d'expositions, conçues comme de grandes "installations" où tous les éléments se répondaient et prenaient sens ensemble. Si nous n'avons inventé ni la performance ni l'installation, nous les avons en tout cas abordées dans une optique bien particulière, celle de l'esthétique relationnelle.

Quelle est la place du CAP sur la scène internationale ?
Jusqu'à ce qu' il cesse ses activités, le CAP était connu et apprécié en Belgique et à l'étranger. Aujourd'hui, vingt ans plus tard, on le redécouvre comme en témoignent un livre récent sur l'art belge après 1975, plusieurs mémoires universitaires, les quatre expositions prévues et l'ouvrage qui lui est consacré par Dexia. Son apport très important en matière d'esthétique relationnelle est reconnu. II n'a d'ailleurs pas échappé à Michel Baudson et à Michel Draguet, auteurs d'un avant-propos dans le livre publié par Dexia à l'occasion de l'exposition de Namur. Leurs textes, très engagés, placent le groupe au top niveau. Quant au concept de "relation", il a fait son chemin depuis les débuts du CAP. Fred Forest, avec lequel on était en contact, y a consacré un paragraphe dans son manifeste d'art sociologique, en le limitant toutefois strictement aux rapports entre l'art et la société. Dans son ouvrage sur *L'esthétique relationnelle,* publié il y a trois ans, Nicolas Bourriaud, directeur du Palais de Tokyo, considère même que cette esthétique est la manifestation de l'art le plus en pointe au cours des années 90, principalement en France.
Comment les quatre expositions qui ont lieu à Namur, à Liège et à *Bruxelles se partageront-elles la présentation du CAP ?*
La Maison de la Culture de Namur sera intégralement occupée par une exposition retraçant l'historique du mouvement, avec des archives, des photos, des vidéos et quelques œuvres suggérant le climat des débuts au rez-de-chaussée ; à l'étage une salle évoquera les expositions du CAP dont les deux plus importantes Mémoire J d'un Pays noir (1975) et Le jardin. Lecture et relations (1978). Une troisième pièce accueillera sous forme de "stands" une œuvre nouvelle ou ancienne des cinq "piliers" du CAP, à savoir Courtois, Lizène, Ransonnet, Nvst et Lennep. En marge de l'exposition, il *y* a un livre édité par Dexia ci la publication d'un numéro hors-série de *Flux News* qui sera distribué gratuitement. Les Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles présenteront les archives du CAP en leur possession ainsi que les œuvres de leur collection se rapportant au mouvement. Deux galeries consacreront également une exposition au CAP. La Galerie Rona à laquelle le CAP a été très lié et qui fête cette année son cinquantième anniversaire et l'Espace Flux à Liège qui rappellera l'ancrage liégeois de certains.

***** Feuillet -invitation 166 : texte de Pierre-Olivier Rollin.
Qu'est-ce donc ce Cap (dont on nous parle parfois) ?
Il est difficile pour le (relativement) jeune historien d'art d'estimer avec exactitude ce que fut le CAP (Cercle d'art prospectif). Le Cap était probablement trop récent, trop engagé et trop différent, des formulations artistiques habituelles pour être enseigné dans les universités ou pour être intégré correctement dans ces nomenclatures historiques de l'art (belge ou autre), toujours aussi lacunaires que convenues.
Le temps a cette ingratitude de reléguer à la périphérie certaines formes d'art vivant ("art paratonnerre" dirait Pierre Schneider) et de les digérer, une fois mortes et sans danger ("art paravent" poursuivait-il), dans ces "*résumés emmurés*" (Michel Leiris) que sont les musées et les rétrospectives.
Trente ans après sa fondation, près de vingt après sa dernière manifestation, le Cap est donc célébré. L'occasion de vérifier par une exposition la pertinence historique et artistique de cette démarche, et de la confronter à ce qu'en livre l'histoire, avec ses inévitables - mais parfois conscients - péchés par omission. Car, à l'exception de quelques historiens et surtout historiennes d'art un peu plus rigolos que les autres qui ont débroussaillé ce terrain, la communauté artistique belgo-francophone a maintenu le Cap dans un territoire historique indéfini, connu sans être effectivement reconnu, admis et non complètement omis (comme c'est le cas, par exemple, de Ruptz (dès 1975, la Maison de la Culture de la Province de Namur présentait Ruptz à travers une exposition intitulée "le panorama d'Eggishorn"), plus radical encore et évidemment plus oublié). Peut-être est-ce aussi parce que l'histoire de l'art de ces deux dernières décennies a privilégié les individualités au détriment des expressions collectives ? Attitude normale, au vu de la conjoncture idéologique actuelle.
Les faits
Laissons aux historiens de l'art consciencieux le soin de dresser, en long et en large, le "qui - quoi - quand - où" du Cap et soulignons plutôt quelques faits qui, à la lumière de notre jour, paraissent significatifs.

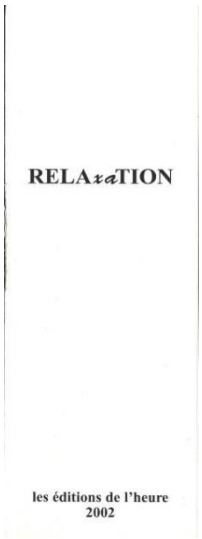
C’est à l’initiative de Jacques Lennep qu’en 1972, se tient la première réunion d’un groupe qui comprend des éléments qui, aujourd’hui, apparaissent aussi disparates que Pierre Courtois, Pierre Crasson, Michel Gehain, Jean Glibert, Gilbert Herreyns, Pal Horvath, Georges Maillien, Jo Noorbergen, François Van Kessel et Marcel Verdren. Rapidement, comme on peut immédiatement le deviner à la lecture, deux groupes, aux préoccupations très différentes, se dessinent au sein du Cap : d’une part les tenants d’une abstraction rigoureuse; d’autre part, des artistes davantage préoccupés par des questions conceptuelles et sociologiques (notamment Lennep, Courtois, ainsi que Nyst, Lizène, Ransonnet et Pierre Hubert qui avaient rejoint le groupe), avec une prédilection pour les formes narratives d’art (incluant textes, photos ou vidéos).
C’est ce second groupe qui maintiendra l’appellation Cap. Diverses interventions jalonneront alors son activité, le plus souvent sous la forme de l’exposition, conçue en soi comme une proposition artistique globale, mais aussi la vidéo et la performance.
Ces actions s’articulent autour de la notion de relation, qu’a initialement formulée Lennep et qui a été étoffée par les différents protagonistes du groupe, artistes et théoriciens.

L’esthétique relationnelle

Le terme est aujourd’hui à la mode depuis que Nicolas Bourriaud l’a utilisé, pour caractériser la création plastique des années 90.
Lennep l’avait utilisé auparavant. Soit. Mais inutile de se perdre en querelles d’historiens : les mots appartiennent à tout le monde et leur contenu fluctue bien plus largement qu’on ne le pense, même entre les marges étroites des définitions les plus précises. Pire : certains mots ne passent parfois pas les frontières des hommes.
En 1972, Jacques Lennep avait soumis au groupe un essai théorique qui décomposait le réseau relationnel de l'œuvre d’art, tant à partir de la structure de l’objet que de la démarche (processus) de travail et du contexte social de son apparition. Il précisait toutefois que "*Toutes les œuvres d’art sont relationnelles, à des degrés divers. Il n’empêche que nous les considérons comme très relatives"* C’est cette dimension relationnelle que le Cap allait désormais activer principalement; chaque artiste développant ses procédés et moyens propres, en rapport avec l’évolution de la société, notamment l’émergence de moyens de communication de masse.

****** (15/10 à 14h30) Conférence de Pierre-Olivier Rollin, Le Groupe Cap dans le cadre des Jeunesses et Arts plastiques.

****** + Petit fascicule publié par les éditions de L'Heure à cette occasion, "RELAxaTION".



Publication par Dexia Banque d'un n° hors série de Flux News distribué gratuitement.


FLUX NEWS

SPÉCIAL CAP

Editorial

DEXIA

- Lino Polegato, Editorial in Flux news n° 29, sept. 2002, p. 1.

De l'Art relationnel à l'Esthétique de la communication en passant par l'Esthétique relationnelle, il y a là, pour le commun des mortels, de quoi s'embrouiller. Pourtant ces trois mouvements, qui axent principalement leur discours sur l'interactivité dans le domaine des arts, sont clairement séparés, aussi bien au niveau des principes théoriques fondamentaux que dans le temps. Il est utile de rappeler que l'Art relationnel, auquel se rattachent les activités du groupe CAP, est théorisé par Jacques Lennep en 1973, que L'Esthétique de la communication est formulée par Fred Forest et Mario Costa en 1984, et que c'est en 2000 que sort un ouvrage important et très controversé de Nicolas Bourriaud sur l'Esthétique relationnelle. Faut-il le rappeler, c'est grâce à cet essai que le terme relationnel est redevenu subitement à la mode. En Belgique, il refait surface aujourd'hui grâce à un cycle d'expositions et à un catalogue, qui rappellent l'importance des activités du CAP dans le développement de l'avant-garde. Ces manifestations prennent place à Namur, Bruxelles et Liège. L 'exposition historique (Namur, Maison de la Culture) ouvre ses portes début septembre, au même moment que le MAC's (Musée des Arts contemporains, GrandHornu) - les hasards du calendrier. Pour la petite histoire, même si FluxNews joue partie prenante en s'associant pleinement à ce projet, il est utile et nécessaire, me semble-t-il, que cette exposition trouve un ancrage hors de Belgique. Paris serait à coup sûr idéalement placé, pour de multiples raisons qu'il est aisément facile à déterminer. La littérature foisonnante récemment sortie dans le domaine du relationnel peut jouer le rôle d'une caisse de résonance formidable. Ceci dit rendons à Jacques Lennep le mérite d'y avoir cru jusqu'au bout et d'avoir réussi, en fin stratège qu'il est, â mener sa barque à bon port... C'est un fait, nombre d'artistes font aujourd'hui de l'art relationnel sans le savoir. On pourrait dire la même chose pour les critiques d'art. Nombre de critiques se sentent poussés par la nécessité de constamment remettre le couvert, surfant sur les vagues de l'esthétique participative, de l'art contextuel, processuel ou même déceptuel (lire l'article sur Alec De Busschère dans le FluxNews); ils occupent aujourd'hui la une de l'actualité en art. Ce qui étonne le plus dans l'analyse que font les "spécialistes" parisiens de ces différentes tendances, c'est l'absence totale de références solides à des mouvements historiques qui les ont précédés, et qui se sont chargés de développer et d'argumenter à profusion le sujet. Cette occultation, volontaire ou non, est une des raisons qui rendent plus que nécessaire, dans le cas du «relationnel», la démarche explicative mise en place par Lennep via un cycle d'expositions et un catalogue très documenté. Il est parfois utile et nécessaire de replacer certains faits dans leur contexte historique. La mémoire à des trois, il fait les combler.

- Pierre-Yves Desaive ; relation(nel) in Flux news n° 29, sept. 2002, p. 2.

