



Célébration

Du 30 janvier au 30 avril 2010



Fonds régional
d'art contemporain
Auvergne

Du mardi au samedi
de 14 h à 18 h,
dimanche de 14 h à 17 h
Entrée libre

FRAC Auvergne
6 rue du Terrail
63000 Clermont-Ferrand
www.fracauvergne.com
contact@fracauvergne.com

Les partenaires



Les mécènes



Et compagnie...



A l'occasion de ses 25 ans d'existence, le FRAC Auvergne fait peau neuve ! Une nouvelle identité graphique, un nouveau logo, un site Internet complet sur la collection, une équipe agrandie et, surtout, ce nouveau lieu, idéalement situé sur le plateau central, au pied de la Cathédrale de Clermont-Ferrand.

Créé à l'initiative du Conseil Régional d'Auvergne et fortement soutenu par le Ministère de la Culture, la DRAC Auvergne et la Ville de Clermont-Ferrand, ce nouvel espace permettra dorénavant de concevoir des expositions plus importantes, d'accueillir le public dans de meilleures conditions, de développer de véritables ateliers pour les enfants, d'offrir à la collection des modalités de conservation idéales.

Ce lieu, choisi pour sa position centrale dans la ville et son accès aisé, est également une plateforme destinée à permettre au FRAC Auvergne de poursuivre son rayonnement régional et ses actions éducatives.

En 25 ans, le FRAC Auvergne a constitué une collection d'oeuvres contemporaines principalement tournée vers les questions de la picturalité et de l'image. A raison d'une vingtaine d'expositions par an en moyenne, le FRAC Auvergne fait rayonner cette collection sur l'ensemble du territoire régional, et bien au-delà, afin de permettre à un public très large de découvrir la richesse et la diversité de la création actuelle, accomplissant ainsi une sensibilisation permanente à l'art contemporain.

Accompagné par ses partenaires publiques et par un club d'entreprises mécènes très actif, tourné vers une création exigeante rendue accessible au plus grand nombre, le FRAC Auvergne se dote aujourd'hui d'un outil indispensable à la poursuite de ses missions.

Que soient remerciés toutes celles et ceux qui ont accompagné le FRAC Auvergne depuis 25 ans, lui accordant leur confiance et leur fidélité.



Fonds régional
d'art contemporain
Auvergne

Célébration

Collection du FRAC Auvergne

30 janvier / 30 avril 2010

Gilles **Aillaud** - Dove **Allouche** - Darren **Almond** - Carla **Arocha**
Aziz + Cucher - Eric **Baudelaire** - Marc **Bauer** - Etienne **Chambaud**
Philippe **Cognée** - Stéphane **Couturier** - Nicolas **Delprat**
Jean **Dubuffet** - Olafur **Eliasson** - Richard **Fauguet** - Roland **Flexner**
Pierre **Gonnord** - Michel **Gouéry** - Paul **Graham** - Paolo **Grassino**
Loris **Gréaud** - Eberhard **Havekost** - Johannes **Kahrs**
Raoul de **Keyser** - Denis **Laget** - Emmanuel **Lagarrigue**
Fabrice **Lauterjung** - Eugène **Leroy** - Manuel **Ocampo** - Yan **Pei-Ming**
Bruno **Perramant** - Georges **Rousse** - Bojan **Sarcevic** - Peter **Saul**
Pierre **Tal-Coat** - Luc **Tuymans** - Ned **Vena** - Xavier **Zimmermann**

Babel

Collection du FRAC Auvergne

28 mai / 29 août 2010

Michel **Aubry** - Etienne **Bossut** - Herbert **Brandl** - Damien **Cabanes**
Philippe **Cognée** - Georges **Condo** - Stéphane **Couturier**
Philippe **Decrauzat** - Jean **Degottex** - François **Dufrêne** - Valérie **Favre**
Bernard **Frize** - Gérard **Gasiorowski** - Gilgian **Gelzer** - Rémy **Hysbergue**
Shirley **Jaffe** - Sergej **Jensen** - Olav Christopher **Jenssen**
Raoul de **Keyser** - Julije **Knifer** - Jonathan **Lasker** - Pierre **Mabille**
Fabian **Marcaccio** - Jonathan **Meese** - Frank **Nitsche** - Albert **Oehlen**
Bernard **Piffaretti** - Pascal **Pinaud** - Fiona **Rae** - David **Reed**
Georges **Rousse** - Analia **Saban** - Pierre **Soulages** - Nancy **Spero**
Ida **Tursic** et Wilfried **Mille** - Richard **Tuttle** - Luc **Tuymans**
Mette **Winckelmann** - Jens **Wolf**

Un Corps Inattendu

Carte blanche à Jean-Louis PRAT

1^{er} octobre 2010 / 30 janvier 2011

« Après la seconde guerre mondiale, aux contours des années 50 la représentation du corps va se trouver libérée, mise en scène d'autres manières, parée d'autres atours par des artistes, peintres ou sculpteurs, en quête d'une nouvelle liberté. Un sentiment neuf surgit. Une manière d'être, de vivre, de penser, voit le jour, en dehors des écoles et des mouvements. Les questionnements de la pensée permettent de s'attaquer à un corps sacralisé pour lui donner d'autres valeurs symboliques.

Les certitudes sont ébranlées, et transparait alors dans la représentation «d'un corps inattendu» les fragilités de la vie mais aussi celles de l'âme. Les créateurs de ce temps tissent ainsi de nouvelles présences. Ils ouvrent des voies insoupçonnées fortes et généreuses, et livrent, sans complexe, la possibilité d'exprimer un corps parfois malmené qui va retrouver une autre grandeur, une autre beauté, pour une autre vérité.

Bacon, Bazelitz, Basquiat, César, Combas, De Kooning, Dubuffet, Fautrier, Fischl, Freud, Giacometti, Klein, Lam, Laurens, Leroy, Lindner, Lüpertz, Miro, Moore, Picasso, Pignon Ernest, Rebeyrolle, Richier, Saura, Staël, Tapiès, entre autres, seront présents dans cette exposition avec des oeuvres majeures afin d'exprimer et dire un corps inattendu. »

Jean-Louis Prat



Fonds régional
d'art contemporain
Auvergne

Les anti-conférences

Les anti-conférences ne sont pas des conférences. Elles se veulent didactiques, ne s'adressent pas aux spécialistes. Très généralistes, elles s'adressent en priorité à un public novice et à tous ceux qui souhaitent se familiariser avec la création artistique. Des fresques de Giotto peintes au 14ème siècle jusqu'aux oeuvres actuelles, elles ont pour principe d'offrir un certain nombre de clés destinées à faciliter l'approche des oeuvres.

Le nombre de places étant limité à 40, il est nécessaire de prendre vos réservations à l'accueil, par téléphone ou par email (frac.auvergne@orange.fr).

L'ART CONTEMPORAIN N'EXISTE PAS

Conférencier :

Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne

Mardi 9 février - 19 h - durée : 1h30

Mardi 9 mars - 19 h - durée : 1h30

Mardi 6 avril - 19 h - durée : 1h30

Tarif : 15 € pour le cycle de trois soirées

(par chèque à l'ordre du FRAC Auvergne ou paiement à l'accueil au moment de votre réservation)

L'ABSTRACTION N'EXISTE PAS

Conférencier : Eric Provenchère

Mardi 8 juin - 19 h - durée : 1h30

LE PAYSAGE N'EXISTE PAS

Conférencier : Eric Provenchère

Mardi 5 octobre - 19 h - durée : 1h30

LE CORPS N'EXISTE PAS

Conférencier : Eric Provenchère

Mardi 9 novembre - 19 h - durée : 1h30

ET SI TU N'EXISTAIS PAS...

