

I  
v  
E



t  
C



L  
L



• Sven Augustijnen's work *AWB 082-3317 7922*, 2012 was first shown in the Citadelpark in Ghent as part of the exhibition *Track*, Summer 2012.

## *Spectres*, Sven Augustijnen

Par  
Jean-Pierre Rehm

MARSEILLE, SEP. 20 – L'assassinat de Patrice Lumumba le 17 janvier 1961, ses circonstances et ses enjeux, représente une pierre d'achoppement d'autant plus saillante dans l'histoire coloniale, c'est-à-dire au fondement le plus immédiat de notre archéologie contemporaine, qu'il reste pour l'essentiel non élucidé. Quelques films, peu en définitive, ceux de Raoul Peck par exemple, fiction et documentaire, ont relaté l'écrasement tortueux et criminel de cette indépendance naissante. Ce sont des classiques déjà, très instructifs, très convain-

cants. Avec *Spectres*, Sven Augustijnen ne prétend aucunement les répéter, ni même les approcher. Son parti est autre. Il s'agit pour lui d'interroger l'effet, aujourd'hui encore, sur la Belgique, sur lui-même et sur quelques-uns des acteurs belges en particulier de cette affaire. Son geste consiste moins à tenter, à nouveau, de faire lumière que de s'aventurer plus loin, au contraire, dans l'obscurité, quitte à s'y égarer tout à fait. A cet égard, le titre est explicite. Ni une enquête, quoique le film puisse sembler en emprunter par moments l'allure, mais alors plutôt décousue. Ni un procès *a posteriori* : aucune pièce n'est réellement exhibée, ni aucun personnage clairement mis en cause

sur le ban des accusés.

Se laisser guider, voilà le motif majeur de *Spectres*. Aussi scandaleux, ou naïf, que cela puisse paraître. Ce n'est du reste pas neuf dans le cinéma de Sven Augustijnen qui avait signé en 2001 *Le Guide du Parc*. L'on y découvrait le Parc Royal de Bruxelles, à la suite d'un expert bien bavard. Mais cet érudit à la science très locale s'adressait alors directement au réalisateur, face caméra. Dans *Spectres* en revanche, il faudrait plutôt dire que la caméra est à la traîne. Certes, à nouveau derrière un connaisseur, le Chevalier Jacques Brassinne de La Buissière, dans la mesure où, lourdement impliqué lui-même en son temps



du côté des autorités belges, les éléments du dossier, la chronologie des événements comme le détail de leurs protagonistes, lui sont plus que familiers. Mais ce guide se tourne cette fois moins vers l'objectif, sauf à de rares occasions (lorsque, pas peu fier, il entrouvre une armoire emplie de ses archives), qu'il ne l'embarque pour le tirer, presque à marche forcée, dans une succession de visites, de conversations, de cérémonies, presque des expéditions, qui toutes le concernent, lui, au premier chef. On conviendra aisément que cette attitude de passivité, cette quasi servilité de la caméra, proche de la soumission fébrile de ces chiens qui ouvrent le film, pourra surprendre, voire choquer. Car enfin, c'est le dogme sacro-saint du « point de vue » documentaire qui se trouve ici dangereusement chahuté. Et de fait, Sven Augustijnen renonce à intervenir, il se refuse à savoir à la place des témoins, il se prive de calculer, ne serait-ce qu'un peu, un temps d'avance sur les paroles échangées et les gestes produits. Du coup, ni ironie, ni surplomb : aucune « maîtrise. » Devant la puissance des spectres, il ne veut rien y substituer de la sienne, celle, hypothétique, du « metteur en scène » ou du « réalisateur », et dont il se trouve, justement, dému.