Si la seconde moitié du XXe siècle a été marquée par un arrêt dans le processus de fabrication des «ismes» qui commençaient à encombrer le monde des arts, le besoin de rassembler, de regrouper, de créer des parallèles entre diverses productions, n'a pas disparu pour autant. Avec une mort de l'art tant annoncée et qui tarde à se produire, la nécessité de donner du sens par la classification à des oeuvres qui gravitent dans une sphère de plus en plus large - marquée par l'avènement du multimédia -, continue de se faire impérieusement sentir. Comme le relève Lino Polegato dans son éditorial, le début de ce siècle est caractérisée par l'utilisation - parfois à outrance - du suffixe « el », plus ouvert et moins contraignant que son parent des décennies passées. Mais la facilité d'emploi des termes ainsi forgés, l'immédiateté avec laquelle ils semblent révéler les mystères des oeuvres qu'ils désignent, ne va pas sans poser problème. Ainsi l'art contemporain est-il souvent pour le grand public trop «conceptuel »pour être abordé - ce qui équivaut, comme le relevait N. Bourriaud, à utiliser un terme que l'on ne comprend pas pour désigner une chose qui nous échappe... Les auteurs et commissaires d'exposition qui ne répugnent pas à assumer un rôle pédagogique sont encore trop rares pour changer les choses en profondeur (voir notamment t'ouvrage de Tony Godfrey, Conceptual Art, Phaïdon). Il faut souhaiter que le travail accompli par Paul Ardenne dans sa définition d'un art contextuel ne connaisse pas la même mauvaise fortune, et que le terme ne finisse par désigner, à l'instar du conceptuel, et de manière caricaturale, tout ce qui échappe à la sphère des pratiques artistiques communément reconnues comme telles par les «beaux-arts». En publiant un catalogue très documenté, Lennep vise précisément à éviter ces désagréments au «relationnel» tel qu'il l'a envisagé au début des années '70. L'exposition rétrospective du CAP prend place - fortuitement - dans un contexte marqué par la nouvelle popularité du terme, autour des écrits de Nicolas Bourriaud qui définit «l'esthétique relationnelle» comme «l'ensemble des pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique et pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social, plutôt qu'un espace autonome et privatif». Compte-tenu du caractère très ouvert et positif de cette définition - dont la politique du Palais de Tokyo se voudrait une application concrète -, sa fortune critique ne fait guère de doute, tout comme on peut s'attendre à ce que toutes les pratiques qui, de près ou de loin, visent à remettre en question le rôle du musée-temple, ne finissent par être désignées comme «relationnelles». La position de Fred Forest, qui revendique la paternité du terme pour son art sociologique, est à cet égard significative. Mais, s'il existe bien des points de connivence entre le «relationnel» compris comme vecteur de nouvelles expérimentations au sein du champ social, et le terme tel qu'il a été défini par Lennep, ce dernier insiste sur le caractère très ponctuel de cet aspect dans les activités du CAP: **«** Notre théorie revalorisait entièrement le rôle de l'Autre (un des pôles de la triade [artiste-œuvre-public]) dans le processus de l'œuvre, puisque celle-ci présupposant la variabilité des 'lectures' apparaissait comme un lieu de communication qui n'était plus univoque. Cela entraîna certains membres du CAP a être plus ou moins sensibles à la dérivée 'sociale' de la théorie relationnelle, mais à laquelle elle ne peut en aucun cas être réduite.» Aussi le « relationnel » du CAP, inspiré par les théories structuralistes autour de *L'œuvre ouverte* de Eco, était-il susceptible de s'appliquer à des formes artistiques très diverses, mail art, body art, concept art, etc, tant que demeurait centrale la volonté d'étudier le vide - «l'espace psychologique» - entre les éléments constitutifs de l'œuvre. Si le travail de Pierre Courtois à ses débuts est emblématique de cette démarche - la juxtaposition de différentes manières de représenter un même sujet -'on est frappé par la variété des artistes qui s'y sont reconnus, jusqu'à prendre part aux grandes entreprises du CAP (expositions *Le jardin* et *Mémoire d'un pays noir;* ouvrage *Relation et relation):* les Leisgen, les Poirier, Christian Boltanski, Jean Le Gac, PaulArmand Gette, Nam June Paik, Gina Pane, Bernar Venet, etc - preuve que la théorie relationnelle « version CAP » rencontrait déjà les aspirations a'un grand nombre d'artistes au niveau international.

En définissant l'art relationnel, le but du CAP était de remettre en cause la manière statique - qui prédominait - d'envisager la lecture de l'œuvre d'art; la transposition de cette œuvre dans le champ social n'était qu'un corollaire, logique, de cette démarche, au même titre qu'une critique plus ouverte de l'institution muséale. Que cet aspect du relationnel ait fini par gagner en importance - d'abord au sein du

CAP, puis en dehors du groupe, par le biais d'artistes de la génération suivante qui n'ont pas eu connaissance directe de ces travaux -, est significatif des nouvelles aspirations du monde de l'art, de ses acteurs et de son public. Pour autant, si l'on accepte de le replacer dans une perspective historique (qui équivaut à se détourner du parisianisme dominant pour envisager une histoire de l'art contemporain qui engloberait la Belgique), le terme « relationnel » ne doit pas faire oublier d'où il est issu. En le coupant de ses racines, on le vide de son sens: tout devient alors « relationnel » par commodité - l'exact opposé de l'effort (justifié) que les «capistes» attendaient de leur public.

Virginie Devillez. La relation au pouvoir in Flux news n° 29, sept. 2002, p. 3.
La théorie artistique formulée par le CAP il y a près de trente ans et portant sur la relation dans sa globalité, implique celle-ci comme lien social. On peut dès lors se demander quel fut le rapport entre ce groupe et la société mais aussi la superstructure qui chapeaute tout tissu social: le champ politique et son émanation, le pouvoir culturel. Cette question mérite d'autant plus d'être examinée qu'aujourd'hui, en France, une esthétique relationnelle visant « la sphère des rapports inter-humains » est « au pouvoir ». En 1999, la publication de l'ouvrage homonyme de Nicolas Bourriaud en faisait déjà une alternative possible aux débats français sur la crise de l'art contemporain. En janvier 2002, elle s'imposait définitivement avec l'ouverture du Palais de Tokyo, le nouveau site parisien de création «émergente» dirigé pour un mandat de trois ans par Jérôme Sans et... Nicolas Bourriaud.
Dans une mesure différente mais néanmoins comparable, la fin des années soixante et le début des années septante, marqués par l'euphorie libératrice de mai 1968, virent aussi se développer des stratégies de création collectives et participatives qui souhaitaient sortir l'art des musées et s'adresser au plus grand nombre - le groupe Mass Moving est un exemple caractéristique. Le CAP en est-il le fruit ? A-t-il été mû par une volonté d'interférer sur le politique ou le social ? En réalité, le CAP n'a jamais limité la théorie relationnelle à la seule interactivité (sociale), car celle-ci était implicite et le rôle de l'autre inhérent à sa conception de l'art. Théoriquement, l'action du CAP était donc différente d'un groupe comme Mass Moving plus orienté vers l'animation socio-culturelle. Toutefois, l'un et l'autre pouvaient-ils échapper à certaines contingences matérielles auquel tout groupe de créateurs reste confronté ? A la différence d'artistes qui se rassemblent pour faciliter les expositions d'objets vendables, des groupements nés depuis les années soixante ont plutôt privilégié l'installation, la performance, l'appropriation d'un espace. Ces actions échappent au marché et entrent ainsi en interférence avec le politique car des autorisations sont nécessaires pour investir des lieux et des subsides indispensables pour mener à bien un art parfois coûteux sans être rentable.
Dans ce domaine, les expériences du CAP furent des plus variables. L'exposition *Mémoire d'un Pays noir* fut sans doute la plus amère. A l'origine, le CAP voulait occuper la ville de Charleroi et son Palais des Beaux-Arts pour y mener une manifestation qui se serait inscrite dans le contexte social, politique et économique de la région durement frappée par la fermeture des mines. Mais le ministère et l'administration communale parvinrent à évacuer les propositions les plus dérangeantes: Ransonnet ne put exposer, dans le Musée du Verre, de la verrerie usuelle utilisée par des ouvriers réduits au chômage. Courtois n'érigea jamais son terril de sacs de charbon qu'il aurait recouvert d'herbe vivace et arrosé de temps à autres. Quant à Lennep, il dut renoncer à conduire à l'abattoir, à travers la ville, un mouton blanc. L'allusion était trop évidente. Il ne fallait pas jeter d'ombres sur une manifestation qui devait être inaugurée en grandes pompes par Chaban-Delmas, le député-maire de Bordeaux.
Le CAP fut donc contraint de composer avec les instances officielles. Cette aide fut néanmoins minime et occasionnelle; elle n'était que le reflet du principe de subsidiation automatique dispensé plus ou moins régulièrement aux artistes. Si le CAP est généralement resté hors du débat social et politique en privilégiant une théorie de la forme, de cette forme qui n'existe que dans le regard de l'autre, il est arrivé à certains de ses membres de contester l'un ou l'autre aspect du pouvoir. En 1993, leur réaction fut prompte et efficace lors de l'exposition *L'art en Belgique depuis 1980* qui fut organisée au Musée d'Art moderne à Bruxelles par un trio de marchands et sponsorisée par un géant du tabac. A cet occasion, Guy Gilsoul écrivit dans le Vif / L'Express (26 février 1993) : « Ainsi, le musée devient-il, plus que jamais, le lieu d'application d'une idéologie particulière. Celle de la puissance et de l'argent. Et, donc, celle de quelques

collectionneurs dont la valeur des placements est directement liée à la présence des pièces en musée ». Le soir du vernissage officiel, Lizène, Nyst et Lennep organisèrent chez Anne-Marie Rona une manifestation contestataire sous le titre « Les trois Jacques », ce qui fit dire à La Cité (5 mars 1993) : « Voilà un bond de vingt-cinq ans en arrière ; la contestation artistique que l'on croyait définitivement enterrée et caractéristique des années soixante renaît de ses cendres. Trois artistes se réveillent et crient leur révolte. » Certes l'événement pouvait aussi être perçu comme la réponse d'artistes déçus de ne pas avoir été sélectionnés. Lizène parvint néanmoins, entre récupération et sabotage, à faire punaiser une lettre de protestation, dans les salles de *L'art en Belgique depuis 1980.* Le petit maître liégeois, apôtre d'un art de la médiocrité, s'était déjà heurté à la même institution qui lui avait refusé de diffuser, le jour de son inauguration en 1984, ses *889 tentatives de rire*. La demande était encore raisonnable, comparée à ses malodorantes peintures fécales qui ont embarrassé plus d'un organisateur d'expositions ! Lennep fut aussi coutumier de telles actions. En 1985, convié par Fred Forest à soumettre ses travaux à des experts rassemblés à l'Ecole supérieure des Beaux-Arts de Paris, il exigea que ceux-ci s'affublent d'un faux nez rouge, ce que Forest refusa. Cette remise en cause des instances culturelles officielles fut d'ailleurs un des principes originels du Musée de l'homme de Lennep qui tentait ainsi de contester l'édifice autoritaire de l'institution muséale, tout en privilégiant les rapports inter-humains souhaités par Bourriaud.
Par la force des choses, liée à l'impossibilité des artistes d'agir sans les instances officielles et subsidiantes, ou par la volonté de déconstruire les règles de l'art et de ses mythologies, l'esthétique relationnelle formulée et pratiquée par le CAP a donc été souvent en interpénétration avec la sphère sociale et politique, ce qui l'a incité à donner, plus d'une fois, une réponse circonstanciée.

- Thomas Perissino. Le billard à trois bandes de la dynamique des sphères in Flux news n° 29, sept. 2002, p. 6.

