ALMINE RECH

Hew Locke
Raw Materials

Mar 7 — Apr 13, 2024 | Brussels

Le pouvoir, c'est le pouvoir

Almine Rech a le plaisir d'accueillir Hew Locke pour sa première exposition personnelle en Europe, intitulée *Raw Materials* (*Matières premières*). La conversation suivante a eu lieu entre l'artiste et le conservateur du musée Middelheim, Pieter Boons, en janvier 2024, et explore le parcours de l'artiste et ses méthodes de travail. À travers cette discussion, l'artiste nous entraîne dans un voyage transcontinental pour arriver, ici, à Bruxelles, où ses œuvres sont exposées.

PB : Hew, vous êtes né en Écosse en 1959 et avez déménagé en Guyane avec vos parents à l'âge de six ans. Pouvez-vous nous ramener à l'origine de votre pratique artistique et nous décrire votre jeunesse ?

HL : J'ai grandi dans une famille d'artistes : mon père, qui était guyanais, était sculpteur et ma mère, britannique, peintre. Ils étaient tous deux enseignants et, bien que je n'aie jamais été présent à leurs cours, j'ai beaucoup appris en les observant – une expérience qui influence encore mon art à ce jour. En repensant à cette période, je me souviens très clairement d'un moment où j'avais 14 ans. J'étais en cours de dessin et je peignais une fleur d'hibiscus, et après 40 minutes, j'ai eu un déclic : j'ai réalisé que je ne copiais pas la fleur, mais que je la créais réellement en ajoutant de petites gouttes de peinture. Ce fut une véritable révélation. Je me suis dit : « Oh, tu peux créer quelque chose ».

PB : En 1980, vous êtes retourné au Royaume-Uni où vous avez étudié les beaux-arts à Falmouth (1988) et obtenu une maîtrise en sculpture au Royal College of Art de Londres (1994).

HL : Le deuxième jour après mon arrivée à Londres, je suis allé à la National Gallery pour voir les maîtres anciens. Il y avait un tableau de Rembrandt qui m'a complètement époustouflé ; il m'a envoûté. Aujourd'hui, je continue à regarder beaucoup d'œuvres d'art. L'observation est en fait très importante et j'essaie de découvrir « pourquoi cette peinture fonctionne-t-elle ? ». Je suis toujours en train de traiter des informations avec obsession.

PB : Que pouvez-vous nous dire sur cette forme particulière de « cosmopolitisme caribéen » qui semble si présente en Guyane, lieu où, selon l'écrivain William Harris, « toutes les rivières distinctes de la culture humaine de tous les continents se sont rencontrées » (*The Whole Armour*, 1962).

HL : J'ai vécu et grandi en Guyane à une époque où le pays célébrait son indépendance, en 1966. J'ai donc vraiment pris conscience des différentes strates de l'histoire et de la société dans les Caraïbes. En Guyane, les gens viennent de partout : de Chine, de Hollande, d'Inde, du Portugal, de Grande-Bretagne, de plusieurs pays d'Afrique. ... La Guyane est au cœur de mon travail, car celui-ci est filtré par mes expériences d'enfance dans ce pays, mais aussi en tant qu'Européen.

PB : Peut-on dire que ce contexte a un résultat visuel direct dans vos œuvres, qui sont souvent foisonnantes, colorées, superposées et décrites comme des témoins d'un excès sublime ?

HL : Le mélange d'éléments, certains africains, d'autres amérindiens ou européens, me vient très naturellement ; je n'ai pas besoin de me forcer pour y parvenir. Mon travail est guidé par mon instinct. J'ai le sentiment que le multiculturalisme a été inventé en Guyane. Sa nature multiculturelle se retrouve dans mon travail à travers un mélange d'influences, que je retrouve également dans des villes européennes contemporaines comme Londres ou Bruxelles.

PB : En Guyane et en Grande-Bretagne, vous avez été confronté à de multiples histoires de pouvoir colonial, qui restent cruciales pour votre travail. Ressentez-vous ces histoires d'impérialisme à Bruxelles également, en tant qu'ancienne métropole coloniale qui était intimement liée à de grandes parties de l'Afrique centrale ?

HL : En marchant dans Bruxelles, je ne rencontre pas beaucoup, à première vue, les difficultés du passé colonial, mais je pense que ces histoires douloureuses sont à la fois cachées et pleinement visibles. J'aime beaucoup Bruxelles parce que cette ville n'est pas parfaite ; c'est comme un puzzle. Bruxelles est une ville complexe. Je ne suis pas surpris que les traumatismes du passé ne soient pas traités ouvertement. Le passé peut être difficile à vivre, mais même si on l'ignore, il est toujours là. Il effleure la surface. L'histoire n'est pas une ligne droite, ni une histoire qui glorifie certains personnages. Elle est très désordonnée et enchevêtrée, et c'est ce que l'on ressent à Bruxelles. C'est une ville qui représente une multitude de choses à la fois.