Le résultat, alors ? Le grand n'importe quoi ? La confusion ? *Spectres* accueille en effet assez généreusement du chaos. Celui d'une caméra portée qui ne sait pas d'évidence, chien à l'affût de tant d'indices, où donner de la tête. Entre le portrait en pied d'une famille aristocratique, coupes à la main, et le parc de ses domaines planté du drapeau national, comment les montrer (sans tricher) sinon, *bien sûr*, à les conjuguer ensemble, mais un rien hébété, dans un même plan ? Et de telles scènes sont la règle où couper au tournage ou au montage fabriquerait des postures qui anticiperaient bien trop d'un savoir mesuré, *tranché*, auquel Augustijnen se refuse, préférant laisser se dérouler en plan séquence l'ampleur spectrale qui enfle pour occuper enfin *tout* le champ, pour, en clair, coloniser *une fois encore* la totalité de l'espace. En témoignent par exemple, tableaux terrifiants car en vérité sans fin (comment parvient-on à cela, à des séquences sans fin, sinon que cet interminable, cet infini infernal, résonne déjà dans les premières mesures du plan ?), la rencontre avec la fille aînée de Tshombé devant la tombe de son père dans le cimetière d'Etterbeek en Belgique, puis, plus tard, cette autre rencontre, glaçante d'outrecuidance, deतोieusement volé, avec la veuve de Lumumba et ses enfants dans leur maison au Congo. Il y aurait d'ailleurs, très explicitement noué, tout un fil familial

à patiemment débrouiller dans ce film (la place des épouses notamment), et à faire remonter, peut-être, à la posture paternaliste au cœur du fameux discours du roi Baudouin Ier le 30 juin 1960.

Pour faire bref donc, *Spectres* propose une dramaturgie documentaire (c'est-à-dire, en l'occurrence et comme toujours, juridique) tout à fait inédite. Tâchons de la récapituler. D'un côté, un guide, averti et impliqué, c'est-à-dire à la fois fiable et douteux, coupable et culpabilisé, *hanté*, sans cesse en mouvement : inquiet. Guide idéal en ce sens qu'il détient à coup sûr un savoir, mais dont la jouissance reste neuve pour lui, à espérer le compléter, voire à le masquer. Il ne se déplace pas, blasé, le long d'un parcours fastidieux et balisé, mais trotte devant au contraire parce que chaque point sur la carte reste pour lui à repasser, explorer et vérifier. De l'autre, victime consentante, si l'on peut dire, de cette trépidation inaccoutumée dans le régime documentaire,

## Car c'est la place du sans place, dont il est question.

la caméra. Elle n'est ni, évidemment, affranchie du guide, ni complice de lui, trop *manifestement* dépendante pour s'autoriser de quelque connivence. Pour le dire autrement encore, la caméra de Sven Augustijnen (il en est lui-même l'opérateur) ne se superpose en aucune manière à son guide ; dépourvue d'autonomie, jamais elle ne se trouve même en position d'*adhérer*. Il suffit de suivre ses mouvements pour s'en convaincre : il s'agit sans cesse de bougés dictés par un effet d'aspiration, d'attraction. Une contrainte modelée d'approximations, incapable de trouver un espace autre que celui prescrit par les gesticulations aimablement autoritaires de son guide, mais nulle part d'acquiescement souverain.

Ainsi, à la question posée dans un entretien de l'omniprésence de la caméra subjective, Augustijnen répond : « Je vois le film comme une œuvre performative, c'est-à-dire qu'il s'agit de mises en situation qui s'articulent comme des chorégraphies dans lesquelles je suis un des personnages qui bouge. » L'on sait par ailleurs que ce mot de chorégraphie n'est pas dans sa bouche métaphore facile : il a réalisé un film avec la compagnie C. de la B. d'Alain Platel (*Jets op Bach, Un petit truc sur Bach,*

1998). Mais de quel genre de danse est-il question ici, qui relie si fortement tous les danseurs entre eux qu'elle les implique à mouvement égal, qu'elle les prive de recul, qu'elle les empêche de se déprendre les uns des autres ? La tradition en est connue, elle remonte loin, c'est celle de la Danse macabre. *Spectres* est une danse macabre où chaque protagoniste, assujéti, valse avec ses spectres.