Conférencier : Eric Provenchère

mardi 7 décembre - 19 h - durée : 1h30

Tarif : 5 € par conférence

(par chèque à l'ordre du FRAC Auvergne ou paiement à l'accueil au moment de votre réservation)

Informations pratiques

Exposition : 6 rue du Terrail - 63000 Clermont-Ferrand

Administration : 1 rue Barbançon - 63000 Clermont-Ferrand

Email : contact@fracauvergne.com

Site Internet : www.fracauvergne.com

Président : Henri Chibret

Directeur : Jean-Charles Vergne

Assistante du Directeur : Séverine Faure

Régisseur : Philippe Crousaz

Chargée des publics : Laure Forlay

Chargé de la technique : Luc Tarantini

Chargée d'accueil : Clarisse Bey

Professeur correspondant : Patrice Leray

Commissariat de l'exposition : Jean-Charles Vergne

Charte graphique : Frédéric Dauzat, avec le mécénat de Mediafix

Site Internet : réalisé par Mediafix et Elanz Centre, mécènes du FRAC

Horaires d'ouverture

Du mardi au samedi, de 14 h à 18 h

Le dimanche, de 14 h à 17 h

Fermeture les jours fériés - Entrée libre

Possibilité de visites en dehors des jours et heures d'ouverture pour les groupes et les scolaires, sur rendez-vous.

Site Internet : www.fracauvergne.com

Chaîne Youtube : www.youtube.com/fracauvergne

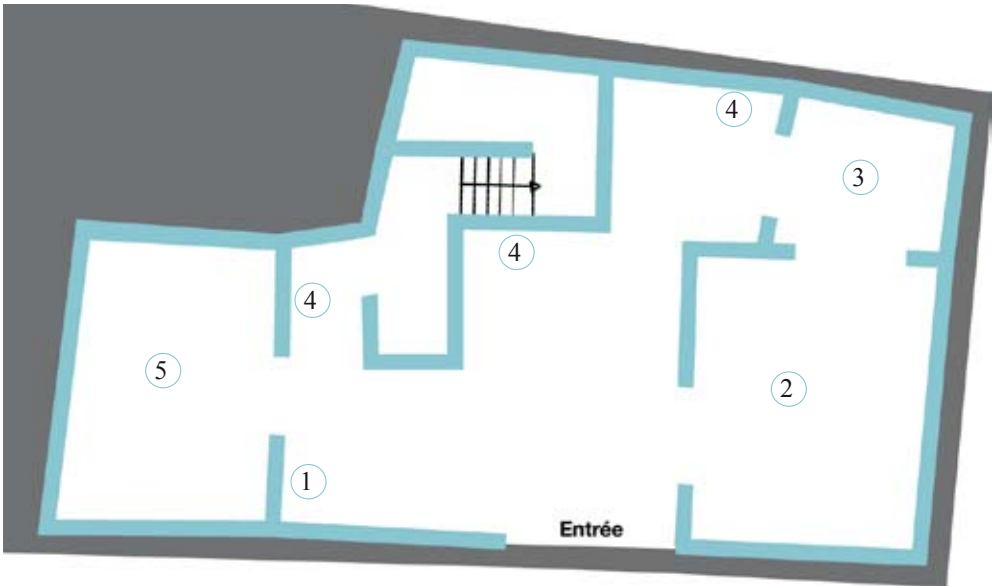
Célébration

L'ouverture du nouvel espace du FRAC Auvergne s'effectue tout naturellement sous le signe de sa collection, avec deux expositions consécutives, **Célébration** et **Babel** qui réunissent plus de 70 artistes et une centaine d'oeuvres. Le choix des artistes, forcément réducteur en regard des possibilités offertes par les 25 années durant lesquelles la collection s'est constituée, ne pouvait rendre compte de manière exhaustive de la réalité de celle-ci.

Notre choix s'est donc porté en priorité sur ceux qui ont fait l'histoire du FRAC Auvergne en y réalisant des expositions personnelles et sur les acquisitions les plus récentes de la collection, en essayant de montrer comment des oeuvres, même très distantes en apparence, peuvent entretenir de passionnants dialogues, quitte à provoquer parfois d'inattendues frictions entre des créations que l'on imaginerait a priori peu propices au dialogue.

Car, en définitive, il s'agit bien d'avoir cette idée à l'esprit lorsqu'il s'agit d'élaborer une collection publique comme celle du FRAC Auvergne : comment des oeuvres peuvent-elles cohabiter, historiquement et dans le sens qu'elles produisent, au sein d'un même ensemble ? C'est la principale interrogation qui fut celle des membres qui se sont succédés bénévolement depuis 1985 au sein des commissions d'achat et des conseils d'administration, imposant de fait une sélection rigoureuse des oeuvres pour faire de cette collection un agencement aussi cohérent que possible tout en lui garantissant une singularité au sein des institutions publiques françaises dédiées à l'art contemporain.

Enfin, pour clore l'année 2010 qui marque le vingt-cinquième anniversaire du FRAC Auvergne, nous avons choisi d'offrir aux Auvergnats une exposition historique qui présentera des oeuvres d'artistes majeurs de la seconde moitié du 20ème siècle autour de la thématique du corps. Conçue par Jean-Louis Prat selon le principe d'une carte blanche, l'exposition **Un Corps Inattendu** sera l'un des temps forts de l'histoire du FRAC Auvergne.



Célébration

Rez-de-Chaussée

1

Etienne CHAMBAUD

Né en France en 1960

Vit en France

Les coloristes coloriées I n°2

2009

Collection FRAC Auvergne



Nourries d'histoire de l'art, de philosophie, de références cinématographiques, les oeuvres d'Etienne Chambaud utilisent indifféremment la sculpture, la photographie ou la peinture, croisant sans cesse les références et procédant à de multiples télescopages de genres a priori étrangers les uns aux autres, jouant très souvent de retournements des sujets qu'il explore sur eux-mêmes.

Les coloristes coloriées, présentée dans l'exposition Color Suite au Palais de Tokyo en 2009, repose sur la récupération de photographies des années 30 prises dans les ateliers où s'effectuait le coloriage à la main des films noir et blanc, avant que ne soit mis au point le cinéma en couleur. Véritables ateliers de postproduction, ces studios faisaient travailler des femmes qui, avec une infinie patience, ajoutaient de la couleur, image par image, sur les pellicules. La transposition en sérigraphie utilisée par Etienne Chambaud est une citation directe des techniques employées par Andy Warhol dans la réalisation de ses peintures, affirmant la volonté de mettre à distance le geste du peintre par la reproduction mécanique de l'oeuvre d'art. Poursuivant le geste de Warhol et répondant à celui des ouvrières de l'atelier de colorisation, Etienne Chambaud a ajouté de la couleur sur les visages et les mains de chacune des femmes, colorisant à son tour les coloristes, reproduisant leur geste après avoir fait reproduire la photographie qui les met en scène. Habile croisement de la peinture, de la photographie et du cinéma, cette oeuvre place son propos à l'intersection des grands changements technologiques opérés au sein de l'histoire de l'art à partir de la fin du 19ème siècle, sur une période décisive d'un peu plus de 50 ans qui fera basculer la création artistique.