PB : Pourquoi êtes-vous si fasciné par le passé ?

HL : Quand j'étais jeune, je voulais devenir historien ou archéologue si je ne pouvais pas être artiste, et j'ai donc fini par devenir un artiste qui s'intéresse à l'histoire. Quand on voit l'intérêt croissant pour les podcasts et les séries télévisées sur le passé, je pense que c'est parce que l'histoire devient de plus en plus populaire. Elle permet de comprendre comment et pourquoi les choses sont ce qu'elles sont aujourd'hui. Le passé n'est pas du passé ; il nous touche aujourd'hui. Mais mon intention n'est pas de faire la morale sur ce qui est bien ou mal. Ma stratégie consiste à créer une œuvre esthétiquement intéressante, mais aussi à intégrer d'autres éléments. Certains pourraient découvrir un côté plus sombre dans les œuvres, mais que les gens s'en rendent compte ou non, peu importe. Il y a tellement d'histoires dans chaque œuvre, beaucoup à découvrir.

PB : Les œuvres de cette exposition sont colorées et séduisantes, d'une certaine manière elles « font passer la pilule ». Le visiteur a-t-il besoin d'être séduit ?

HL : Dans mon travail, je suis toujours à la recherche d'un équilibre. Quand j'étais jeune, je voulais travailler pour les Nations Unies, un mélange d'histoire et de diplomatie que j'ai toujours trouvé très intéressant. Je ne peux pas vivre dans la douleur et j'aime ce qui est beau, même s'il ne s'agit que de plaisir esthétique, peu importe. Je peux avoir affaire à un passé délicat, mais j'ai besoin de vivre avec des choses qui me plaisent.

PB : Les œuvres de cette exposition sont très différentes, bien qu'il y ait aussi beaucoup de similitudes : toutes les œuvres contiennent des éléments d'un passé colonial récent, rapprochent différents continents et utilisent la même technique générale : la mascarade ou le déguisement. Ce n'est peut-être pas une coïncidence si, d'ici l'exposition à Bruxelles, nous aurons assisté à la période annuelle des défilés de carnaval, comme celui d'Ostende ?

HL : Pendant des années, je n'ai pas parlé de carnaval, car je me suis rendu compte que mes œuvres n'étaient considérées que comme de l'art populaire, un stéréotype culturel. Certaines œuvres traitent de la mascarade ou impliquent des aspects carnavalesques du type de ceux qui sont familiers à certaines villes européennes. Dans les Caraïbes, le carnaval fêtait la fin de l'esclavage, mais c'est devenu quelque chose d'autre après l'émancipation. Et bien sûr, il a aussi des aspects religieux provenant du catholicisme. Je trouve qu'aujourd'hui les gens prennent le carnaval bien plus au sérieux. Ces festivals et ces fêtes se déroulent à l'échelle mondiale, il y a donc peut-être un besoin humain de les organiser. Ce qui est intriguant, c'est que c'est quelque chose de très démocratique : c'est critique, humoristique et cathartique.

PB : C'est peut-être aussi ce que font vos œuvres : combiner des éléments du passé avec humour, beauté et critique de telle sorte qu'elles deviennent quelque chose de nouveau : elles sont cathartiques et ouvrent de nouvelles perspectives. L'exposition comporte deux séries d'œuvres. La première, en cours, *Share*, est un ensemble d'œuvres que vous produisez depuis 2008. *Raw Materials* est la plus grande présentation d'œuvres textiles sur les actions boursières (20 pièces). Comment cette série est-elle née ?

HL : En 2008, j'ai fait une exposition à New-York et trois jours après le vernissage, Lehman Brothers s'est effondré et tout s'est écroulé dans une crise financière mondiale. De retour à Londres, me demandant comment réagir à cette situation, je suis tombé sur de vieux documents d'actions financières d'entreprises qui avaient fait faillite des décennies plus tôt. Je voulais investir dans des entreprises fermées. Elles sont devenues pour moi une fascination et un symbole d'espoir : nous avions déjà traversé cela, nous avions survécu à une crise... L'histoire est un mouvement cyclique. J'étais fasciné par le fait que nous nous en étions remis. Nous sommes, en tant qu'êtres humains, une espèce très optimiste – nous fondons toujours de nouvelles entreprises. Trouver les bons certificats pour raconter une histoire est devenu une obsession. Par exemple, l'action en bourse de l'Indemnisation des réfugiés grecs de 1924 : cette année-là, le gouvernement grec en semi-faillite a signé des contrats avec des banques grecques, britanniques et américaines pour un prêt de plus de 12 millions de livres sterling. Le produit de ce prêt était spécifiquement destiné à la Commission d'établissement des réfugiés. Cent ans plus tard, la Grèce est à nouveau un centre d'accueil pour les réfugiés. Ainsi, cette œuvre – et toutes les œuvres – portent sur les cycles de l'histoire, sans nécessairement se répéter, mais en se rapprochant d'incidents similaires antérieurs.