Du même coup, et ceci est d'extrême importance, jamais Augustijnen n'empiète sur le territoire des spectres, jamais il ne se prend pour l'un d'eux, ni même à parler ou à juger en leur nom, puisqu'il est, comme tous les autres personnages de son film, leur partenaire, leur captif : leur obligé.

Semblable geste permet de dégager deux points cruciaux. Le premier, comme le titre le souligne sans équivoque, c'est qu'il y a bien plusieurs spectres : ils sont non seulement plus d'un, mais aussi hétérogènes. Leur commune hantise n'annule pas leurs différences, et sans doute les spectres qui aiguillonnent le Chevalier dans sa quête ne sont pas tous ceux qui ont incité Augustijnen à initier son film – si seulement, à la différence du Chevalier, et cette différence est de taille, il pouvait se targuer d'en avoir clairvoyance. Du reste, c'est précisément cette différence qui fait l'enjeu du film, et qui produit un trouble, bascule indécidable, qui interdit l'arrogance ou l'insuffisance d'un « point de vue. » Car il ne s'agit pas d'ambiguïté (l'ambiguïté est toujours suspecte, de ne jamais être ambiguë tout à fait en définitive), mais de porter au plus loin la dissymétrie dans les élans, dans les mobiles. Le guide part d'un savoir, d'une cause, pour plonger dans l'inconnu de ses effets et tâcher, se démenant, de les faire taire. Augustijnen part d'un effet infligé, d'une souffrance à la cause inconnue pour remonter vers elle. Mais les deux, guide autant que guidé, se retrouvent néanmoins à se croiser *aujourd'hui*. *Spectres* situe à la fois ce croisement, ballet désordonné, parce que violent, et volonté farouche, pour l'un et l'autre des protagonistes, de défaire au plus vite ce nœud, malgré la disparité de leur situation face à lui.

Cela est tu, mais sensible : si le cinéaste a choisi de donner aussi allègrement dans le piège qui se tendait, ce n'était pas pour se complaire à y succomber – quelle idée saugrenue sinon, mais bien parce qu'il faisait le pari, par force à l'*aveugle* (et l'*aveuglement* est l'autre nom de ce style chronique, pathétique en un sens, du nez dans le guidon qui dicte sa manière au film), que quelque chose, *dont il ne serait pas l'auteur pour autant*, allait surmener : que l'effet spectral cesserait d'avancer mas-

sif, compact, indivisible donc invisible, mais que, peu à peu, peut-être, il viendrait à se présenter différencié, manifeste, tangible, discrètement dissous en tant qu'effet écrasant pour redescendre vers le sol de ses causes. Telle est bien une des tâches du cinéma que de tenter de distinguer, sans nécessairement (être en mesure de) commenter dans le même temps.

Second point : comme rarement, place est laissée libre au spectre parmi les spectres, celui du martyr, celui de Patrice Lumumba. Quelle place ? Celle qu'on lui cherche, bien entendu, celle qu'on lui a méthodiquement, sauvagement, retiré. Et ce final répété où Brassine s'égosille, égaré dans la nuit de la savane africaine éclairée des feux de sa voiture, signale assez le caractère fantastique, littéralement affolé, de sa quête. C'est bien un cadavre, même dépecé, qui l'aimante, c'est bien d'un martyr de l'Histoire qu'il lui faut tenter d'exorciser l'errance menaçante. Mais cela ne concerne justement, tel un personnage de Conrad, que le Chevalier à assigner, enfin, une tombe, ultime demeure officielle pareille à celle de Tshombé, à ses propres cauchemars.