2

Paolo GRASSINO

Né en Italie en 1967

Vit en Italie

Analgesia 900

2004

Collection FRAC Auvergne



Les sujets abordés par les oeuvres de Paolo Grassino explorent de manière récurrente les questions du politique, du social avec, en toile de fond, un regard porté sur la frontière parfois ténue qui sépare l'humanité de l'animalité. *Analgesia 900* est réalisée avec une mousse de polystyrène formant une peau que l'artiste découpe, tisse, colle sur une structure d'acier et de PVC, avant de la recouvrir de cirage liquide noir. Indéniablement, le premier contact avec *Analgesia 900* ne peut laisser indifférent. Des chiens noirs, lisses, à la peau striée, sans oreilles ni bouche, occupent la carcasse brûlée et froissée d'un fourgon renversé sur le flanc. Leur posture est celle de la meute organisée, implacable et sauvage, semblant garder l'accès à un territoire interdit. La meute crée un antagonisme avec la douceur du matériau utilisé, avec sa fonction même qui est celle d'éponger, de faire disparaître la salissure et tout ce qui perturbe la salubrité domestique. Accident, acte criminel, simple déchet laissé pour compte dans un terrain vague ou dans quelque cimetière d'épaves automobiles, le fourgon calciné et broyé devient l'articulation de plusieurs sens possibles de l'oeuvre : terrorisme, émeute urbaine, ou espace fictionnel d'une imagerie d'anticipation apocalyptique.

Vision archétypale de la violence contemporaine, du délabrement économique et social, l'oeuvre de Paolo Grassino porte également en elle le germe d'une interrogation politique empreinte de cynisme. Le titre entretient en effet de manière claire une relation avec une sphère sémantique propre à l'industrie pharmaceutique. Le titre résonne comme le nom d'un médicament analgésique destiné à supprimer la sensation de douleur et confère à l'oeuvre le statut de manifeste dénonçant l'endormissement artificiel des masses.

Fabrice LAUTERJUNG

Né en France en 1978 - Vit en France

Istanbul, le 15 novembre 2003 - 2004

Dépôt du FNAC

Berlin : Traversée - 2005

Collection FRAC Auvergne

Avant que ne se fixe - 2007

Collection FRAC Auvergne

(don de l'artiste)



Depuis quelques années je filme essentiellement en Super-huit : je déambule avec ma caméra en différents lieux, sans autre intention que celle de filmer, un peu comme un rituel : aller quelque part, n'importe où, et saisir quelques instants, qu'importent ces instants. Il m'importe de filmer les gens et les choses dans la fugacité de leur passage, sans scénario préexistant, à la recherche d'une grammaire cinématographique primitive, presque balbutiante. Et construire un texte superposable aux images filmées. Confronter les deux en l'espace du film. Et voir ce qui se noue.

Istanbul, le 15 novembre 2003

Le 15 novembre 2003, à Istanbul, je rencontrais un ancien réalisateur Turc. Tout en me projetant quatre de ses films Super-huit, il me racontait la ville...

Berlin : Traversée

Un paysage défile ; puis des immeubles, des rues. Berlin défile, est le décor. Arrive un texte : une histoire, celle d'une narratrice qui vit à l'Ouest et communique par gestes avec un homme habitant juste en face, mais à l'Est, juste de l'autre côté du mur...

Avant que ne se fixe

Du livre d'Eric Suchère, *Fixe, désolé en hiver*, j'ai d'abord retenu la silhouette d'une femme, de dos, en contre-jour, face à la mer au loin et aux collines à l'horizon. A ce motif se sont greffés d'autres plans : évocation du texte, libres interprétations, souvenirs personnels... Une musique de Louis Sclavis ouvre et clôt l'ensemble, peut-être pour refermer une boucle de souvenirs et en délimiter le caractère sériel.

Fabrice Lauterjung

4

Richard FAUGUET

Né en France en 1963

Vit en France

Sans titre

1997

Collection FRAC Auvergne



Le moins que l'on puisse dire est que l'oeuvre de Richard Fauguet ne manque ni d'invention, ni d'étrangeté. Non seulement elle privilégie des matériaux bon marché, d'une vulgarité consommée et directement empruntés au monde de l'immédiat et du quotidien, mais elle s'ingénie à la production de figures singulières, ironiques, voire dérisoires. L'art de Fauguet semble cultiver l'impertinence dans cette façon très duchampienne de prendre tout à rebrousse-poil, de se servir d'un langage plastique à contre-emploi, de jouer de métamorphoses les plus incongrues, de déambuler en marge du réel pour lui préférer les sentes et les diverticules de l'imaginaire.

Les différentes sortes de figures qu'il réalise à l'aide d'adhésifs Venilia sont pour lui l'occasion d'une pratique du dessin qui se joue de l'installation et questionne les notions de forme et de contre-forme. Découpées dans un matériau bas de gamme, clin d'œil indiscutable aux premiers collages de Picasso, ces figures tracent au mur et au sol les silhouettes négatives de petites scènes plus ou moins étranges dont les décors et les personnages rivalisent en infra-minceur. Quelque chose de spectral est à l'oeuvre dans le travail de Richard Fauguet qui prend ici une dimension particulière au souvenir de tous ces jeux d'ombres qui ont tout à la fois enchanté et troublé notre enfance. Eminemment ludique, la démarche de l'artiste n'en est pas moins privée d'une dimension inquiète et cette façon de jouer du phénomène de rémanence appartient à une réflexion sur le fait de mémoire.