PB : Beaucoup de vos œuvres incorporent des crânes et des squelettes. Comment la mort est-elle présente dans votre pratique ?

HL : Je ne dirais pas que ces œuvres traitent vraiment de la mort ; il s'agit plutôt d'un *memento mori* rempli d'optimisme et d'espoir. Elles parlent de la vie. Les squelettes sont une forme intéressante de cliché. Je m'intéresse à la dualité entre la misère et l'espoir, et je la traduis dans les aspects formels de mon travail. Par exemple, l'œuvre avec les personnes fuyant à bord du bateau : il s'agit bien de réfugiés mais ceux-ci vont aussi vers une vie meilleure. Même s'ils sont confrontés à la mortalité et risquent leur vie, les crânes et les squelettes qui les accompagnent ne sont pas morts ou tristes, ils sont enjoués et dansent : c'est une danse macabre.

PB : Et les maisons en décomposition, représentées dans certaines œuvres, sont-elles liées à la mort, à la décomposition, aux fantômes ?

HL : Non, elles montrent le passage du temps, de l'histoire : elles étaient autrefois de belles maisons coloniales en bois, en Guyane, mais ce ne sont plus de grandes maisons parce qu'économiquement, elles sont trop difficiles à conserver. Elles sont tombées en ruine. Cela me rend triste car, à titre personnel, c'est mon enfance qui disparaît. Les montrer à Bruxelles, c'est pour moi le passage d'une époque coloniale, tout comme lorsqu'on se promène ici dans les rues de cette ville, on peut parfois ressentir le même sentiment. Il ne s'agit pas seulement de maisons hantées, c'est bien plus que cela. Dans *Raw Materials 18*, j'ai fait la connaissance du propriétaire de cette maison, qui est noir et dont le père travaillait pour les propriétaires de la maison, en espérant qu'un jour il en serait propriétaire – et maintenant elle est à lui, effectivement, mais ce qu'il possède disparaît peu à peu. Donc, il n'est finalement propriétaire que de la ruine. Dans cette image, il y a beaucoup d'histoires différentes : le type avec le fusil est un esclave en fuite, un *Marron*, et le certificat d'action du canal de Panama provient d'une société française qui a tenté de construire le canal, mais qui a échoué. Cette entreprise employait de nombreux travailleurs des Caraïbes. La maison est un symbole de notre société capitaliste morte. Elle tombe en ruine et ne parvient pas à abriter tous ses habitants. Ces maisons représentent le temps qui passe.

PB : Visuellement, il y a une accumulation de couches, d'histoires qui s'ajoutent aux débris du passé.

HL : L'œuvre montre comment les choses ont changé et se sont déplacées au fil du temps, et c'est ce dont il est question dans cette exposition. C'est un phénomène cyclique. En regardant les actions, j'avais à l'esprit un projet très global et interconnecté. Je parle de quelque chose de très large. Par exemple, j'ai utilisé beaucoup d'obligations chinoises. La Chine est aujourd'hui très présente en Afrique, mais les obligations datant de la fin de l'année 1898 remontent au « siècle de la honte » de la Chine. La superposition de la carte de l'Afrique montre à quel point les relations entre la Chine et l'Afrique ont changé. La Chine, et non plus l'Europe, est devenue le premier partenaire commercial de l'Afrique. Je n'arrête pas d'ajouter des couches et des couches. C'est ce qui fait que c'est très contemporain, car l'histoire est beaucoup plus fragmentée que ce qu'on nous a enseigné à l'école. Cette stratification et cette fragmentation ont une beauté propre. Et cela nous ramène à un endroit comme Bruxelles où l'on ressent fortement cette superposition.

PB : Passons à l'autre série de l'exposition, la série de bustes antiques intitulée *Souvenir*, qui présente en fait une stratification visuelle similaire à celle des œuvres de *Share*. Comment avez-vous créé ces œuvres et que représentent-elles ?