Quant au film d'Augustijnen, et dès son entame, une tout autre urgence commande. Car c'est la place du sans place, dont il est question, et la laisser désormais telle, d'une part, d'où le refus de la caméra de s'en calculer une, sauve, de son côté, y compris au nom de l'hommage, de la fidélité, etc. Du sans place donc, mais non pas, d'autre part, du sans voix. Et cette place paradoxale, insituable, inassignable (on ne verra aucune image de Lumumba, sinon sur la couverture de livres de Brassine ou dans un cadre au mur) et pourtant retentissante, bruyante, voix jusqu'à nous encore parvenue, il ne revient pas qu'à l'enregistrement du discours de déclaration d'indépendance de juin 1960 de la faire sentir. Ce serait risquer de n'exhumer qu'un « spectre d'archive », en possession *malgré tout* des vainqueurs, du Chevalier et de ses collègues meurtriers. C'est d'ailleurs à son domicile, lui assis à l'écouter une fois encore sur son canapé, que la célèbre harangue, assourdie, lointaine, fait entendre la fière vigueur de sa réponse au roi. Cette place vacante, mais du coup immense chambre d'écho, c'est à la musique qu'Augustijnen a choisi, non pas de la confier, mais, plus modestement, plus exactement surtout, de la laisser l'indiquer. C'est pourquoi *La Passion selon St-Jean* de Jean-Sébastien Bach, interprétée dans la magnifique version de *La Petite Bande* conduite sous la direction de Sigiswald Kuijken, surgit dans *Spectres* par intermittence. Mais, comme on ne pourra pas ne pas le noter, tant son surgissement est déchirant, il

ne s'agit jamais d'une « musique de film. »

Au contraire, la partition de Bach s'impose seule. Elle arrive en surimpression, elle ajoute au chaos général : elle est la menace d'une voix intempestive qui pèse sur tout ce qui a été livré par l'entremise du Chevalier. C'est évidemment d'autant plus troublant que cette musique n'a rien à voir avec Lumumba, sinon, à trop hâtivement l'imaginer, sur le mode allégorique (le récit d'une passion). Pire, qu'elle évoque pour Sven Augustijnen (cf. entretien du FID 2011) des éléments cryptés des échanges entre services secrets de l'époque. C'est donc qu'il faut chercher ailleurs la source de sa puissance, et où d'autre sinon, précisément, dans ce décalage ? Car enfin, lorsque cet oratorio perce pour la première fois, c'est au terme de la visite chez les d'Aspremont Lynden, cette famille que tout donne *a priori* comme dépositaire légitime de cette musique sacrée, parente en ce sens des notes entendues dans la cathédrale bruxelloise au moment de la commémoration royale. Or, cette musique ne se contente alors pas du tout de se faire entendre comme « moment musical », même dans le genre « recueilli », ou prisonnier (par exemple) d'une tradition qu'une caste ou un continent s'approprierait. Elle écrase au contraire, concrètement, ce qui s'est dit, renvoyé soudain par la décision du mixage à l'in audible. Plus outrancière encore, elle retourne toutes les phrases prononcées, les annule d'un cri prolongé qui pourtant s'étend à répéter en chœur : « Seigneur, notre Maître. » Elle transperce nos tympans, manière brutale de les rappeler à une autre écoute, à d'autres scansions, à d'autres timbres.

Voilà cet oratorio de 1724, que Brecht donnait en exemple de ce qu'il appelait un « geste musical », que l'interprétation baroque flamande fait résonner ici avec toute son exubérance théâtrale, toute sa véhémence retenue au bord, à peine, du tumulte le plus dévastateur, voilà cette musique refuser d'appartenir au film. Récuser, en somme, le « projet documentaire » entendu comme accumulation profitable d'éléments disparates. C'est qu'elle creuse, très sensiblement, un écart. Où rien de ce qui est évoqué dans le film ne saurait se loger. Pas même sa vocation allégorique (par exemple : le cri de Lumumba, ou le récit de sa passion), sinon, secondairement, éventuellement, et sur le mode de l'inadéquation la plus flagrante. Dire que cette musique est *hors* du film signifie qu'elle n'assume aucune fonction de réconciliation, ni du présent avec le passé, ni de l'horreur avec l'art, ni même, donc, du film avec lui-même. Elle est au contraire une trouée en plus, es-

seulée, affichée, *excessive*.