A l'époque de sa création, est-ce que les membres du Cercle d'art prospectif ont trouvé dans la notion de relation, alors déterminante pour de nombreuses disciplines, le ferment d'une nouvelle problématisation de l'art; ou ont-ils repérée, les uns chez les autres, comme un écho de leur préoccupations respectives ? Il semble que la fondation du CAP ait dépendu d'abord du partage virtuel d'une série de questions, partage qui attendait seulement une reconnaissance mutuelle des artistes pour s'affirmer comme l'unité du groupe sans rien ôter à l'hétérogénéité de ses parties. Pour mieux comprendre cette unité multiple, il convient alors d'épouser la pratique à laquelle convie le CAP, en tissant soi-même une cohérence, en se prêtant à l'effort intellectuel que demande l'expérimentation plastique, a fortiori quand elle s'attache à quelque chose d'aussi abstrait - et d'invisible en fin de compte - que la relation.
Le CAP envisage la notion de relation en trois sens au moins: en tant que rapport de position entre des choses ou des idées, en tant que récit ou narration, et en tant qu'interaction individu-milieu trois sens dont l'articulation, tant au niveau pratique que théorique, définit une image complexe du réel et de la pensée, une certaine communauté intellectuelle, qui, davantage qu'une analogie des moyens de mise en oeuvre, peut caractériser le style des agencements du groupe (sans que cette caractérisation échappe au défaut évident de généralisation). Ainsi, à l'instar des changements de signification d'un même terme selon sa fonction dans différents milieux, les variations d'accent du terme de relation déterminent tour à tour une conception du réel, une théorie du sens et une politique des manières d'être qui contiennent en germe l'éclatement possible des cadres où s'enferme/est enfermée l'activité artistique.
Pour les trois cas, en suivant le fil des références explicites que font les artistes du CAP à la pensée des systèmes, sans doute pourrait-on retracer la généalogie de cette version du réel. En effet, la relativité, ou plutôt la « relationnalité » telle que l'entend le groupe semble trouver son milieu d'origine dans le structuralisme et la systémique comme sciences des relations ; où il s'agit pour un domaine donné considéré comme totalité de mettre en lumière les propriétés à la fois structurées et structurantes qui le caractérisent sans faire appel à quelque monde idéal platonicien ou à des formes a priori. Qu'il s'agisse de linguistique (Saussure), de psychanalyse (Lacan), d'anthropologie (Levi-Strauss) ou d'économie politique (Althusser), les tenants du structuralisme découvrent, chacun pour son compte et dans son domaine propre, un mode de production des significations et de détermination des rôles en fonction des relations que les éléments d'un ensemble entretiennent les uns par rapport aux autres. Claude Levi-Strauss définit

ainsi la structure comme un système d'éléments «tels qu'une modification quelconque de l'un entraîne une modification de tous les autres.
En se saisissant de l'idée de structure, les membres du CAP s'inscrivent dès lors dans une critique plus ou moins explicite d'une pensée substantialiste pour laquelle l'individu dans son unité et son identité tient lieu de réalité première. L'existence est alors envisagée comme imposition d'une forme à une matière, termes opposés d'un dualisme que l'on retrouve à différents niveaux de la pensée et qui domine l'essentiel de l'histoire de la philosophie, séparant et hiérarchisant le sujet connaissant et l'objet connu, l'idée universelle et l'accident particulier, l'individu et la société.
Ce même dualisme imprègne d'ailleurs le domaine des arts - plastiques et autres - sous les atours d'une esthétique de la forme et plus profondément par le primat accordé à l'objet-œuvre comme finalité tant du travail de l'artiste que de la contemplation du spectateur.
Au contraire, l'affirmation de la structure relationnelle comme réalité première décadre la démarche artistique au-delà de telles coordonnées, vers la prise en compte globale des rapports qui se nouent entre l'artiste, l'objet d'art et un spectateur désormais sollicité comme acteur. C'est-à-dire que l'œuvre n'est plus limitée aux seuls rapports d'organisation des signes plastiques entre les quatre côtés du tableau mais englobe, en la thématisant, la création continuée qu'opère le spectateur interactif, intellectuellement sinon physiquement. La structure ouverte est une véritable machine à produire du sens pour autant qu'on veuille bien sortir des comportements de consommation habituels.
Cette compréhension élargie de l'agencement esthétique permet de porter un regard rétrospectif sur l'art du passé en faisant l'économie de la rupture, cet enfantillage de la *tabula rasa* qui entache les manifestes de nombreux mouvements d'avant-garde, dans la mesure où, comme le dit Umberto Eco, toute œuvre d'art, de tout temps possède à quelque degré cette dimension d'ouverture. Mais du côté proprement prospectif, elle n'en ouvre pas moins à des perspectives inouïes quant au rôle social de l'art, du côté d'une indécidabilité de principe, d'une impossibilité de fixer unilatéralement le sens des œuvres en même temps que la frontière entre art et non-art.
Ainsi, d'une lecture du structuralisme appliquée au domaine esthétique - «l'art n'est pas un problème de support mais de rapports **»,** dit Lennep - le Cercle d'art prospectif est-il porté à adopter une ontologie relationnelle prolongée par une conception plurivoque du sens comme effet de relations entre les signes, qu'ils soient linguistiques, gestuels ou autres; conception qui convoque une interdisciplinarité nécessaire comme multiplicité indéfinie de lectures du réel. A ce titre, ce n'est pas seulement l'œuvre qui est ouverte mais l'art qui devient attitude d'ouverture par rapport à d'autres discipline et redéfinit son milieu comme espace de rencontres tandis que l'artiste quitte le piédestal du génie pour devenir passeur entre les différentes sphères du socius.

- Lino Polegato. Que devient l'art relationnel à l'heure où le cadre de l'œuvre est devenu beaucoup plus large ? in Flux news n° 29, sept. 2002, p. 8.
A l'évidence, il y a une recrudescence subite d'intérêt pour un type d'art qui a fleuri dans la période post révolutionnaire d'après 68. Pourquoi ces attitudes ? La fin des avant-gardes historiques et ce besoin naturel de relecture de l'histoire, consciente ou non, n'explique pas tout. C'est un fait, le relationnel a pratiquement toujours été présent dans le temps et dans l'histoire des cultures de l'humanité. Rien de neuf sous le soleil, si on pousse une tête plongeante dans le passé, pouvons-nous soutenir l'argument selon lequel certaines civilisations seraient, par nature, plus enclines a restituer l'esprit d'un art relationnel que d'autres ? Il semble évident que les sourires éclatants des Balinais n'ont rien de comparable aux sourires coincés des Japonais et que, plus haut dans l'histoire, la frivolité légendaire des Étrusques n'a évidement rien à voir avec l'austérité classique d'une romanité conquérante. Les civilisations à caractère non belliqueux sont-elles plus proches d'un certain type de relations ? Sans entrer dans une ennuyeuse démonstration, il suffit de comparer ce que nous ont légué au niveau artistique ces différentes cultures pour rapidement se faire une idée... Moralité, qui dit relationnel, dit art de la vie, l'art de la relation est donc par nature un art connecté à la vie, aux échanges. Cet art de la vie, qui fait du sujet récepteur un être actif et participatif, l'art "dit" contemporain, l'a plus d'une fois revisité, reconquis puis rejeté. Duchamp ne l'a t-il pas lui même expérimenté quand il décida de quitter la production d'objets pour se concentrer

presque exclusivement sur ses parties d'échecs ? À chaque époque post révolutionnaire le phénomène semble s'enclencher, '68 a dans ce sens bouleversé un paysage et joué un rôle prépondérant dans cette immense bouffée de liberté et d'exubérance tous azimuts. À l'image des artistes Dada, cette époque "soixante-huitarde" a été prolifique en attitudes transgressives. Dans cette lignée, Robert Filliou, en '62, qui fait appel au nomadisme avec sa Galerie Légitime, qui fait descendre l'art de ses "hauteurs", Jacques Charlier en '71 qui expose les photos de ses collègues du S.T.P., Broodthaers, avec son Musée des Aigles, le CAP et Lennep en tête avec son Musée de l'homme participent, pratiquement à la même période, de la même attitude provocatrice vis-à-vis d'un système de l'art enfermé dans ses sacro-saints principes d'inégalité et de fermeture au monde. Quatre attitudes différentes et quatre manières d'aborder une nouvelle relation de l'art au monde. Des stratégies de combat qui prennent naturellement racine au sein de mouvements de contestations inhérents à des revendications politiques et sociales. Le terme "d'artiste engagé" était à prendre au pied de la lettre et conformément à l'esprit révolutionnaire du temps.
Avec le temps, l'avènement d'une certaine forme de capitalisme destructeur et l'arrivée du sida ont généré d'autres attitudes à caractère moins idéalisant... Félix Gonzales Torres est peut-être celui qui a le mieux, en le vivant dans sa chair, explicité ce tournant. Les oeuvres de Torres ne trouvent en fait leurs finalités qu'a travers la relation physique du spectateur, (manger les bonbons "Blue Placebo") Là encore l'œuvre ne se définit plus pour sa seule définition formelle mais pour le système de relation qu'elle peut activer.
Cette forme de désenchantement a aujourd'hui fait place à une autre forme de rapport au monde. Le monde se virtuatisant de plus en plus, la connexion à la réalité se liquéfiant tout aussi vite, les nouvelles générations d'artistes ont ressenti un urgent besoin à redéfinir les rapports au réel. Ces rapports de relation au monde ne se fondent plus aujourd'hui dans la volonté de changer un système mais dans la nécessité de s'intégrer au système. Le laboratoire d'expérimentation est devenu le quotidien. Ils sont légions aujourd'hui à partager cette même passion pour ce que Debord nommait "le lieu de toute signification possible". Cette relation à l'intimité d'un lieu est vécue non plus comme un besoin de sortir du cadre classique d'exposition, mais comme un ressourcement. Cet univers particulier est de plus en plus investi surtout dans le cadre de relation au monde qui entoure l'artiste: maison, famille, amis... Transgresser les frontières de la réalité quotidienne en enquêtant sur son petit monde à soi, désaccélérer le temps est devenu une priorité. Quelques exemples parmi d'autres: Leave D'Hondt, artiste gantoise, qui filme dans les détails le cadre intime de son quotidien ou comme chez Pablo Garcia Rubio filmant lui aussi chez lui ce qu'il appelle ses petits riens, arrive ce qui arrive... Les photos de Véronique Eltena s'inscrivent également dans cette volonté de lecture en allant chercher dans les petits détails d'une quotidienneté les accents de réalité. Dans un autre domaine Dominique Thirion développe une stratégie relationnelle sous forme d'enquêtes. L'artiste sollicite constamment les gens, les forçant à se remémorer de nombreux détails significatifs sur leur existence passée. Elle rassemble tous ces documents et en fait des petits livres, containers de mémoires, qu'elle retransmet ensuite aux personnes qu'elle interroge.
En marge à toutes ces attitudes soulignons le danger d'une instrumentalisation du phénomène relationnel par le système. Les centres d'art contemporain, institutions, de plus en plus friands de ce genre de problématique, poussent l'artiste à s'engouffrer au maximum dans ce jeu de rôle, ce qui finit par en faire un phénomène de mode, Les dérives existent, le caractère populiste de ce genre de dispositifs accélère les vocations.
Que va devenir le relationnel dans le futur du monde de l'art ? Il est fort probable que les expérimentations déjà en place sur le Net vont s'accentuer pour aboutir à une civilisation d'artistes post ego où comme c'est déjà le cas pour le moment, les échanges ne se font plus que d'une manière strictement virtuelle et aseptisée. On n'y est pas encore, mais des artistes y travaillent déjà depuis longtemps, comme Fred Forest ou comme Jean Pierre Giovanelli, moins connu médiatiquement, mais qui s'inscrit également dans les mouvances d'une esthétique de la communication. L'artiste continue de développer, à partir d'installations vidéos, des dispositifs générateurs de métaphores, poussant le public à la réflexion et au déchiffrement de sens. Voir également sur le Net les nombreux sites avec enquêtes, nous citerons le dernier en date de Tamara Laï, "Art is death ?" qui est un exemple du genre ou la reconversion de Charles François, pionnier du Mail Art en Belgique, qui sévit actuellement sur le réseau.
Le terrain du relationnel est vaste et en grande partie encore inexploré, mais les connexions entre l'art, la