Philippe Piguet

5 Emmanuel LAGARRIGUE

Né en France en 1972

Vit en France

Still no guides

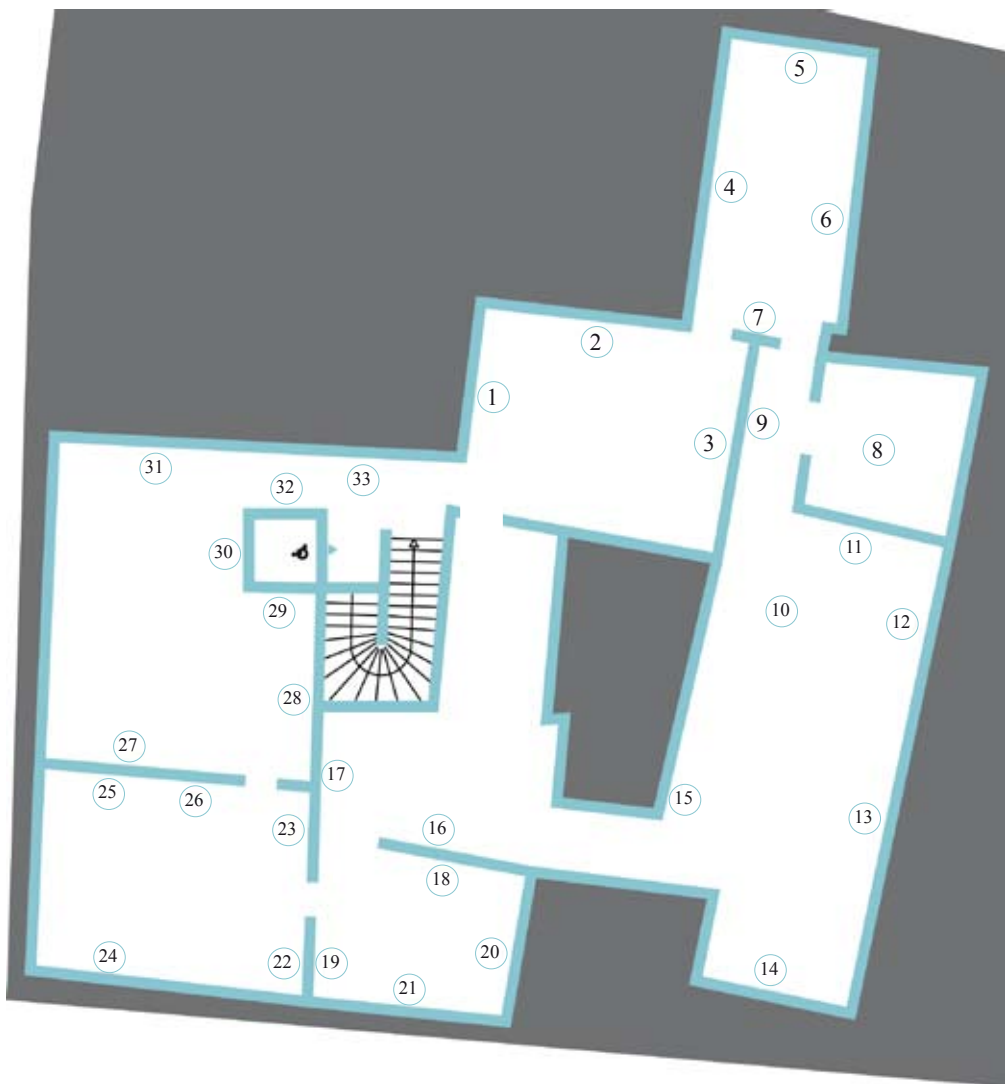
2008

Dépôt du FNAC



Emmanuel Lagarrigue réalise des sculptures ou des installations à partir de matériaux souvent connotés, par leur simplicité, au registre plastique utilisé par les artistes de l'Art Minimal des années 60 (rails d'aluminium et néons notamment). Ce vocabulaire épuré et les formes qu'il utilise servent de support, d'armature, à la mise en place de systèmes de sonorisation où rien n'est dissimulé : les réseaux de fils, les dominos de raccordement, les haut-parleurs, demeurent nus, donnant ainsi aux pièces un aspect brut. Le son diffusé par les oeuvres est à considérer comme élément sculptural à part entière : il fait l'objet d'un travail très méticuleux. Les bribes de voix préférant des textes écrits par Emmanuel Lagarrigue, les sons et musiques, composés et mixés par lui, sont organisés de manière à être diffusés de façon très précise par les haut-parleurs qui, non seulement, doivent être perçus comme éléments plastiques mais aussi comme moyens de spatialiser la bande sonore.

La lumière diffuse des néons et le mode d'élaboration des bandes sonores - voix chuchotantes, bribes de textes à peine intelligibles, sonorités et musiques sourdes - génèrent une atmosphère subtile et enveloppante aux propriétés cinématographiques, qui seraient celles d'un cinéma sans image. L'installation *Still no guides* est à ce titre symptomatique de la présence indirecte du cinéma dans le travail d'Emmanuel Lagarrigue puisque tout repose ici sur un souvenir de film, une mémoire résiduelle de dialogues, de musiques, d'interviews du réalisateur que l'artiste a tenté de reconstituer en les accompagnant du souvenir qu'ont plusieurs personnes de ce film.



Célébration

Premier étage

1

Paul GRAHAM

Né en Grande-Bretagne en 1956

Vit aux Etats-Unis



Man with no shirt walking

2002

Collection FRAC Auvergne

Membre d'un mouvement regroupant des photographes comme Martin Parr, Paul Seawright ou Anna Fox, Paul Graham fait le choix, dans les années 80, d'une photographie axée sur la critique sociale de la politique de Margaret Thatcher. En 2003 et 2004, Paul Graham réalise une série d'expositions - intitulées *American Night* - en Espagne, Allemagne, Belgique, Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. Revers annoncé d'un hypothétique « rêve Américain », cette « Nuit Américaine » traite de la perception des Noirs dans le paysage américain contemporain, distillant par la même occasion une interrogation d'ordre social puissamment inscrite dans l'Histoire des Etats-Unis, de l'esclavage à la discrimination positive, en passant par les différents mouvements d'émancipation, violents ou pacifiques, et par les diverses vagues d'émeutes qu'a pu connaître l'Amérique depuis la fin du 19ème siècle.

Par une photographie directe, parfois proche du documentaire, et par l'irruption systématique de techniques empruntées au cadrage ou à l'éta-lonnage chromatique du cinéma, Paul Graham cherche en permanence à provoquer l'intrusion du politique dans des images qui semblent en être totalement dépourvues. *Man with no shirt walking*, comme surexposée à l'extrême, montre une figure humaine errant dans un quartier sans âme. Cette blancheur laiteuse est une manière de mettre à vif les blessures sociales, culturelles et économiques de ces zones sans identité.

« Le blanc, déclare Paul Graham, est un moyen de traduire une fracture aux Etats-Unis, le fait que tous ces Noirs sont exclus du pays, écartés de leur paysage, effacés. On finit par ne plus les voir, on a perdu le désir de les associer au rêve américain ». Perdus dans un paysage insipide, au sein duquel même les débris et les enseignes de fast-food finissent par se noyer, les personnages de Paul Graham sont les fantômes d'un monde moribond. Ces photographies émergent, léthargiques, comme perçues par un spectateur aveugle ou ne voulant plus voir.

2

Pierre GONNORD

Né en France en 1963

Vit en Espagne

Maria

2006

Collection FRAC Auvergne



Je recherche mes contemporains dans l'anonymat des grandes villes parce que leurs visages racontent, sous la peau, des histoires singulières et insolites sur notre époque, mais aussi des idées intemporelles propres à la condition humaine. Ces hommes et ces femmes de tous âges, aux regards quelques fois hostiles, presque toujours fragiles et bien souvent blessés derrière l'opacité du masque, répondent à des réalités sociales bien particulières, des terrains psychologiques concrets mais aussi à une autre conception de la beauté et de la dignité.

Je cherche également à approcher l'individu inclassable et intemporel, des faits et des histoires qui se répètent depuis bien longtemps déjà. J'aimerais inviter à franchir une frontière. L'histoire des dernières décennies, l'immigration, les migrations, l'exode rural, la révolution des mœurs, les conflits politiques, ethniques et religieux, les crises économiques, l'ère de la communication, la globalisation... tout a profondément contribué à modifier l'édifice social de nos sociétés occidentales. J'essaie de retenir le temps pour écrire sur l'émulsion photographique un petit journal, en écoutant respirer l'autre et imprimer une trace de l'éphémère. Je sais que c'est mon acte rebelle contre l'oubli, les injustices, la mort, et ma façon de questionner notre tragédie.

Pierre Gonnord

Eric BAUDELAIRE

Né aux Etats-Unis en 1973

Vit en France

The Dreadful Details

2006

Collection FRAC Auvergne



Cette composition revisite toutes les images de guerre qui nous hantent. Eric Baudelaire est allé photographier la seconde (ou la troisième) guerre d'Irak à Hollywood, dans les décors des séries télévisées. C'est une vaste fresque symbolisant la forme moderne des guerres [...], une « grande machine » au sens que pouvait lui donner Delacroix : une grande oeuvre, extrêmement composée, valant à la fois par la puissance de son mouvement d'ensemble et le soin apporté aux détails, tentant de restituer le plus fortement possible la grandeur tragique ou bestiale mais triomphante d'un grand événement.