Voilà bien encore de l'inouï : si la cécité semblait aux commandes nécessaires, par défaut, on a essayé de le pointer, de la façon de voir et d'enregistrer les visites du guide, « quelque chose » néanmoins, dans le film, se rebelle contre cette faiblesse native, contre ce fatalisme approuvé. Contre un spectre se dresse un autre spectre - spectre du spectre. Contre l'œil clos (et l'ouïe, sourde à sa manière, qui le seconde, à obéir à ces directives du Maître) s'ouvre une autre écoute, mais qui ne saurait rien délivrer, rien délivrer certes en terme d'information, mais rien non plus redimer ; en un sens, c'est une musique muette. Pure rébellion, mais aussi, insistons-y, pure insurrection théâtrale. Si l'oratorio de Bach se détache du film, partant, il le décolle de lui-même, le détache de son attachement contraint, parce qu'il s'affiche arbitraire, « gonflé », comme un geste désespéré, inutile, démesuré : déclamatoire. Sidérant aveu, après celui, déjà impressionnant, de l'impuissance constitutive : celui que la puissance placée en réserve et soudain activée ici ne soit qu'un pur - geste.

Contre le cercle vicieux et noué de la danse macabre, et de ses boulets faits de statues de bronze effondrées, se dresse le chant d'une tradition que ce chant trahit aussitôt, pour ressusciter, non les morts, mais la zébrure douloureuse du désaccord, la frontière sensible d'un appel étouffé.

(advertisement)

# 130

Opening  
17/11, 12-19h

Exhibition  
17/11-19/1

**SVEN  
AUGUSTIJNEN  
AWB  
082-3317 7922**

Jan Mot  
Rue Antoine Dansaertstraat 190  
1000 Brussels, Belgium

3.

WASTE-PICKER (CONT'D)

My kabari is in Sector 1, outside Capitol Complex, so I always start here and (HIS HAND GESTURES A CIRCLE) come back here to check the bin again and then I go to my boss and deliver the bottles, and get my money. You know Capitol Complex?

TRAVELLER

Yes, but I haven't been there. I would like to, but it's a no-zone for tourists basically. So we are told. There is a shopping centre there though, no... Capitol Complex?

WASTE-PICKER

(SNIGGERING) No, no shopping. No shopping, all government, no entry. But my boss is there, outside, many bosses, all kabaris for whole city live there.

WASTE-PICKER hears the **hissing drone** of a buggy-sweeper brushing against the curbs outside the bus terminus, he takes a gulp and offers the bottle back to TRAVELLER.

WASTE-PICKER (CONT'D)

(SMILING, IN A LOW TONE) Here, here is your drink. I must go already.

TRAVELLER

(GESTURING WITH BOTH HANDS) No, it's yours, take it. I have many more bottles, right here (NODDING TO THE VENDING MACHINES).

FADE OUT.

FADE IN:

**EXT. SECTOR 17 - VENDING MACHINES AT BUS TERMINUS**

The buggy-sweeper wakes TRAVELLER as it purposefully drives up to him and sprays a jet of bleached water solution. TRAVELLER rolls over to shield his face as the driver struggles to back out after taking the spiteful detour. He has tucked himself away in a triangular crevice, barely enough space to accommodate the three vending machines and a solitary waste bin, yet the driver is eager to dislodge TRAVELLER from his sleep and as he backs out, he sprays him



• Tris Vonna-Michell, *Capitol Complex*, 2012 (text and image: detail)