vie et les médias sont de plus en plus étroites. Le danger, on y est déjà en partie amené avec certaines productions télévisuelles, c'est qu'à force de croisements transversaux, le public ne fasse plus la différence entre ce qui est artistique et ce qui ne l'est pas. Ici, le CAP et son 'art" relationnel peuvent servir de garde-fous. On l'a encore vu dernièrement à la Documenta avec le détournement à des fins artistique de documentaires, vidéos, photos et avec l'embrigadement de professionnels du monde du cinéma ou d'autres disciplines. À force de transgressions, le public et les spécialistes ne réussissent plus aujourd'hui à discerner les frontières véritables. Les murs de la Documenta ne suffisent d'ailleurs plus à masquer ce malaise. Sommes-nous finalement arrivés à la fin du parcours ou l'avons-nous dépassé ? La scène contemporaine, vie et art confondus n'est-elle pas devenue, suite surtout à cette succession infinie d'annexions, cet immense champ d'expérimentation en direct, un peu à l'image du "Musée de l'homme" que Jacques Lennep avait déjà en son temps anticipé et théâtralisé...

- Claude Lorent, "Cap" in La Libre Belgique, 2/10/02 (La Libre Culture / Chroniques Nos Choix).
La Maison de la Culture de Namur dédie tous ses espaces d'exposition à un groupe d'artistes francophone qui marqua l'histoire de l'art de notre pays aux confins des années septante. Les Courtois, Lennep, Lizène, Nyst et Ransonnet constituèrent le noyau le plus permanent et le plus actif du groupe Cap (Cercle d'art prospectif). Ils furent les vrais pionniers de l'art relationnel qui revit aujourd'hui et de l'art vidéo qui, depuis, n'a cessé de s'émanciper. Les œuvres de l'époque, ainsi que celles de quelques uns de leurs invités étrangers, sont mises en relation avec des pièces actuelles. L'ouvrage catalogue est un très précieux document.

- Claude Lorent. Dans le rétroviseur. Première rétrospective des activités du Cercle d'Art prospectif. Autour des pionniers, dès 1972, de l'art relationnel et de l'art vidéo in La Libre, 11/09/2002.
Impossible de retracer en quelques lignes l'aventure avant-gardiste du CAP, Cercle d'Art prospectif, préparé dès juin 1972 à l'initiative de Jacques Lennep et né officiellement quelques mois plus tard. Heureusement, l'ouvrage paru à l'occasion de l'exposition reprend en détail, sous la plume de Lennep lui-même, un parcours de dix ans, riche de positionnements et d'événements.
Quant à l'exposition rétrospective, mixant oeuvres d'époque et actuelles, documents et remake, elle permet surtout de saisir les axes de réflexion et de création d'un groupe sans cesse fluctuant de jeunes plasticiens dont le noyau central resta constitué essentiellement de Pierre Courtois, Jacques Lennep, Jacques Lizène, Jacques Louis Nyst, Jean-Pierre Ransonnet, ce qui signifie un ancrage bien davantage wallon que bruxellois.
Au-delà du plastique.
Les perspectives offertes par cet ensemble révèlent incontestablement des positionnements expérimentaux dont on saisit sans doute mieux aujourd'hui, c'est-à-dire trente ans plus tard, la singularité, mais surtout l'impact considérable sur les pratiques artistiques de cette génération d'artistes et des suivantes. Le terrain avait certes été préparé dans les années soixante, en Belgique notamment par Marcel Broodthaers, puis par Jacques Charlier, et sur le plan international par Fluxus, Rauschenberg ou Filiou, pour ne citer que quelques figures majeures qui, aux Etats-Unis et en Europe, se démarquèrent résolument des pratiques artistiques des années cinquante.
Néanmoins, CAP explorera des voies encore balbutiantes comme la vidéo, et surtout les connexions entre les images, le texte, la vie.., dans un foisonnement de propositions inédites. En ces pratiques individuelles et activités collectives de discussions, de réalisations vidéo et d'expositions, les protagonistes développent progressivement la notion d'Art relationnel qui constituera, dès 1973, la colonne vertébrale du groupe liant à la fois la pensée, la conception, les actions et les créations.
Ainsi que l'on peut s'en apercevoir à travers les œuvres montrées à Namur, la promulgation de cette esthétique qui débordait largement des questions purement plastiques en touchant par exemple au social, au culturel, à la nature, n'a pas formaté un seul type d'œuvre, mais a permis au contraire des ouvertures multidirectionnelles.
Sans relever d'un art conceptuel à proprement parler, les créations et interventions fonctionnaient

cependant en invitant le public à établir, entre les données souvent fragmentaires d'une œuvre, un réseau de relations dont la pensée était nécessairement le moteur. Il ne s'agissait pas de reconstituer un puzzle qui aurait donné une image unique, mais de multiplier les pistes de lecture et d'interprétation, ainsi que le suggère une sérigraphie collective au départ d'une artériographie carotidienne !

Trublions et transversalités.

Dans ce contexte et vu l'orientation aussi prospective qu'expérimentale, tous les moyens d'expression et toutes les techniques se sont accordé toutes les libertés: la photo pauvre et sociologique croise le dessin méticuleux, l'empreinte au plâtre vaut la lettre illustrée, l'objet se confronte à la représentation peinte, ou encore, en une même oeuvre, trois taches dialoguent avec une photographie de feuillage (Nyst). A tel point que, jouant les trublions, les praticiens ont favorisé l'éclatement définitif des frontières de l'art et bazooké les anciennes catégories en les reléguant en leurs tiroirs.

On. ne sera donc pas surpris de rencontrer au sein de l'actuelle exposition des oeuvres récentes faisant un clin d'œil à l'une ou l'autre de l'époque pionnière, car de nouveaux ponts peuvent s'établir, de nouvelles interprétations peuvent surgir, le tout élargissant le système relationnel mis en place, qui peut efficacement se régénérer.

On soulignera, afin de saisir l'amplitude de CAP, la diffusion internationale des réalisations, surtout par la voie de la vidéo, ainsi que la participation d'artistes étrangers: Appelt, Gerz, Boltanski, Gette, Le Gac... aux expositions de CAP. Devenu au goût du jour par la voie de la transversalité, de l'intérêt pour le social et l'environnement et remise à l'honneur par le critique français Nicolas Bourriaud qui devra revoir sa copie oublieuse des pionniers que firent notamment les artistes du CAP, l'Art relationnel ne fut pas qu'un moment fort de l'avant-garde artistique en Belgique, il est l'une des voies toujours opérante de la mutation artistique.

- Pierre-Yves Desaive, "Relation ou relation ? Le cercle d'Art Prospectif en perspective" in L'Art Même n° 16, 3e trimestre 2002, p. 16-17.

La Maison de la Culture de Namur accueille, du 7 septembre au 20 octobre 2002, une exposition rétrospective consacrée aux activités du Cercle d'Art Prospectif (CAP) qui marque le trentième anniversaire de la naissance du groupe. S'il ne s'agit pas pour ses organisateurs d'établir un bilan nostalgique, cette manifestation donne l'occasion de rappeler l'importance des expérimentations menées par ce groupement avant-gardiste au début des années septante, mais aussi d'éclaircir ses rapports avec une certaine critique d'art; c'est en effet au CAP que l'on doit la diffusion de la notion d'art relationnel, dont on connaît la fortune actuelle - à tel point qu'il y a fort à parier que le "relationnel" finisse par supplanter "l'interactif", incontournable il y a peu et déjà obsolète.

Créée à l'initiative de Jacques Lennep, qui jouera pour l'occasion le double rôle de plasticien et de théoricien, cette association d'artistes, ainsi dénommée par son fondateur, comptera dans ses rangs des personnalités aussi diverses que Jean-Pierre Ransonnet, Jacques Lizène, Pierre Courtois ou Jacques- Louis Nyst. Ils seront rejoints, au gré des événements et des rencontres, par des acteurs + de la scène artistique internationale dont Christian Boltanski, Anne et Patrick Poirier,

Jean Le Gac, Paul-Armand Gette, Barbara et Michael Leisgen, ou encore Fred Forest. La revue + -0, les éditions Yellow Now, la galerie Véga, se feront l'écho des activités du CAP, soutenues également par des personnalités telles que Flor Bex, Michel Baudson ou Phil Mertens. Deux expositions d'envergure internationales seront organisées, la première à Charleroi en 1975 *(Mémoire d'un pays noir),* la seconde dans l'édifice abandonné du jardin botanique de Bruxelles en 1978 *(Le jardin -lecture et relations)* ; à chaque fois, la foule sera au rendez-vous. Il faut aussi mentionner l'exposition du CAP au C.A.P.C. de Bordeaux en 1975, sur l'invitation de son directeur Jean-Louis Froment.

La publication en 1982 d'un ouvrage de synthèse, *Relation et relation* ne signifie pas l'arrêt des activités du groupe: à l'occasion de l'exposition très controversée *L'art en Belgique depuis* 1980 (1993), organisée au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles et dans laquelle ne figure aucun des membres du CAP, Lennep, Nyst et Lizène improvisent à la galerie *Les Contemporains* une manifestation de contestation: *Les trois Jacques.*