Cette fresque s'intitule *Dreadful Details*, mais on n'observe aucun détail « effroyable » ou « insupportable » : l'enfant dans les bras de sa mère, vraisemblablement mort, ne porte nulle trace de sang, les autres morts [...] ne portent ni mutilation, ni blessure éprouvante, on ne voit aucune bestialité en acte. C'est une anti-fresque. Car tout ici est cliché ou référence aux clichés. Cliché du cadavre de sniper, à qui l'on a fait prendre la pose avant de le photographier, comme l'avait fait Alexander Gardner avec sa photo *Home of a Rebel Sharpshooter* lors de la guerre de Sécession. [...] Le titre même, *Dreadful Details*, provient de la légende d'une photographie sur cette guerre. Cliché du photo-journalisme plus récent : comment ne pas se sentir au Vietnam [...], entre cette femme qui ouvre les bras face au soldat qui la met en joue et cet homme accroupi derrière un écran de fumée ? Cliché encore de la peinture de guerre elle-même, [...] avec ces soldats prêts à faire feu et ce suppliant qui ouvre les bras, comment ne pas se sentir en Espagne, le 3 mai 1808, sous le regard de Goya ? Plus encore, avec cet officier à l'air indifférent qui se tient légèrement à l'écart, on n'est plus seulement chez Goya et en Espagne, mais tout autant chez Manet et au Mexique, à propos de l'exécution de Maximilien. Clichés que ceux que prennent les deux civils au balcon avec leur téléphone portable, comme en une référence implicite aux images « amateurs » d'Abou Ghraïb [...].

Pierre Zaoui (extrait de *La Fresque aux Icônes*, in *Vacarme* n°37, 2006)

4

Dove ALLOUCHE

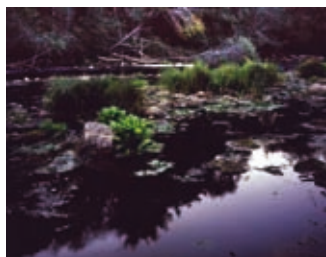
Né en France en 1972

Vit en France

Le Temps Scellé

2006

Collection FRAC Auvergne



Dessinateur virtuose, Dove Allouche construit une oeuvre profonde, fortement marquée par la littérature et le cinéma, et dont une large part est fondée sur la retranscription par le dessin ou la photographie de lieux particulièrement marqués, par leur histoire ou par leur portée symbolique forte. Ainsi, la série intitulée *Le Temps Scellé* s'appuie-t-elle sur un site tout à fait spécifique puisque l'ensemble des prises de vues a été réalisé en Estonie, sur le site choisi en 1979 par le réalisateur russe Andreï Tarkovski pour tourner les scènes majeures de son film *Stalker*. Ce chef-d'oeuvre du cinéma raconte le voyage initiatique de deux hommes sur un territoire mystérieux et interdit appelé la Zone. Site maudit, habité par une inquiétante force spirituelle, réputée pour son influence néfaste, voire mortelle, sur tous ceux qui y pénètrent, la Zone est circonscrite par des barrages soigneusement gardés par la police.

Près de trente ans après la réalisation du film, Dove Allouche accomplit une nouvelle reconnaissance topographique afin de retrouver avec exactitude les paysages de la Zone. Équipé d'une chambre noire, accompagné d'un des producteurs russes du film, il réalise cet ensemble de photographies, réactivant les points de vue du film de Tarkovski et l'idée d'un espace métaphorique où le présent se confond avec le futur, un temps scellé. Mais, avec cette oeuvre, il en va aussi d'une façon de souligner le statut même de zone interdite. « Pour un citoyen de l'ancienne Union Soviétique, la notion de Zone interdite donne lieu à (au moins) cinq associations : la Zone est (1) le Goulag, c'est-à-dire un territoire isolé voué à l'enfermement ; (2) un territoire contaminé ou rendu inhabitable par quelque catastrophe technologique (biochimique, nucléaire...), tel Tchernobyl ; (3) le domaine retiré dans lequel vit la Nomenklatura ; (4) le territoire étranger dont l'accès est interdit (comme le Berlin Ouest clôturé au cœur de la RDA) ; (5) un territoire où une météorite s'est écrasée (comme à Tunguska en Sibérie). [...] Dans *Stalker*, cet espace fantasmatique est la « zone » mystérieuse, le territoire interdit dans lequel l'impossible se produit, dans lequel les désirs secrets sont réalisés » (Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum*, Editions Amsterdam Poches, 2005, p.199)

Darren ALMOND

Né en Grande-Bretagne en 1971
Vit en Grande-Bretagne

Night+Fog (Norilsk) 19
2007

Collection FRAC Auvergne



Darren Almond pratique un art où sont indifféremment employées la vidéo, la photographie, la sculpture et l'installation, autour de préoccupations essentiellement liées au temps et à la mémoire historique. Les oeuvres qui constituent la série *Night+Fog* montrent des forêts ravagées, des arbres décharnés, des paysages de neige sans qualité, plongés dans une grisaille étale. Aucune trace de vie. Nous ne sommes pas loin de la mélancolie des peintures romantiques exécutées par Caspard David Friedrich au 19^{ème} siècle.

Pourtant, le sujet de ces oeuvres ne concerne aucunement la contemplation poétique et affectée du paysage. Ces forêts sont celles qui environnent la ville sibérienne de Norilsk qui fut l'un des plus grands goulags staliniens. Ici furent mis aux travaux forcés plus de 300 000 hommes et femmes, chargés d'extraire le nickel d'un des sites les plus riches en minerai de la planète. Cette activité d'extraction s'est poursuivie après la fermeture du camp de travail et le rachat du territoire par la Norilsk Nickel Company, l'une des plus importantes compagnies minière du monde. L'extraction de ce minerai, l'une des plus polluantes qui soit en raison des tonnes de dioxyde de soufre qu'elle rejette, fait de cette zone géographique l'une des plus polluées du globe : sa flore est littéralement brûlée et les 150 000 habitants de Norilsk reçoivent chaque année plus de pluies acides que celles qui s'abattent sur l'ensemble des populations d'Amérique du Nord. Les conditions climatiques extrêmes et la pollution sont responsables d'une espérance de vie de 10 ans inférieure à celle des autres Russes. Darren Almond a passé des mois à arpenter ces forêts carbonisées pour photographier ces contrées apocalyptiques. Le titre, *Night+Fog*, est une référence au décret *Nacht und Nebel* pris par le gouvernement nazi en 1941 contre les ennemis du Reich, et au documentaire *Nuit et Brouillard*, réalisé par Alain Resnais en 1955 sur Auschwitz. En effet, si à Norilsk on produisait du nickel, à Auschwitz on extrayait du sel pour la production de caoutchouc nécessaire à l'effort de guerre allemand.

Marc BAUER

Né en Suisse en 1975

Vit en Allemagne

Attrition

2007

Collection FRAC Auvergne



Les dessins de Marc Bauer sont des trous. Des trous de mémoire, des trous au fond desquels le regard tente de rassembler ce qui s'apparente à des souvenirs fragmentaires où se mêlent de sombres évocations historiques, de troubles souvenirs extirpés du passé personnel et intime de l'artiste, accompagnés souvent de textes bégayants qui dressent en pointillés les bribes d'une narration. Les dessins de Marc Bauer sont une archéologie, creusent dans le passé pour faire remonter à la surface du temps les éclats désolidarisés de scènes primitives lacunaires, les restes froids des tragédies anciennes pour les accommoder avec les fêlures du présent.