Montres fabricados en acero. Ejemplos: reloj de la Universidad de la Compañía (advertisement)  
 1 1 1  
 t 3 1  
 F 1 i  
 s 1 i  
 s 1 i  
 F 2 t  
 F 1 o  
 C 2 i  
 l - l  
 l - l  
 r s 1  
 s t s  
 i - t  
 è 1 s  
 f 2 s  
 s 1 -  
 l - .  
 t t 2  
 v - ]  
 f t 1  
 C 1 2  
 f 3 2  
 C 2 2  
 e 2 1  
 F 1 2  
 I 2 1  
 u - .  
 C 2 ]  
 j 1 2  
 r t 1  
 i - 1  
 t s 1  
 C l 1  
 e s 2  
 r - f  
 è l 1  
 r - 1  
 C t 1  
 è 1 1  
 C t 1  
 v s 1  
 s - 1  
 C 2 s  
 l - e  
 f 1 2  
 z r 1  
 C - 1  
 r - 1  
 j 2 1  
 s 2 1  
 C 2 1  
 s 2 1  
 s l 1  
 s 1 1  
 C s 1  
 C - 1  
 l 1 j  
 i s 1  
 C 2 1  
 r 1 1  
 C - 1  
 I 2 1  
 F 2 1

(advertisement)

# 131

Opening 8/12, 12-16h      Exhibition 8/12-23/2

## TRIS VONNA-MICHELL

### CAPITOL COMPLEX

Jan Mot  
 Gob. José Ceballos 10  
 Col. San Miguel Chapultepec  
 11850 México D.F., México

C... ..  
 - r  
 - C  
 - l  
 - s  
 - f  
 - s  
 - C  
 - C  
 - l  
 - s  
 - s  
 - C  
 - s  
 - e  
 - C  
 - C  
 - C  
 - s  
 - C  
 - s  
 - j  
 - u  
 - l  
 - f  
 - e  
 - C

... ..





# Agenda

## Sven Augustijnen

*Masterpieces in the MAS. Five centuries of images in Antwerp*, MAS, Antwerp (BE), 17/5–30/12; *Viewpoint. A Closer Look at Showing*, Huis Marseille, Museum voor Fotografie, Amsterdam, 14/9–9/12; *Spectres*, Norske Kunsthaandverkeres, Bergen (NO), 7/10–28/10 (screening); *Spectres*, Fonds municipal d'art contemporain, Genève (CH), 8/11 (screening); *Spectres*, Cinéma Le Cratère, Toulouse (FR), 08/11 (screening); *AWB 082-3317 7922*, Jan Mot, Brussels, 17/11–19/11 (solo); *Spectres*, Malmö Konsthall, Malmö (SE), 15/2–14/4 (solo).

## Pierre Bismuth

*Neon. La materia luminosa dell'arte*, MACRO, Rome, 20/6–4/11; *Motion Capture. Drawing and the Moving Image*, Lewis Glucksman Gallery, Cork (IRL), 27/7–4/11; *Graphology*, Art Exchange, University of Essex, Colchester (UK), 1/10–3/11; *Desire Lines*, ACCA, Melbourne, 17/12–2/3; *Une brève histoire de ligne*, Centre Pompidou, Metz (FR), 1/1–1/4.

## Manon de Boer

*Sounds Like Silence*, HMKV at the Dortmunder U, Dortmund (DE), 25/9–6/1; *One, Two, Many*, Doclisboa, Lisbon, 18/10–28/10 (screening); *Search for New Synesthesia*, Museum of Contemporary Art (MOT), Tokyo, 27/10–3/2; *Objects in Mirror are Closer than they Appear*, Tate Modern, London, 9/11–17/2; *Manon de Boer: Resonating Surfaces – A Trilogy*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (US), 23/11–10/2 (solo); *Two Times 4'33"*, Cité de la Musique, Paris, 15/12 (screening)

## Rineke Dijkstra

*Arte torna arte*, Galleria dell'Accademia, Florence (IT), 8/5–4/11; *Decade: 2002/2012*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (US), 31/8–6/1; *Through an open window – Contemporary Art of the Rabo Art Collection*, Instituut Néerlandais, Paris, 12/9–4/11; *Exposeren onder de Loep – A Closer Look at Showing*, Huis Marseille, Amsterdam, 14/9–9/12; *Parelen, in de kunst, natuur en dans*, Museum De lakenhal, Leiden (NL), 16/9–13/1; *Face to Face*, Istanbul Modern, Istanbul (TR), 2/10–20/1; *Elles: Women Artists from the Centre Pompidou*, Paris, The Seattle Art Museum, Seattle (US), 10/10–13/1; *Seduced by Art; Photography Past & Present*, The National Gallery, London, 29/10–20/1.