Cette remise en question de l'institution muséale avait déjà été formulée par Lennep à travers la création

de son Musée de l'Homme, un geste qui, comme le souligne Michel Draguet, n'est pas sans filiation avec "la pensée, l'œuvre et, peut-être plus encore, la personnalité de Marcel Broodthaers" - une constatation que l'on peut appliquer aux travaux de l'ensemble des membres du groupe. Pour autant, l'esthétique relationnelle telle que formulée par le CAP ne se limite pas à une réinterprétation de l'héritage surréaliste augmentée d'une dimension sociologique : en replaçant l'individu au cœur du processus de compréhension, voire de création, de l'œuvre, le CAP a formulé des propositions inédites dans le monde de l'avant-garde belge de la fin des années 70. Son héritage n'est toutefois pas facile à déterminer, et de l'avis de Jacques Lennep lui-même, il n'y en aurait pas : les activités du CAP seraient à considérer sous l'angle de l'expérimentation, sans volonté de produire une nouvelle doctrine, à laquelle puiser ou contre laquelle se retourner. Aussi, à défaut de rechercher dans la création actuelle l'influence d'un quelconque "capisme", peut-on établir des parallèles entre les "trois Jacques" - seuls acteurs du "post-CAP" -, et certains artistes de la nouvelle génération. Cette filiation, si elle existe, suit les deux voies mentionnées plus haut: héritage surréaliste et dimension sociologique. En s'autoproclamant artiste du nul, et en inscrivant cette démarche dans sa vie quotidienne (sa vasectomie en reste l'exemple le plus frappant), Jacques Lizène a embrassé les deux orientations. En l'excluant de ses activités - ses "pitreries" n'étant pas du goût de tous -, le CAP lui a paradoxalement fourni la meilleure des reconnaissances. Actuellement, c'est dans les travaux d'un Messieurs Delmotte ou d'un Michaël Dans qu'il faut rechercher l'héritage de cet aspect très spécifique des travaux du CAP ; tous deux partagent le goût d'une certaine forme d'autodérision avec, le cas échéant, une pointe d'humour scatologique. A la différence de Lizène, il ne s'agit plus pour eux d'expérimenter dans le champ technique, la vidéo et la photographie n'étant utilisées que comme supports de l'œuvre. Mais l'art d'attitude prend avec Messieurs Delmotte une nouvelle dimension, lorsqu'il organise des soirées auxquelles le public est convié à participer activement, et pour lesquelles il effectue une sélection musicale des plus spécifiques. A la manière d'un Lizène distribuant à Documenta 11 les exemplaires de sa compilation de chansons médiocres, on imagine sans peine un "best off" des tubes sélectionnés par Messieurs Delmotte. De son côté, Michaël Dans apporte également un élément neuf : là où Lizène se plaint qu'une séquence ne soit "pas assez nulle", et donc "même pas drôle", il revendique le droit pour son ceuvre à un insondable ennui, comme dans l'interminable plan fixe de *Piscine privée.*

Si l'influence de Jacques-Louis Nyst sur l'ensemble de la nouvelle génération des vidéastes n'est plus à démontrer, la position de Lennep en la matière, compte tenu de l'aspect multiforme de son travail, est plus difficile à définir. C'est à lui que l'on doit la théorisation de l'art relationnel, mais aussi son extension qui fera dire à Fred Forest que "l'art sociologique est un art relationnel". A l'origine, il s'agit de redéterminer le rapport entre l'œuvre, le spectateur et les différents éléments qui entrent en ligne de compte dans sa contemplation. Mais très vite, c'est au tissu des relations sociales que Lennep va appliquer le concept, avec la création de son *Musée de l'Homme* et l'organisation d'expositions telles que *Pierre Bonvoisin, sculpteur de marrons,* ou *Enzo Bucci, supporter.* Il étudie également le domaine des petites annonces sous l'angle du rapport social, pour aboutir à l'exposition de *Tania, modèle pour photos de charme.* On songe à Dominique Thirion, qui envisageait récemment le fait d'organiser une exposition à la Maison de Marijke Schreurs (Bruxelles) comme une action participative à part entière. Mais si l'ensemble de son travail s'inscrit bien dans une mouvance initiée en Belgique par Lennep, il n'y a chez elle aucune trace de la dérision qui sous-tend les actions de ce dernier - et dont *Encadrement de Jocelyn, gardien de Musée,* réalisé par un futur conservateur, constitue un bon exemple, C'est l'échange, plus que la critique, qui est au cœur de la démarche de Dominique Thirion, ce que démontre également sa collaboration avec d'autres artistes telle que Karine Marenne - une direction suivie également par Nadia Schnock.

On le voit, il ne saurait être question ici d'établir une liste, simple nomenclature qui ne pourrait d'ailleurs tendre à l'exhaustivité, des artistes susceptibles d'avoir été influencés par les expérimentations menées par le CAP - d'autant plus que la plupart d'entre eux n'ont jamais eu connaissance de l'existence du groupe. Mais il est frappant de constater la survivance et les développements actuels d'attitudes formulées il y a trois décennies dans un tout autre contexte, Avec une constante, plus que jamais nécessaire: inscrire l'art dans la vie, quitte à transformer cette vie en farce.

- © Tiscali 2003. CAP - Art relationnel. Maison de la Culture - Namur

Le Cercle d'Art prospectif (CAP), fondé en 1972, théorisé et mené par le plasticien et docteur en histoire de l'art, Jacques Lennep, produira de nombreuses réalisations, sous l'idée maîtresse d'un art relationnel. Il s'agit de questionner les rapports entre l'oeuvre, son protagoniste et son public ; le résultat se donnant souvent sous la forme de narration, dont l'angle d'approche sociologique n'exclut pas l'humour.
Le CAP sera notamment un des premiers collectifs d'artistes à s'intéresser au médium vidéo, en Belgique. Pour exemple : Dialogues avec une caméra, TV réalisme (1973-1974) est littéralement une "parodie relationnelle de la communication entre l'homme et la machine". Lennep y entame un dialogue peu commun avec la caméra en agitant des drapeaux sémaphoriques; celle-ci, en bonne élève, répond aux injonctions. Avec Tentative de domptage d'une caméra et tentative pour échapper à la surveillance d'une caméra (1974, d'après des projets de 1971), Jacques Lizène perçoit le matériel vidéographique comme un animal domestique. Il le flatte afin de lui faire faire le beau ou encore s'échine à vouloir s'y soustraire, mais en vain.
Chaque artiste membre du CAP, Jean-Pierre Ransonnet, Jacques Lizène, Jacques-Louis Nyst, Pierre Courtois et bien sûr Jacques Lennep apportera au groupe des manières spécifiques d'envisager et d'interpréter la théorie. Les deux fortes personnalités de Nyst et de Lizène ne laisseront pas de marquer la création au cours des années d'adhésion au groupe. Nyst se singularise par l'élan poétique et profondément sensible de ses écrits et vidéos : un univers où le quotidien s'étrange pour mettre en branle un imaginaire fait d'ombrelles, de papiers, de paysages et de nuages. Lizène érige la médiocrité comme valeur artistique. Par son attitude tonitruante à l'égard de la bienséance en art, il se revendique des parts toujours plus grande de liberté, en choquant volontiers.
Il n'y aura pas que de la vidéo au programme, loin s'en faut, peinture, dessin et installation seront également au rendez-vous.
Dans son histoire, le CAP connaîtra un essor international avec la venue d'artistes, tels que Christian Boltanski, Anne et Patrick Poirier, Jean Le Gac, Paul-Armand Gette ou encore Fred Forest et Barbara et Michael Leisgen.

n. s. Une mouvance de l'art contemporain in Le Soir / Mad, 09/10/2002.

A la Maison de la Culture de Namur se tient une exposition rétrospective qui détaille le cheminement de l'art relationnel. Ainsi nous retrouvons les différents acteurs de Cap (Centre d'art prospectif), mouvement belge et internationale qui se développa de 1972 à 1982.
Il ne s'agit pas d'une mouvance stylistique mais bien plutôt d'une quête animée par l'art narratif, par l'art sociologique. Le CAP fut le premier à privilégier la vidéo et la culture des arts pluriels : photographie, mail-art, peinture, sculpture, écriture. Ainsi se concrétisa un art mental, dynamisé surtout par une figuration libre.
Lennep en fut le principal animateur et créa entre autres des stances narratives. Pierre Courtois fut l'arpenteur aux paysages morcelés, Nyst le conteur aux secrets métaphoriques et Lizène le ricaneur, petit maître de toutes les dérisions. Jean-Pierre Ransonnet apprivoisa les interprétations poétiques .
Cap fut un moment très important de la création contemporaine. En voici donc les traces vives.

- Anne Wauters. Le temps des pionniers in Lêtzebuerger Land, 18/10/2002, p. 27.

En septembre s'est ouverte à la Maison de la culture de Namur une exposition consacrée au collectif d'artistes CAP (abréviation de Cercle d'art prospectif) fondé en 1972 à l'initiative de Jacques Lennep et qui rassembla, outre le précité, Pierre Courtois, Jacques Lizéne, Jacques Louis Nyst et Jean-Pierre Ransonnet.
Outre quelle permet de faire le point sur une décennie importante pour la suite de l'art contemporain, Cette manifestation montre le rôle précurseur qu'a joué le CAP tant en Belgique qu'en Europe. Ces cinq personnalités d'un même (haut) niveau ont très vite créé l'art *relationnel,* fondé sur la performance, la vidéo, le mail-art, la photographie. le collage ou la peinture - chacun développant une démarche personnelle à partir de différents supports en une approche interdisciplinaire. Cet art *relationnel,* au croisement de l'art sociologique, de l'art conceptuel et de l'an narratif pour lequel ils avaient une

prédilection, reposait sur la notion d'art comme champ relationnel entre les choses du réel, entre le réel et ses images, entre les images elles-mêmes, entre les images et les êtres, enfin entre les êtres eux-mêmes, soulignant ainsi le 'caractère relatif du réel et de la démarche artistique.
CE groupe a donc ouvert bien des voies à l'art contemporain et son influence se fit sentir jusque dans l'art des années 1990. Ainsi un des apports primordiaux du CAP fut son rôle de pionnier de l'art vidéo en Belgique. Il n'est que de rappeler la reconnaissance internationale de J.L. Nyst en la matière.
L'activité du groupe n'aura duré que dix ans mais elle fut tout aussi intense que novatrice et se renforça en outre de la participation d'autres artistes belges ou étrangers tels que P. Hubert, J. Le Gac ou A. et P. Poirier - invités à l'occasion de certaines expositions organisées par le collectif ou lors de la publication d'ouvrages. Il était donc difficilement possible d'offrir une rétrospective vraiment exhaustive de la production du CAP mais ce qui est donné à voir dans la totalité des espaces de la Maison de la culture a le mérite de rappeler les avancées du groupe au fil d'œuvres « anciennes » parfois un peu trop vite oubliées, sans cependant verser dans la nostalgie mais au contraire en montrant leur énergie, leur impact intacts ainsi que leur prolongement actuel grâce à des œuvres plus récentes.
Parmi le «cinq de base » de CAP figurait donc l'artiste liégeois Jacques Louis Nyst (1942-1996) qui allait se révéler comme un des *vidéastes* les plus doués de sa génération. Or, le 21 septembre s'ouvrit à Liège une manifestation qui lui est entièrement consacrée.
Répartie sur quatre lieux, elle montre d'une façon complète l'œuvre interdisciplinaire de ce plasticien prématurément disparu. Tandis que le Cabinet des Estampes expose des œuvres sur papier (encres, aquarelles...), le Musée d'art moderne et d'art contemporain (Mamac) présente ses collages, dessins, photographies, *photo-graphisemes,* installaions d'objets, multiples et surtout ta peinture qu'il considérait comme le moteur de sa recherche artistique bien qu'il pratiquât simultanément plusieurs supports et fût avant tout reconnu pour ses vidéos et ses éditions.
Malgré le fait que cette œuvre foisonnante souffre quelque peu l'un accrochage parfois difficile et ne distinguant pas nécessairement les pièces importantes, le visiteur perçoit une personnalité hors du commun dont l'œuvre s'épanouit dès le début des années 1970 dans e registre de la poésie, en l'occurrence celle du quotidien, et dans l'interaction entre les différents travaux.
Mais tout le talent de Nyst (et de son épouse Danièle qu'il associe à sa démarche dès 1978) explose dans son œuvre vidéo, ce dont rend très bien compte le volet présenté à l'Espace Brasseurs. Y sont réunies toutes ses réalisations filmiques, depuis les vidéogrammes des débuts *(L'objet* de 1974 qui ouvre une exposition bien pensée dans sa mise en espace) jusqu'aux installations vidéo qui ont marqué leur époque (e. a. *Saga Sachets* en 1987).
On ne peut qu'être frappé par le con de ces œuvres, intimiste et malgré tout empreint du recul de celui qui ne veut pas se prendre trop au sérieux. D'ailleurs, la poésie marche ici main dans la main avec un humour subtil et souvent pince-sans-rire, même quand elle émane du regard porté sur les *choses,* souvent métamorphosées par la magie d'une fiction proche de celle que l'enfant élabore en son for intérieur.
On terminera ce parcours par une visite au Comptoir du livre où sont notamment rassemblées les publications de Nyst qui font partie intégrante de l'œuvre et où son expression poétique a trouvé un terrain idéal, Cette rétrospective permet de mesurer toute l'ampleur de ce plasticien ainsi que sa contribution au décloisonnement des genres artistiques.
1) J. Lennep, cité dans l'article de C. Leclercq, L'art relationnel, du concept à l'esthétique'. in CAP, Dexia, 2002, p. 66.