«J'ai toujours eu l'impression que l'on me mentait et que sous tout ce qui était joli se cachait en fait quelque chose de pourrissant. Très souvent, le point de départ de mon travail est la mémoire ; que ce soit des souvenirs personnels ou des photographies de mon grand-père faites pendant la seconde Guerre Mondiale. Je prends des événements, je les remets en ordre. L'Histoire devient juste une ré-interprétation d'événements qui les inscrit dans une cohérence. C'est un artefact et non quelque chose d'objectif. Qu'il s'agisse d'une histoire personnelle ou de l'Histoire, c'est une ré-écriture et ce n'est donc qu'une question de point de vue, tout comme la morale.» Cette déclaration de Marc Bauer donne quelques indications sur ce qui s'opère dans son travail. Il est en effet question de procéder à d'incessantes fusions entre Histoire, histoire personnelle et éléments fictionnels, pour créer un effet Dolby Stéréo parasité. Cette fusion pose les bases d'une réflexion sur le fond de subjectivité qui sous-tend à la fois la manière dont nous organisons nos souvenirs propres et la façon dont une mémoire collective s'empare d'événements pour élaborer des agencements particuliers qui donnent corps à ce que l'on appelle l'Histoire. Celle-ci résulterait donc d'un montage a posteriori d'événements entre eux à l'image d'un film qui ne devient film qu'à l'issue du *final cut*, le montage évacuant ainsi l'ensemble des rushes obtenus lors du tournage, en ayant souvent pour conséquence de développer une narration trouée, totalement lacunaire.

7

Johannes KAHRS

Né en Allemagne en 1965

Vit en Allemagne

Fists

2004

Collection FRAC Auvergne



La recherche de Johannes Kahrs se développe tout autant par la peinture, le dessin, la photographie ou la vidéo. Ses dessins au fusain et au pastel, prennent leurs sources dans les images médiatiques. Extraites d'articles de presse par exemple, elles posent d'emblée la question du sens et du possible détournement d'un certain type d'iconographie à des fins illustratives dans le cadre de son transfert vers un contexte lié à l'information et à la présentation plus ou moins objective d'une actualité. Pour Johannes Kahrs, la reprise de ces images s'effectue alors dans le cadre d'une réflexion qui, loin de reposer sur l'unique problématique de la reproduction, prend appui sur le potentiel d'abstraction que contient l'image une fois recadrée et isolée de son contexte d'origine.

Fists est la représentation recadrée d'un torse de boxeur avançant ses gants en signe de protection. Le cadrage très appuyé donne au dessin une valeur d'abstraction forte. La source de cette oeuvre est un document photographique datant des années 30 montrant un célèbre boxeur de l'époque, Johann Trollmann. Il est l'un des meilleurs boxeurs de sa catégorie au début des années 30, réputé pour un style de boxe inhabituel, reposant sur un jeu de jambes très dansant. L'arrivée des nazis au pouvoir et la révélation des origines tziganes du boxeur mettront fin à la carrière de Trollmann et le conduiront finalement vers une déportation en camp de concentration dont il ne reviendra jamais. Pendant des années, son nom est oublié, jusqu'à disparaître des registres de son club de boxe de Hanovre. L'utilisation faite par Johannes Kahrs de cette photographie et du fait historique qui s'y rattache est tout à fait symptomatique de la manière de travailler de l'artiste : une photographie, un événement sans importance majeure, mais portant en lui la modélisation d'un contexte complet, pour réaliser une oeuvre, presque abstraite, tout autant liée à l'image-source elle-même qu'à la puissance d'abstraction qu'elle porte, la constituant en archétype possible des événements auxquels elle se rapporte.

Loris GREAUD

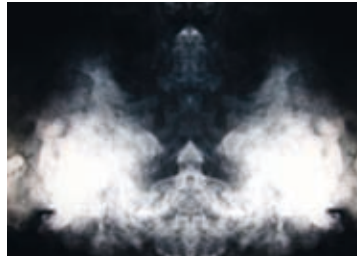
Né en France en 1979

Vit en France

Ending Introduction

2004

Collection FRAC Auvergne



Les oeuvres de Loris Gréaud, dont les sources dépassent largement les frontières de l'art, font intervenir les notions de subconscient et d'états limites de la perception. Leur complexité installe Loris Gréaud dans la position charnière d'un producteur assisté d'acteurs extérieurs au domaine de l'art. Physiciens, généticiens, ingénieurs du son, architectes, designers, sont ainsi de réguliers accompagnateurs de l'artiste dans la conceptualisation des oeuvres. Ces dernières en appellent souvent à une immersion physique complète de leur spectateur, jouant sur les possibilités de transformation, de transmutation des matières ou des configurations sensibles et cérébrales de ceux qui les expérimentent. *Ending Introduction* constituait à l'origine la majeure partie d'une exposition personnelle réalisée en 2004 par l'artiste. Elle rassemble trois éléments distincts mais s'inscrivant dans une logique unitaire.

Le premier, *Projection*, est un film diffusant des volutes de fumée symétriques évoquant, dans un lent mouvement de vortex, le fameux test de Rorschach. L'écran de projection, volontairement réduit, contribue à aspirer l'attention du spectateur plongé dans l'obscurité qui, en quelques instants, se surprend à découvrir dans les volutes de fumées une kyrielle de formes créées par automatisme, totalement dépendantes du profil psychologique de celui qui les contemple. Le deuxième élément, *Rorschach System*, est constitué de cinq projecteurs puissants. Parfaitement synchronisés sur le film, ils s'allument par intermittence tandis que la projection s'interrompt, diffusant dans le dos du spectateur une lumière aveuglante, césure brutale destinée à stopper la séance contemplative. Enfin, six lustres suspendus, les *Spore Speakers*, diffusent une série de basses fréquences, contribuant ainsi à accroître l'effet psychotrope créé par *Projection*.

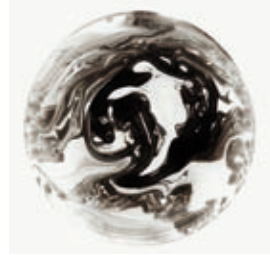
Plongé dans une obscurité violentée par de brusques éclats de lumière crue, le spectateur est invité à vivre une expérience quasi hypnotique, à flotter dans un cocon sonore et lumineux.

Roland FLEXNER

Né en France en 1944
Vit aux Etats-Unis

Sans titres #11, #17, #48
2000

Collection FRAC Auvergne



Roland Flexner pratique depuis des années une méthode de dessin qui, paradoxalement, n'utilise ni la main ni les outils habituels au genre, mais un mélange très précisément dosé de savon et d'encre de Chine appliqué sur un papier recouvert d'une mince pellicule d'argile. Les dessins sont obtenus par le souffle. L'artiste a développé une grande virtuosité dans la maîtrise de techniques orientales anciennes qui lui permettent de doser avec exactitude la quantité et le débit d'air nécessaires à la production de bulles qui, une fois déposées sur la feuille de papier, éclatent et déposent l'empreinte d'un cercle à l'intérieur duquel se constitue un monde à part entière.

Il s'agit pour Roland Flexner d'agir sur quatre variables qui déterminent la nature du dessin, sa densité, sa forme. Le papier, tout d'abord, méticuleusement choisi et préparé. Le choix du tube, dans lequel la bulle est soufflée, sélectionné parmi un ensemble de pinceaux troués en leur centre, de différentes longueurs et épaisseurs, auxquels il adjoint l'emploi d'un humidificateur qui lui permet d'obtenir des bulles plus résistantes. Le médium lui-même ensuite, fait d'un mélange d'encre et de savon, substances non miscibles dont le dosage détermine les transparences et les valeurs du dessin souhaité. Le souffle, enfin, sa modulation, sa durée, voire l'intervention de la vibration des cordes vocales.

Cet art, où l'accident et l'aléatoire entrent en interaction permanente avec la maîtrise, produit de minuscules univers, d'incroyables cartographies, où se mêlent pour le spectateur la fascination d'une découverte quasi magique et l'étonnement de trouver dans les vestiges de formes détruites au moment même où elles se révèlent une suspension du temps, un sentiment lié au merveilleux.