HL : Il y a des années, j'ai découvert un buste dans un magasin d'antiquités et, en le voyant, dans mon esprit, il m'appartenait déjà ; il fallait juste que je fasse la transaction et remette l'argent. Il est resté là environ neuf mois dans mon studio et j'ai commencé à le charger de médailles. La reine Victoria a presque un turban sur la tête ! Certaines images sont directement liées à l'Empire et, bien que Victoria soit très britannique, elle est le symbole d'une « tribu » familiale européenne liée aux tsars russes et à Léopold II de Belgique. C'est une figure mondiale dans un cadre colonial.

PB : Quels liens matériels et historiques avez-vous réalisées sur les bustes ?

HL : Le masque de la reine mère du Bénin est au centre même de la coiffe de Victoria, mais des images du Congo et de l'Afghanistan, voire des images précolombiennes, sont également présentes. Sur le côté, on trouve des bronzes du Bénin et des mercenaires portugais. Ces éléments ajoutés représentent pour moi le poids de l'histoire qui pèse sur ces personnages historiques. Plus on regarde, plus le passé s'enchevêtre.

PB : Toutes les œuvres de l'exposition sont une représentation du pouvoir. Pourquoi êtes-vous si fasciné par le pouvoir ?

HL : Je me souviens d'une scène dans *Le Trône de fer* où un homme dit à une reine : « Le savoir, c'est le pouvoir ». La reine dit à un garde : « Arrêtez-le. Tranchez-lui la gorge ». Le garde prend son épée, mais la reine dit alors : « Arrêtez ! Attendez ». Puis elle dit à l'homme : « Le pouvoir, c'est le pouvoir ». Le pouvoir est une chose intéressante. En cette année électorale, le pouvoir est certainement à l'ordre du jour pour 2024. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas seulement le pouvoir, mais les gens qui le veulent – et ce qu'ils sont prêts à faire pour l'obtenir. Les symboles du pouvoir m'ont toujours intéressé : l'argent, les trésors, les insignes, les vêtements. Lors de l'ouverture annuelle du Parlement britannique, la couronne était trop lourde pour être portée par la reine Élisabeth ; elle était donc posée à côté d'elle sur un coussin. Il s'agissait d'un symbole : c'est ce type de symbolisme qui m'intéresse.

PB : Vos œuvres sont-elles des objets de pouvoir ?

HL : Oui, mais je cherche un rapport plus nuancé avec le pouvoir. Il y a toujours des rapports et des réponses multiples. Je suis également conscient que je n'ai pas de pouvoir sur mon travail. Il est certain que lorsqu'une œuvre est terminée, elle n'a plus rien à voir avec moi.

PB : Ainsi, votre travail fait également partie du mouvement cyclique qu'il illustre ?

HL : Exactement, en ce sens qu'il montre la superposition, puis le retour sur soi. J'ai aussi conscience du fait que mon travail peut évoluer au fil du temps, tout comme la société. Mon travail est vivant, il est actif.

PB : Votre travail est-il donc comme *Raw Materials*, quelque chose qui est soumis à un processus et qui évolue avec le temps ?

HL : Le titre de cette exposition fait référence aux produits de base. Par exemple, il fait référence au tissu en coton des œuvres. Ainsi, les matières premières ne sont pas seulement les matériaux mêmes des œuvres (faux cheveux, coton, colle, métal (...)), mais aussi les éléments du passé que je transforme. L'assemblage et la superposition créent quelque chose de nouveau ; le remaniement du passé est la seule condition pour aboutir à un avenir différent.

Hew Locke, artiste contemporain né à Édimbourg en 1959, vit et travaille à Londres. Sa pratique artistique explore les codes visuels du pouvoir et attire l'attention sur un large éventail de genres, tels que le portrait royal, l'histoire maritime et militaire, la statuaire publique, les trophées et les documents financiers, à travers lesquels s'exprime son art. Sa capacité à fusionner les influences de ses origines caribéennes et britanniques, ainsi que ses propres préoccupations politiques et culturelles, donne naissance à des œuvres pleines d'esprit et multiples, qui amalgament matériaux modernes et sujets historiques. Appliquant une sensibilité critique à sa propre pratique créative, le travail de Locke se situe à la croisée des chemins entre associations culturelles et références historiques d'où il interroge les symboles de notre époque. Au cours de sa carrière de plus de 35 ans, Locke a reçu des commandes de prestigieuses institutions artistiques telles que le Met et la Tate Britain. Au cours de l'été 2024, il participera à *Come Closer*, une exposition collective au musée Middelheim d'Anvers. En 2025, le Yale Centre for British Art organisera une exposition personnelle de l'artiste et publiera une monographie sur sa carrière en date.

Pieter Boons, né en 1980 en Belgique, vit et travaille entre Anvers et Ostende. Il est conservateur et responsable des expositions au musée Middelheim à Anvers. Ses projets consistent principalement à collaborer avec des artistes contemporains pour la création de nouvelles œuvres d'art.