- Gaëtane Reginster. Agité, cet art d'avant-garde La Meuse Namur, 14/09/2002.
Le groupe s'appelle CAP pour Cercle d'Art Prospectif. Justement parce qu'il ne se définit pas comme un groupe mais plutôt comme un collectif. Créé en 1972 à l'initiative de Jacques Lennep, le CAP réunissait au départ une dizaine d'artistes orientés vers la recherche. "Cela a duré 10 ans, jusqu'au 1982, ce qui est très long pour un groupe d'artiste", affirme le fondateur.
Au départ, des tendances diverses se côtoient au CAP: art abstrait, art minimal, art constructiviste, art conceptuel,... Une scission intervient rapidement.
Restent attachés au CAP les "réalistes ", les artistes davantage préoccupés par les questions conceptuelles

et sociologiques et intéressés par les formes narratives d'art mêlant textes, photos ou vidéos.
Outre Jacques Lennep, ses membres réguliers se nomment Pierre Courtois, Jacques Lizène, Jacques Louis Nyst et Jean-Pierre Ransonnet.
Moins connu du grand public qu'un groupe comme Cobra, le CAP est néanmoins un précurseur : il créa l'art relationnel, considéré comme majeur aujourd'hui. Pendant une décennie, celle des années'70 qui comptent parmi les plus déterminantes de l'art moderne, le cercle s'engagea sur de nombreux fronts.
"Notre groupe était constitué d'artistes d'avant-garde wallons et bruxellois mais il a eu une envergure internationale. Nous avons aussi été les pionniers de l'art vidéo en Belgique", poursuit Jacques Lennep qui a aussi conçu l'exposition visible actuellement à la Maison de la Culture de Namur et qui retrace les dix ans de vie du collectif. Le CAP a surtout vécu au travers de ses manifestations (ses expositions qui, nouvelles dans leur conception, firent dates) et de ses publications interdisciplinaires. Il est reconnu pour avoir mis en exergue un nouveau rapport entre l'art et la société.
"La relation est plus à penser comme question posée au monde que comme réponse" écrivit Jean-Pierre Ransonnet.
C'est avec le même genre d'idée en tête qu'il faut se promener dans l'exposition. En laissant le rationnel au placard pour se confronter au relationnel.
Les artistes du CAP basent leurs recherches sur ce concept de relation. "Avant, traditionnellement, une œuvre était une image enfermée dans un cadre, explique Jacques Lennep. Nous avons apporté l'idée de l'œuvre constituée d'assemblage. Nous fournissions des éléments que le spectateur pouvait lui-même assembler pour créer son image. Nous imaginions donc tous l'œuvre de manière différente, ce qui crée Une relation sociale entre l'artiste et le spectateur et plus loin entre l'artiste et la société".
Une forme d'interactivité avant l'heure, en quelque sorte.
Toutes les œuvres exposées fonctionnent par des mises en relation. Le sens naît du jeu de corrélations liant un objet à un autre, un élément à un autre.
Au rez-de-chaussée, le spectateur peut découvrir les œuvres optiques et cinétiques des premiers temps. À l'étage sont évoquées, dans l'espace Sambre, les différentes expositions marquantes, dont "Mémoire d'un pays noir" qu'évoquait la situation économique désespérée de Charleroi en 1975.
Le visiteur sera frappé par l'aspect très contemporain de cette démarche. Et par son côté à la fois ludique et exigeant.
Photographies, textes, moulages, sons, modules géométriques, peintures, vidéo sont autant de moyens utilisés par les artistes au service de cette esthétique relationnelle. La promenade dans ce champ sémantique mêlant les disciplines se transforme vite en virée au cœur de l'inventivité. La seule condition, c'est d'oser se laisser interpeller.

- Anne-Isabelle Van Pays. Le Cap invite le public … dans l'œuvre in Le Quotidien de Namur, 12/10/2002.
L'exposition CAP (Cercle d'Art Prospectif) se tient jusqu'au 20octobre à la maison de la Culture.
CAP regroupe 40 artistes mais Nyst, Lizène, Ransonnet, Courtois et Lennep ont fait preuve de la plus grande assiduité depuis 1972, date de création du CAP.
Reliés par le concept de relation, ils explorent ensemble les limites de l'art. Ils envisagent la relation tant par rapport au public, invité à participer à. l'œuvre, qu'au sein de l'œuvre elle-même. Par exemple, au rez-de-chaussée de la maison de la culture, une télévision affiche des pieds en mouvements dans du sable. En face de la projection, une chaise dans du sable invite le spectateur à s'asseoir pour imiter ce qu'il voit. A proximité de cette œuvre, on peut lire: "L'œuvre n'est définitivement plus à considérer comme une chose en s6i mais bien par rapport à autre chose qui est probablement l'environnement même du spectateur ou pour mieux dire du lecteur."
Au premier étage, les cinq artistes les plus actifs, se partagent l'espace. Pierre Courtois combine dans une même œuvre un travail en deux et trois dimensions. Lizène "le petit maître obstiné par le nul, le médiocre et le déjà vu "exploite humour et ironie.
Les citations, réparties tout au de long de la visite, sont utiles pour appréhender les œuvres. Et les visites guidées gratuites sont très éclairantes surie sens du travail du CAP. En résumé l'exposition de la maison

de la culture n'est pas réservée aux initiés. Les artistes tiennent compte du public et leur demande une participation mentale

(19/10-05/01/03) Bruxelles, MRBA. CAP°, un groupe, un concept / Cap, een groep, een concept.

* Exposition dossier réalisée par Francisca Vandepitte présentant des archives et des œuvres de Courtois Pierre, Herreyns Gilbert, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis et Ransonnet Jean-Pierre conservées dans cette institution.

(22/11-21/12) Ixelles, Galerie Les Contemporains. CAP chez Rona.

* Courtois Pierre, Hubert Pierre, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis, Ransonnet Jean-Pierre+ invité : Charlier Jacques.

2003.

(18/01-08/02) Liège, Galerie Flux. CAP chez Flux.

* Courtois Pierre, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis, Ransonnet Jean-Pierre+ invité : Charlier Jacques.
** Jacques Lennep collabore à l'organisation de l'exposition *CAP chez Flux* à Liège.
Y réalise *In vitro,* une installation et une performance où il prend la place d'une prostituée dans sa vitrine et publie à cette occasion de *Le verre cassé - morceaux choisis* (Editions de l'Heure).

2005.

(06/10-05/11) Bruxelles, Château Malou. Cap sur Cap.

* 22 ans après leur exposition en novembre 1973 au Château Malou.
** 9 artistes parmi lesquels 5 membres fondateurs du groupe CAP.
- Courtois Pierre, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis, Ransonnet Jean-Pierre.
- + André Jacques, Marenne Karine, Luntumbue Toma Muteba, Thirion Dominique.
*** La Galerie de Prêt d'Œuvres d'Art expose en relation 9 artistes parmi lesquels 5 membres fondateurs du groupe CAP (Cercle d'art prospectif), dissout aujourd'hui.
Vingt-deux ans après leur exposition en novembre 1973 au Château Malou, Pierre Courtois, Jacques Lennep, Jacques Lizène, Jacques-Louis Nyst (1942-1996), Jean-Pierre Ransonnet reviennent pour y accueillir quatre artistes de la génération actuelle - Jacques André, Karine Marenne, Toma Muteba Luntumbue, Dominique Thirion - apparenté à l'art relationnel qui constituait dans les années 70 l'avant garde des expressions collectives et des installations individuelles.
Conséquence «soixante-huitarde», l'œuvre résultait d'une participation partagée entre l'auteur et le spectateur au sein d'une même relation.
Par cette manifestation la GPOA souhaite offrir à ses publics l'occasion de découvrir un aspect peu connu de l'Histoire de l'art de notre pays, et source précurseur cependant de l'expression artistique des années nonante.

** Extraits de l'interview Corps à Cœur «Cap sur CAP» du périodique trimestriel de l'artothèque GPOA, l'Artransit des mois de septembre, octobre, novembre 2005.
Jacques André (°1969, Watermael-Boistfort)
«je m'intéresse à l'art des années 70 et j'avais repéré des gens qui travaillaient avec des médiums divers» … «Est-ce que je suis Cap ou pas Cap ?» …
Pierre Courtois (°1950, La Roche en Ardennes)
«Le mot «prospectif» m'a toujours rebuté et «cercle» ne voulait pas dire l'art de tourner en rond. On était un peu comme des prospecteurs de terrain mais on était surtout un cercle de bons copains ouverts vers l'extérieur, motivés par l'aspect expérimental» …
Jacques Lennep (°1941, Uccle)
«A l'époque, on ne voulait pas parler de groupe et encore moins d'œuvres d'art, c'était la mentalité post 68. On a cherché un terme d'association et on a opté pour «cercle», c'était marrant, l'aspect prospectif nous correspondait bien. On s'est rendu compte que «Cercle d'art prospectif» donnait Cap. Ces initiales adoptées, on n'a plus jamais utilisé l'appellation originelle» ...
Jacques Lizène (°1946, Ougrée)
Jacques Lennep, historien d'art, spécialiste de la sculpture du 19ème siècle, interprète de J. Lizène : «Lizène se présente comme un petit maître pratiquant un art nul et médiocre. A la différence des sculpteurs belges du 19ème qui travaillaient avec de la terre glaise, Jacques Lizène travaille avec sa propre merde »
Jacques Louis-Nyst (1942 -1996)
Dominique Thirion pour Jacques-Louis Nyst: «Nyst se définissait comme un spécialiste en rien».
Jaques Lennep remarque - il a dit: «le peu m'intéresse».
Jacques-Louis Nyst a organisé des week-ends vidéo à Sprimont et a pu véritablement démarrer dans l'art vidéo»
Karine Marenne (°1975, Chenon)
… «La première fois que j'ai entendu parler du Cap, ce fut un choc visuel par l'intermédiaire du Musée de l'Homme de Jacques Lennep. Je venais d'entamer un travail dans l'esprit relationnel» …
Toma Muteba Luntumbue (°1962, Kinshasa)
… «je ne connaissais pas le mouvement Cap et ai tout de suite senti une parenté en discutant avec Jacques Lennep au téléphone de la notion de relation à entretenir avec le spectateur ou le co-acteur potentiel de l'œuvre. J'ai beaucoup critiqué les musées, le concept du musée ethnographique, la présentation des autres cultures, la manière de montrer les autres» …
Jean-Pierre Ransonnet (°1944, Lierneux)
… «Pour moi, c'était surtout le relationnel. Je travaillais essentiellement sur mon village natal et la mémoire affective avec une connotation sociale. Après 68, cela grouillait dans tous les sens, c'était très excitant, on travaillait avec presque rien du tout. C'était surtout une relation texte-image» ...
Dominique Thirion (°1962, Mons)
… «J'ai perçu des tempéraments très différents mais pas l'aspect relationnel. J'ai rencontré des gens qui s'étaient regroupés mais sans s'enfermer et qui avaient réussi à créer un mouvement ouvert où chacun gardait son individualité, sa personnalité, sa pratique» …

(22/02-02/03) Namur, Galerie Détour. CAP sur le web.