10 Carla AROCHA

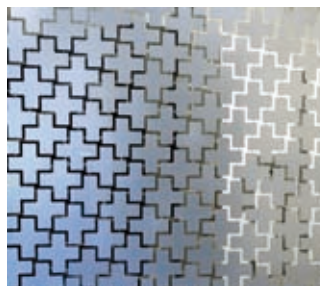
Née au Venezuela en 1961

Vit en Belgique

Veil

2006

Collection FRAC Auvergne



Carla Arocha procède d'un mixage des genres, empruntant tout autant au design, à l'architecture ou à la mode pour réaliser des installations, des peintures et des dessins dont la sensibilité s'inscrit dans la lignée d'un héritage trouvant ses sources dans le minimalisme américain ou dans le pop art. Ses oeuvres opèrent une prise en compte de leur espace de présentation, immergeant le spectateur dans de vastes environnements picturaux au sein desquels le Plexiglas teinté et les matériaux réfléchissants manufacturés côtoient des peintures minutieuses et des dessins aux motifs lilliputiens.

Veil (« voile »), conçu en 2006 à l'occasion de l'exposition de l'artiste au FRAC Auvergne, est un rideau monumental constitué d'un assemblage de plusieurs centaines de croix en Plexiglas gris argenté, semi réfléchissantes. Les croix, reliées par des crochets d'acier, laissent filtrer une partie de l'espace masqué par le voile. Le spectateur est ici confronté à une expérience du regard à dimensions multiples : il voit partiellement ce qui se trouve derrière le voile tout en apercevant son propre reflet ainsi que l'espace situé derrière lui, déstructuré et fragmenté. Le rideau est un écran lacunaire qui ourle l'espace en même temps qu'il le voile, le replie légèrement sur lui-même. Face au rideau, le spectateur est à la fois présent et absent, l'espace est à la fois cohérent et brisé, biffé et ajouré. Avec une référence explicite à la traversée du miroir effectuée par Alice dans le livre de Lewis Carroll, il est aussi question ici de notre relation très relative à la réalité, toujours troublée et modelée par la subjectivité de nos points de vues.

11

Luc TUYMANS

Né en Belgique en 1958

Vit en Belgique

Curtains

1987

Collection FRAC Auvergne



Luc Tuymans élabore une oeuvre picturale dont l'apparente simplicité suscite le trouble. Il s'agit souvent d'intérieurs, de portraits, d'objets ou de natures mortes d'où se dégage un sentiment mitigé de secret, de malaise, de répulsion et d'interrogation lié à ce qui paraît être exécuté avec une sorte de nonchalance faussement dérisoire. Les peintures de Luc Tuymans, dont plusieurs séries ont été consacrées au nationalisme, à la violence, aux symboles extrémistes d'une certaine conscience collective flamande, présentent toutes la même touche un peu hésitante, le même aspect surannée, vieilli, comme s'il s'agissait d'oeuvres déjà anciennes. Toile écriue, craquelures affleurant la surface, obsolescence des couleurs, confèrent aux oeuvres l'aspect de peintures fanées, au caractère presque insipide.

Curtains («Rideaux») est une surface dont l'organisation est régie par des couleurs blafardes, passées. Cette peinture donne à voir la vue agrandie d'une tenture, dont on distingue difficilement ce qu'elle cache ou protège du regard. Des formes se détachent (une étoile en haut à gauche, une forme oblongue traversant la surface de part en part, en bas), dont on ne peut identifier dans quel espace elles se situent ni à quel type d'objet elles correspondent. Finalement, seul le titre donne l'indication de ce qui est peint, lui seul renvoie le regard au registre de la figuration.

Cette oeuvre laisse planer une ambiguïté sur ce qu'elle montre réellement. «Les tableaux, s'ils veulent faire un effet, doivent avoir cette intensité profonde du silence, un silence plein ou un silence vide. Une oeuvre devrait figer le spectateur, comme s'il y avait une terreur de l'image. Il s'agit de créer une atmosphère de vide. Chacune de mes oeuvres doit produire un effet de vide qui m'apparaisse aussi comme un corps étranger». (Luc Tuymans).

12 Bojan SARCEVIC

Né en ex-Yougoslavie en 1974

Vit en Allemagne

Sans titre (Vitrine Film #2)

2008

Collection FRAC Auvergne



Pour Bojan Sarcevic, la sculpture ne se limite pas aux données traditionnelles du genre - assemblage de matériaux, volume... - et, bien qu'il ait réalisé depuis plusieurs années des sculptures au sens littéral du terme, son travail s'est très rapidement élargi pour prendre en compte d'autres possibilités d'accéder à la troisième dimension par l'emploi, notamment, de la caméra qui lui permet de réaliser de véritables dispositifs qui opèrent le croisement du volume, de l'installation et de la vidéo.

Depuis 2007, Bojan Sarcevic utilise des matériaux très précisément agencés les uns avec les autres qui constituent de véritables petites étendus paysagères abstraites qui parfois ne sont pas sans entretenir d'étroites relations avec une conception très orientale du paysage et, notamment, avec l'art du jardin japonais. Branches d'arbres, morceaux d'écorce, lamelles de cuivre, éléments de Plexiglas, pierres, papier... sont les matériaux de prédilection qu'il utilise et qu'il dispose sur de grandes feuilles de papier uni, pour ensuite les filmer en Super-16 mm. Les films sont ensuite projetés à l'intérieur de grandes structures aux caractéristiques architecturales très marquées, véritables mini-cinéma. La vitrine acquise par le FRAC Auvergne en 2009 est, comme son titre l'indique, une «Vitrine Film» qui présente un agencement de formes en Plexiglas ayant servi pour la réalisation d'une oeuvre filmée. La délicatesse de la disposition des éléments, le jeu subtil des transparences sur fond noir et l'esthétique générale de cette oeuvre évoquent un certain nombre de références au modernisme. Par ailleurs, si les films réduisent la sculpture de la troisième à la deuxième dimension en imposant au spectateur une circulation et une somme de perspectives orchestrées par le mouvement de la caméra, les vitrines proposent un état intermédiaire où l'on peut, en se déplaçant sur les trois faces accessibles de la vitrine, adopter différents points de vues sur cet assemblage de formes qui mêle dimension ornementale et architecture.

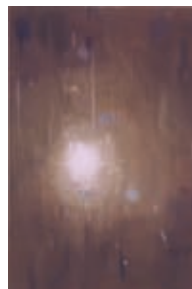
13 Eberhard HAVEKOST

Né en ex-Allemagne de l'Est en 1967
Vit en Allemagne

Eingang (1-5) B08

2008

Collection FRAC Auvergne



Les peintures d'Eberhard Havekost sont des interfaces qui ne font que reproduire ce que nous faisons en permanence : filtrer la réalité, voir les choses d'un point de vue subjectif et donc forcément erroné, procéder à d'incessantes simplifications du réel, assister à une succession de réalités disparates qui se suivent comme se succèdent les photogrammes d'une pellicule de cinéma. La production de l'artiste allemand repose sur la reprise d'images – photographies extraites de magazines, clichés personnels – passées par le crible du logiciel Photoshop pour en modifier significativement la surface. Les détails sont élagués, les couleurs simplifiées ou inversées en négatif... La réalité ainsi filtrée numériquement puis filtrée à nouveau par sa transposition en peinture devient une sur-réalité, à envisager non pas comme une réalité « au-delà du réel », mais comme une réalité surlignée, contrastée, recadrée.