## Mario Garcia Torres

Taka Ishii, Tokyo, 15/12–1/2 (solo).

## Dominique Gonzalez-Foerster

*Something Turned Into a Thing*, Magasin 3, Stockholm Konsthall, Stockholm, 22/9–9/12; *Open End*, Haus der Kunst, Munich (DE), 28/9–7/4; *Reconfiguration du Cinema*, La Cinéma-thèque Française, Paris, 23/11 (screening).

## Douglas Gordon

*Sculpture in the Gardens*, Waddeston Manor, Aylesbury (UK), 26/3–28/10; *House of Cards*, Waddeston Manor, Aylesbury (UK), 26/3–28/10; *Tales of the City: Art Fund International and the GoMA Collection*, Gallery of Modern Art, Glasgow (UK), 8/6–20/1; *the insides are on the outside*, Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, Morumbi, Sao Paulo (BR), 5/9–29/12; *Käthe-Kollwitz Prize*, Akademie der Künste, Berlin, 14/9–28/10 (solo); *Art and Press*, ZKM Karlsruhe, Karlsruhe (DE), 15/9–10/3.

## Joachim Koester

Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen, 24/8–30/12 (solo); *Sehnsucht*, Kasteel van Gaasbeek, Gaasbeek (BE), 9/9–11/11; *Taipei Biennial 2012*, Taipei, 29/9–13/1; *The Human Board*, Centre Photographique d'Ile de France, Pontault-Combault (FR), 29/9–21/12; *Tapis Magique*, Les Abattoirs, Toulouse (FR), 15/11–27/1; *Maybe One Must Begin with Some Particular Places*, S.M.A.K., Ghent (BE), 30/11–10/3 (solo); Jan Mot, Brussels, 26/1–9/3 (solo).

## Sharon Lockhart

*Sharon Lockhart | Noa Eshkol*, The Jewish Museum, New York (US), 2/11–24/3 (solo); *Sharon Lockhart | Noa Eshkol*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Argarten (AT), 22/11–23/2 (solo).

## Tino Sehgal

Turbine Hall, Tate Modern, London, 17/7–28/10 (solo); *9th Shanghai Biennale*, Shanghai Contemporary Art Museum, Shanghai (CN), 2/10–31/3.

## Tris Vonna-Michell

*9th Shanghai Biennale*, Shanghai Contemporary Art Museum, Shanghai (CN), 2/10–31/3; *Uterior Vistas*, BALTIC, Gateshead (UK), 20/10–11/11 (solo); *Capitol Complex*, Jan Mot, Mexico City, 8/12–23/2 (solo).

## Ian Wilson

*Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, Brooklyn Museum, Brooklyn (US), 14/9–3/2.

## Colophon

*Publisher* Jan Mot, Brussels  
*Concept Design* Maureen Mooren & Daniël van der Velden  
*Graphic Design* Maureen Mooren, Amsterdam  
*Printing* Cultura, Wetteren

f  
c  
t  
t  
-  
p  
e  
r  
t  
t  
o  
-  
s  
f  
f  
t  
s  
f  
i  
l  
i  
-  
p  
-  
t  
s  
v  
i  
-  
t  
c  
c  
1  
London Safety, where each mill occupies

(advertisement)

## JAN MOT

Rue Antoine Dansaertstraat 190  
 1000 Brussels, Belgium  
 tel: +32 2 514 1010  
 office@janmot.com

Thu–Fri–Sat 14–18.30h  
 and by appointment

Gob. José Ceballos 10  
 Col. San Miguel Chapultepec  
 11850 México D.F., México  
 tel: +52 55 6265 2064  
 office@janmot.com

Tue–Fri: 11–14h and 16–18h  
 Sat: 11–15h  
 and by appointment

www.janmot.com