* Inauguration du site internet consacré au groupe CAP Mardi 22 février 2004 à 18h30 avec exposition des membres du CAP :
Courtois Pierre, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis, Ransonnet Jean-Pierre.
** A l'initiative de Pierre Courtois, un site internet a été conçu par Thibaut Adans professeur à l'IATA (Namur) avec la collaboration de ses étudiants et grâce à l'appui de la banque Dexia.
*** Quand Pierre Courtois a cessé ses activités de professeur à l'IATA, le site a lui aussi cessé de fonctionner.

- Jacques Lennep, 2005.
Voici à ce sujet une mise au point que publie Jacques Lennep qui rectifie une histoire de l'art quelque peu manipulée par le marché :
Le masque se lève :
Au sujet de l'article consacré par Dirk Pültau au livre *CAP-art relationnel* (*De Witte Raaf* , mars-avril 2005, n°114, pp. 41-45). Permettez-moi de vous adresser quelques remarques en espérant que vous voudrez bien les publier. Elles visent certaines critiques formulées par Dirk Pültau et que j'estime injustifiées notamment quand il qui nie tous rapports entre l¹art relationnel du CAP et l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud.
Tout d¹abord je dois préciser que le titre du livre *CAP-art relationnel* publié par Dexia en 2002 n'a absolument pas été choisi, comme Dirk Pültau le croit, en référence à celui de Bourriaud (*Esthétique relationnelle*) publié en 1998. Faut-il le rappeler : le groupe CAP fonda ses activités sur cet art relationnel dès 1973, année où Bourriaud, né en 1965, jouait encore aux billes ! En 1982, ce groupe publia même un ouvrage pluridisciplinaire (*Relation et relation*) qui se voulait un constat sur l¹importance du concept à l¹époque. Il me semble donc qu¹on ne peut reprocher au CAP d'avoir choisi un tel titre !
Dirk Pültau prétend qu'il est absurde d¹établir un rapprochement entre les orientations du CAP et l'esthétique de Bourriaud appliquée à l'art dit social des années 90. Replaçons les choses dans leur contexte historique. Le CAP ambitionnait d¹être une sorte de laboratoire (CAP signifie Cercle d¹Art Prospectif). L'éventail de ses recherches " relationnelles " était assez large. Celles-ci impliquaient cette " participation " qui était, à l'époque, quasi un mot d¹ordre et qui favorisa chez l'un ou l'autre (à des degrés divers) un intérêt pour le fait social. Les artistes qui manifestèrent un tel intérêt sont Evrard, Lizène, Ransonnet et moi-même. En ce qui me concerne, il fut à l¹origine de mon *Musée de l¹homme* (effectif dès 1976) dont des témoignages ont été présentés récemment dans *Dear ICC* et *La Belgique visionnaire*. C'est dans ce contexte que des contacts s'établirent avec Fred Forest. Le concept de relation était un des piliers de son art sociologique, comme il le rappela dans un manifeste publié par *Le Monde* du 7 février 1980.
Isoler de ses antécédents historiques l'esthétique de Bourriaud constitue, je crois, la véritable absurdité. En effet, si l¹art relationnel du CAP ou l'art sociologique de Forest ne coïncident pas totalement avec l¹esthétique relationnelle des années 90, on ne peut nier leur antériorité quand il y a cette coïncidence. La récupération et l'adaptation par Bourriaud du principe relationnel ont d'ailleurs été relevées. Ainsi, pour Paul Ardenne, les notions d¹interactivité ou d'art transactionnel qui constituent l'ossature de son esthétique, sont un " relookage " de l'art participatif largement développé une vingtaine d¹années plus tôt (1). Yves Michaud porte le même diagnostic. Pour lui, cette esthétique de l'art assimilé à une pratique des relations sociales n'est que " du collage et du recyclage, pour ne pas dire du pot-pourri des philosophes à la mode il y a vingt-cinq ans " (2).
Une dernière remarque. Si le CAP a connu une période " historique " (1972-1982), il n'a pas pour autant tourné la page. Dirk Pültau ne doit donc pas s'étonner que Jacques Charlier ait pu y être associé lors d¹une manifestation organisée par quelques-uns de ses membres en 1993. Charlier n'est pas un artiste dont on force la main ! Depuis le début de ce siècle, le groupe (ou l'ex-groupe) est apparu dans cinq expositions. En octobre, il se produira au château Malou (Bruxelles) avec en invités de jeunes artistes qui manifestent une préoccupation sociale indépendamment de toute inféodation à une quelconque esthétique.
1. Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris 2002, pp. 198.
2. Yves Michaud, *L¹art à l¹état gazeux*, Paris, 2004, p. 59-60.

- Laurence Pen. Cap : relation ou relation ? Le cercle d'art prospectif et l'art relationnel (1972-1982). Mémoire de maîtrise en histoire de l'art. Université de Rennes 2, 2005.

2006.

- Sébastien Biset. Les Espaces de relations indéterminés des esthétiques contemporaines. Mémoire de maîtrise en histoire de l'art. Université catholique de Louvain, 2006.

2008.

- Sébastien Biset. Art relationnel, esthétique relationnelle, paradigme relationnel. Une mise au point in Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Académie royale de Belgique, t. XIX, 2008.

2011.

- Lovina Debowski. Après le Cap. Mémoire de maîtrise en histoire de l'Art. Université libre de Bruxelles, 2011.

2012.

(28/01-29/04) La Louvière, Centre de la Gravure et de l'Image imprimée. Cap 40 ans, images réelles et virtuelles.

* A l'occasion du 40e anniversaire de la fondation du Cercle.
** Courtois Pierre, Herreyns Gilbert, Horvath Pal, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis, Ransonnet Jean-Pierre.
- Texte de présentation sur le feuillet distribué dans l'exposition.
La période « historique » du CAP (Cercle d'Art Prospectif) s'étend de 1972 à 1982. Cette longévité coïncide avec une décennie où l'art connus de profonds bouleversements qui le déterminent encore aujourd'hui. Les artistes du CAP ont participé activement à ces recherches et innovations des années '70. C'est au sein de ce groupe que furent formulés les principes d'un art relationnel qui motiva ses recherches. Il exige la mise en pratique de trois types de relations : la relation structurale (une morphologie « ouverte » de l'œuvre), la relation – récit (toute œuvre raconte une histoire) et la relation sociale (importance donnée au regardeur et au rapport social).
Réel et virtuel, on le voit, sont intimement mêlés au sein des créations du Cap. Le Centre de la gravure et de l'Image Imprimée de La Louvière l'a bien compris, qui, à travers les images, a décidé de consacrer à ce thème l'exposition organisée à l'occasion du quarantième anniversaire de la fondation du Cap. Chaque artiste « permanent » du « Cercle d'art prospectif », dans un espace qui lui est réservé, a aujourd'hui l'occasion de présenter non seulement les travaux qui furent ceux du début de CAP, mais aussi des œuvres plus récurrentes, voire même actuelles, où les lectures relationnelles et les mises en réseaux demeurent des pratiques fondatrices.
Les artistes de CAP ont utilisé l'imprimé dans tous ses états, l'exploitant notamment sur le papier, le plastique, le textile ou encore la céramique, aux formats de planches, d'affiches ou de livres d'artistes. Ces imprimés ont souvent été associés pour un même thème d'inspiration, à la vidéo (dont le CAP fut le pionnier en Belgique), l'informatique, la performance ou l'action. Bref, un univers plastique et formel où, selon les principes relationnels et le mot désormais bien connu de Jacques Lennep, le « rapport » l'emporte sur le « support ».
Par ailleurs, au centre de l'exposition, un espace plus documentaire a été aménagé de manière à rappeler combien le CAP, né aux confins du modernisme et de la postmodernité, a résolument montré la voie d'art art nouveau fondé sur les structures, les réseaux et les échanges. Plus qu'un art même, sans aucun doute : presque « une nouvelle conception du monde »

*** Catalogue (23 x 16,5 cm ; 96 p. ; ill. coul. et n. / bl.) : texte de Pierre-Jean Foulon ; biographies des artistes par Marc Renwart ; bibliographie sommaire ; expositions particulières du groupe ; liste des pièces exposées dans la partie documentaire ; liste des œuvres exposées par les artistes



Couverture du catalogue.

- Jean-Michel Botquin. Cap. Quarante ans de relation dans H-Art, n° 92, février 2012.

- Sébastien Biset. Le paradigme relationnel. Aspects fondamentaux des arts relationnels (1952-2012). Thèse de doctorat en histoire de l'art. Université catholique de Louvain, 2012.

2015.

(30/10-11/12) Flémalle, Centre wallon d'art contemporain / La Châtaigneraie. CAP à Liège.

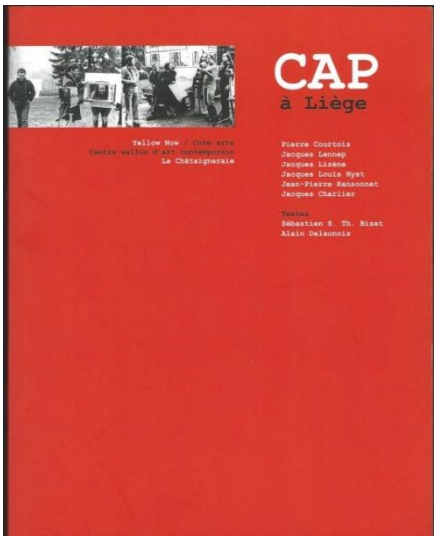
* Courtois Pierre, Lennep Jacques, Lizène Jacques, Nyst Jacques Louis, Ransonnet Jean-Pierre ; Charlier Jacques.



Invitation.

- <u>Texte de l'invitation</u>.
CAP (Centre d'art prospectif) s'est illustré dans l'histoire de l'art d'avant-garde. C'est en son sein par exemple que fut créé l'art relationnel, concept majeur de l'art actuel. Ses membres (Jacques Lennep, Pierre Courtois et les Liégeois Jacques Lizène, Jean-Pierre Ransonnet et feu Jacques Louis Nyst) comptent aussi parmi les pionniers de l'art vidéo.
Pour sa 33e exposition, CAP nous présente un historique de son parcours liégeois et nous propose de découvrir ou de redécouvrir les œuvres les plus récentes de ses membres. Sans oublier un invité de marque : Jacques Charlier.

** Catalogue (21 x 16,5 cm ; 80 p. ; ill. n./bl. et coul.).



Couverture du catalogue.

Table des matières :
- Le modèle relationnel par Sébastien S. Th. Biset, p. 6.
- CAP. Relations et regards croisés en bord de Meuse par Alain Delaunois, p. 12.
- Des lieux et des liens par Alain Delaunois, p.26
Apiaw, p. 27

De RTC à Vidéographie, p. 29.
Galerie Vega, p. 31.
Galerie Flux, p. 33
Yellow Now. Galerie et éditions, p. 35
Les artistes,
Pierre Courtois. Fil Rouge, p. 40.
Jacques Lennep. Figures visionnaires du Pays de Liège. Musée de l'homme, p. 46.
Jacques Lizène. Tout est relation, perçue ou non perçue, p. 52.
Jacques Louis Nyst écrivain. Le discours de la méthode, p. 58.
Jean-Pierre Ransonnet. Lierneux. Les liens, p. 64.
Jacques Charlier paysagiste. Paysages professionnels, utilitaires, artistiques, culturels, p. 70.
Le CAP au XXIe siècle
Manifestations et bibliographie, p. 77.

- Géographies de Cercle d'Art Prospectif : Entretiens d'Annabelle Dupret avec Jacques Lennep in Flux News n° 68. Liège, septembre-novembre 2015, p 12.

Annabelie Dupret: Pouvez-vous expliquer l'origine de la réalisation d'une exposition du CAP du 31 octobre au 13 décembre 2015 à la Châtaigneraie ?

Jacques Lennep: C'est la 33ème exposition du Cercle d'Art Prospectif (C.A.P.) depuis sa fondation en 1972. Une importante rétrospective s'était faite à Namur en 2002 avec une publication réalisée à l'occasion par Dexia.

Le projet de l'exposition actuelle remonte à 2001. L'idée était de mettre en évidence les rapports qui se sont établis tout au long de son évolution entre le CAP et des acteurs culturels liégeois. Jean-Pierre Ransonnet, membre du groupe, prit d'abord contact avec le Musée de l'Art Wallon. Mais le projet valsa aux oubliettes suite à la restructuration des musées liégeois.

En 2012, l'exposition CAP 40 ans. Images réelles et virtuelles au Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée (La Louvière) lui permit de relancer le projet grâce à Marie-Héléne Joiret, directrice de La Châtaigneraie à Flémalle. Quatorze ans ... un délai qui permettra des mises à jour quant aux activités de ce groupe très actif.

Pouvez-vous dès lors m'expliquer plus en détail les liens qui se sont tissés entre le CAP et Liège ?

Au préalable, je dois préciser que ces liens seront évoqués au rez-de-chaussée de La Châtaigneraie par des œuvres, des documents, et des vidéos, mais aussi dans le livre publié par les Editions Yellow Now : CAP à Liège. On y trouvera des textes d'Alain Delaunois et de Sébastien Biset. A l'étage, seront évidemment exposés les membres du CAP (Pierre Courtois, Jacques Lizène, feu Jacques Louis Nyst, Jean-Pierre Ransonnet, et moi-même) mais aussi notre invité : Jaeques Charlier.

Le CAP n'est pas un groupe liégeois (moi, d'ailleurs, je ne suis pas liégeois): il a été fondé à Bruxelles. Au début, s'y trouvaient surtout des artistes abstraits, mais qui se sont rapidement éloignés du groupe, du fait de l'intérêt de celui-ci pour la vidéo. Le groupe a acquis sa personnalité dès l'arrivée d'artistes liégeois ou de la région : d'abord Nyst, puis Lizène, enfin Ransonnet. Nyst, qui avait une vaste propriété, y invitait le groupe à passer des weekends pour y faire de la vidéo. C'était vraiment très sympathique. On y rencontrait notamment Guy Jungblut, le gendre du pataphycisien André Blavier. A la fin des années 60, il avait une petite galerie En Roture : Yellow Now. Son originalité : il y montrait des artistes plasticiens utilisant la photographie (à l'époque, c'était un nouveau mode d'approche). Il encouragea des artistes comme Nyst et Lizène à utiliser ce mode d'expression et les exposa avec des artistes étrangers, surtout Français qui depuis lors sont devenus des gloires, mais qui, à l'époque, étaient encore «underground ». Il fonda ensuite une maison d'édition pour publier tous ces travaux. Son investissement est immense à l'égard du groupe et de ses membres qu'il n'a cessé de soutenir.

On rencontrait également chez Nyst Manette Repriels qui venait de fonder aux Chiroux la galerie Véga. Elle avait proposé à Pierre Courtois (qui avait obtenu le Prix de la Jeune Peinture en 1972) de l'exposer. Courtois, qui suivait toujours ses études à Saint Luc, préféra céder sa place au CAP. À cette occasion, la galerie édita une grande sérigraphie collective pour laquelle chacun réalisa une image sur le thème du cerveau, de la tête (CAP). Chaque image pouvait être détachée, comme des timbres-poste. C'est Gilbert Herreyns, sérigraphe, qui la réalisa

Y a-t-il d'autres acteurs que vous aimeriez évoquer également ?

Lors des weekends vidéo chez Nyst, chacun tournait un sketch (assez court...), avec le matériel et les techniciens de deux studios : la RTC de Liège (Radio-Télévision Culture), ou l'ICC d'Anvers

(Internationaal Cultureel Centrum). Les bandes collectives étaient distribuées dans le monde entier car il y avait énormément de manifestations vidéos à l'époque. Et nous étions des pionniers. Certains travaillèrent séparément avec ces studios. Donc, la « RTC », a également été un acteur important dans l'histoire du CAP à Liège Je dois tout de même préciser que nos recherches vidéo ont débuté à Bruxelles grâce au Group Video Chain dirigé par Raymond Zone. Mais pour celui-ci, il s'agissait plutôt de faire des documentaires sur les artistes - et nous, ce n'était pas du tout ce qu'on recherchait. Notre collaboration a donc cessé rapidement.

Y a-t-il eu d'autres associations liégeoises qui ont soutenu le CAP ou ses membres ?

Oui, l'APIAW (Association Pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie) dirigée par Ernest Schoffeniels, un éminent biologiste. Si l'APIAW n'a jamais consacré une exposition au CAP, des membres y ont fait des expositions tout à fait dans l'esprit relationnel qui animait le groupe. Ainsi, le professeur Schoffeniels avait fait une recherche sur une plage de Floride : Myrtle Beach. Ce qui avait intéressé Nyst, qui lui consacra en 1973 un travail exemplaire comportant des planches graphiques, un film et une conférence (très particulière, comme lui seul pouvait en faire). Quant à moi, j'ai pu y présenter, début 1976, un sculpteur de marrons : Pierre Bonvoisin. Celui-ci vivait dans une maison de retraite située dans la propriété de Nyst. C'est Nyst qui nous avait indiqué ce personnage auquel Jacques Evrard, un photographe qui participait à nos weekends, consacra une vidéo. Moi, je proposai à Schoffeniels de monter une exposition. Ce fut une manifestation représentative de l'esprit relationnel du groupe, et dans laquelle trois de ses membres étaient impliqués.

Plus tard apparut Lino Polegato qui avait fonde la galerie Flux à Liège, mais aussi la revue Flux News. Il nous consacra un numéro spécial lors de la rétrospective à Namur puis, en 2003, une exposition dont Charlier fut l'invité. J'avais toujours souhaité qu'il fasse partie du groupe mais Nyst m'en avait dissuadé, me disant : « Charlier joue déjà dans la cour des grands»

II y a une question qui est irrésistible aujourd'hui par rapport au C.A.P.: sa recherche n'a-t-elle pas une portée bien plus vaste que la pratique des membres du groupe ?

Lors de nos réunions à Sprimont, je trouvais qu'il pouvait être intéressant de se trouver un concept commun, une hypothèse de travail, car chacun des artistes faisait des choses très distinctes et très personnelles. Mais, selon moi, il y avait quand même quelque chose qui nous réunissait. D'ailleurs, à cette époque, les critiques étaient très embarrassés. Ils disaient que l'art était disparate et incohérent (il y avait du body art, du land art, du conceptual art, etc.). Et ils ne percevaient pas quel en était l'élément unifiant. En fait, ils confondaient technique d'expression et principe esthétique...

Courtois concevait alors des œuvres qui avaient pour titre « Relation ». C'étaient souvent des paysages « conceptualisés ». Ce terme était très représentatif de ce que nous avions en commun. Et c'était, pour moi, ce principe esthétique qui unifiait les expériences menées à cette époque. Nous avons alors parlé de « concept de relation », « d'idée de relation », mais jamais « d'art relationnel »(mais celui-ci a été propagé rapidement par les critiques). Il faut signaler aussi que ce concept était alors clairement développé dans les milieux structuralistes et scientifiques en pointe, qui y incorporaient notamment l'interdisciplinarité (l'ouverture sur d'autres champs et disciplines).

Nyst était très convaincu de l'intérêt de cet « art relationnel ». Il l'enrichit par l'apport de la lecture, un élément d'importance chez les structuralistes. Quand il proposa sa candidature pour le cours de vidéo à l'académie de Liège, il déposa un dossier sur l'apport novateur de l'art relationnel.

Avez-vous été en contact avec des artistes ayant des accointances réelles avec ce concept de « relation », des personnes venant d'autres disciplines ?

Au cours des années 70, on a invité une soixantaine d'artistes, au nom de ce concept relationnel, que ce soit dans nos expositions ou publications. II y eut surtout, en 1977, Le Jardin - lectures et relations un ouvrage pluridisciplinaire qui rassembla un florilège d'artistes et de représentant d'autres disciplines notamment scientifiques. Puis, dans le même esprit : le livre « Relation et Relation » qui sortit avec retard en 1981, avec pour sous-titre: « Contribution à l'étude de l'esthétique et de l'attitude relationnelle ». Tous deux publiés par Yeilow Now. Parmi les artistes invités, il y avait Boltanski, Costa, Forest, Gerz, Gette, Hutchinson, Le Gac, Paik, Pane, les Poirier, Venet, Vostell...

Qu'est-il advenu de ce concept relationnel ?

C'est un concept assez large qui vise la structure de l'œuvre, son aspect narratif (aspect très développé chez Nyst) et sa dimension sociale (évidente au début chez Ransonnet, Lizène puis dans mon Musée de l'homme). C'était un développement de ma théorie des 3 RE, des trois modes de relation. Fred Forest l'intégra dans son manifeste de l'Art sociologique publié dans Le Monde en 1980. À la fin des années 90, Nicolas Bourriaud propagea une esthétique relationnelle qu'il prétendit originale et représentative de jeunes artistes des années 90. Il ne fit jamais allusion à Forest, son compatriote, et encore moins aux Belges. Les mises au point ont été faites dans des études universitaires récentes, notamment dans le

doctorat de Sébastien Biset.

Vous évoquez l'aspect social de l'art **relationnel. A-t-il été développé au sein du CAP.?**

Il s'est plutôt développé dans mon Musée de l'homme dont la première exposition fut consacrée à Pierre Bonvoisin. Mais en fait, j'en avais déjà eu l'idée en 1974 en encadrant un gardien des Musées royaux des beaux-arts où je travaillais. Il s'agissait de mettre en valeur l'aspect humain oublié par les musées.

Dans l'existence aussi longue d'un groupe (43 ans...), il dut parfois y avoir des tensions ?

Très peu. Ce n'est pas un groupe à l'ancienne avec manifestes et excommunications ! Au tout début, les abstraits le quittèrent en douceur. Puis, il y eut quelques escarmouches avec Lizène qui aimait nous titiller. Ainsi il claironnait qu'il pratiquait, lui, un art « syncrétique ». Malgré une exclusion passagère en 1977, il n'en resta pas moins un membre assidu dont l'apport est d'une grande originalité.