« Je tente de découvrir quels sont les filtres que nous utilisons dans notre manière de percevoir... » explique Havekost, ajoutant : « Je peins ce que je ne vois pas ». Peindre ce que l'on ne voit pas ne signifie pas peindre l'invisible mais affirme que nous ne pouvons peindre que ce que nous voyons de la réalité, c'est-à-dire une falsification. C'est là l'un des aspects essentiels de sa peinture : pousser le filtrage du réel au maximum pour redessiner une réalité édulcorée, liftée. Ses peintures se déploient souvent en série au sein desquelles un même sujet est représenté sous des angles de vue légèrement différents. Ainsi, les quatre premiers éléments de *Eingang* («Entrée») montrent des flashes sur une surface vitrée dans un corridor obscur. Cette surface est celle de fenêtres du bâtiment qui abritait le Ministère de la Culture Est-allemand, démontées pour être vendues aux enchères. Avec ses quatre états lumineux, et son réacteur d'avion vu depuis un hublot, l'oeuvre est semblable à un montage non linéaire. Si le flash permet à l'observateur de percevoir l'obscurité, la vue depuis l'avion provoque quant à elle le retour à la lumière pure d'un ciel stratosphérique. *Eingang* pose le principe de la parfaite relativité de notre perception du réel, principe renforcé par l'atmosphère de gelée photonique qui semble baigner les deux premiers éléments de l'oeuvre.

14 Ned VENA

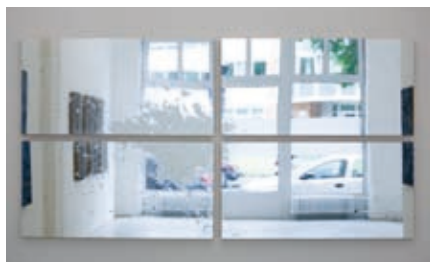
Né aux Etats-Unis en 1982

Vit aux Etats-Unis

The Departed

2008

Collection FRAC Auvergne



Dans les oeuvres de Ned Vena deux cultures se rencontrent. La culture dite « savante », celle des grandes mouvances artistiques, au sein desquelles il puise de nombreuses références empruntées au Minimal Art, au courant Hard Edge et à des artistes parmi lesquels Frank Stella, originaire de Boston tout comme lui, constitue l'une des principales sources. La culture populaire, d'autre part, dans laquelle Ned Vena trouve ses techniques, inspirées de celle des graffeurs et des produits utilisés dans les actes de vandalisme.

Sa pratique s'articule selon deux axes. Le premier consiste à réaliser des peintures sur toile, généralement noires, exécutées avec une peinture bitumeuse identique aux sprays utilisés pour tagger les murs. Ces peintures citent très largement les *black paintings* de Frank Stella. En regard de ces oeuvres, il réalise des peintures sur miroir qui, toujours, relèvent d'une physicalité et d'une attaque violente puisqu'il s'agit de projeter de l'acide sur le miroir pour en graver la surface. A nouveau, la syntaxe employée est détournée vers le champ de l'histoire : elle fait écho aux *drippings* de Jackson Pollock, aux peintures du mouvement d'avant-garde japonais Gutai, aux *Oxydation Paintings* d'Andy Warhol, réalisées en urinant sur des toiles préalablement préparées avec une peinture cuivrée de manière à créer des motifs par oxydation.

Avec *The departed*, la répétition des quatre éléments renvoie encore au Minimal Art mais le splash d'acide fait basculer l'oeuvre vers un registre expressionniste. L'acide a rongé le miroir, rendant aveugle toute sa partie centrale, celle justement devant laquelle le spectateur cherche spontanément son reflet. Face à l'oeuvre, on se trouve comme face à un angle mort, un point aveugle dont seule la périphérie continue de refléter l'environnement extérieur. Le titre est une citation du film de Martin Scorsese (*Les Infiltrés* en France). Si l'acide évoque le vitriol aspergé sur les visages en guise de représailles, le film sur la mafia de Boston s'attache également à la question de la perte de l'identité en racontant l'histoire d'un policier (Leonardo DiCaprio) infiltré dans un gang et d'un mafieux (Matt Damon) infiltré dans la police qui, tous deux, entrent dans la plus grande confusion au point de ne plus savoir qui ils sont.

15 Olafur Eliasson

Né au Danemark en 1969

Vit en Allemagne

Your mercury ocean

2009

Collection FRAC Auvergne



“La relation des hommes à leur environnement m’a toujours intéressée” explique Olafur Eliasson et cette affirmation peut sans doute constituer l’un des principaux fondements de ses œuvres, qu’elles soient de vastes installations très sophistiquées, des sculptures ou des photographies. Généralement développées selon des processus complexes qui nécessitent un travail pointu mené par une équipe permanente de plusieurs dizaines de personnes, les créations d’Olafur Eliasson s’agencent autour d’une idée centrale : mettre le spectateur au cœur d’une réflexion sur la place qu’il occupe dans un contexte donné et, plus largement, dans le monde.

Son œuvre la plus marquante demeure sans doute *The weather project*, le soleil monumental créé en 2003 à la Tate Moderne de Londres, transformant la gigantesque halle des turbines en un espace contemplatif absolument sidérant pour ses deux millions de visiteurs.

L’œuvre intitulée *Your mercury ocean* est une commande réalisée pour Mekanism, une marque de skateboards qui depuis plusieurs années s’est engagée dans la production en série limitée de planches de skate dont la conception est déléguée à des artistes sous forme de cartes blanches. Ce qui a débuté avec de simples sérigraphies sur planches s’est rapidement orienté vers des projets proposés à des artistes d’envergure internationale (ainsi Albert Oehlen et Katharina Grosse par exemple, tous deux exposés au FRAC Auvergne en 2005 et 2008) et des éditions limitées dont chaque exemplaire n’en est pas moins unique. Olafur Eliasson est le premier artiste à avoir décidé de retravailler la structure même de la planche de skateboard. Normalement constituée de sept couches de bois, les planches d’Olafur Eliasson ont été spécialement conçues avec treize couches de manière à pouvoir être gravées au laser en profondeur pour obtenir un effet de vague. Chaque planche a ensuite été recouverte de chrome sur les deux faces. Surface réfléchissante irrégulière, le skateboard en devient immatériel, distord tout ce qui s’y reflète, posant non seulement la question de ce que nous voyons mais aussi de comment nous voyons.

16 Georges ROUSSE

Né en France en 1947

Vit en France

Clermont-Ferrand

2008

Collection FRAC Auvergne



Georges Rousse combine simultanément dans ses oeuvres les compétences croisées du peintre, du géomètre, de l'architecte et du photographe. Peintre, il est un créateur de formes, souvent abstraites, qui reposent sur la composition de motifs traités en aplats avec des couleurs pures. Géomètre, il étudie la possibilité de transposer dans l'espace les peintures initialement créées en aquarelle. Cette transposition nécessite de procéder à de multiples anamorphoses de manière à ce que le transfert d'une composition en deux dimension puisse apparaître comme quasi parfaite dans un environnement en trois dimensions où la profondeur et la position de celui qui regarde permettent une reconstitution de l'oeuvre peinte. Architecte, il intervient dans des lieux dont l'identité est en flottement, soit parce qu'ils sont destinés à faire l'objet d'une réhabilitation, soit parce qu'ils sont voués à la destruction définitive, en prenant en compte la configuration de chaque lieu, en y apportant parfois des modifications structurelles afin de pouvoir en faire un support adapté à son intervention. Photographe, enfin et surtout, il immortalise ses interventions par un cliché qui demeurera le seul témoignage de son travail, cliché qui, d'un point de vue unique, rend compte à la fois de la transposition anamorphique de la peinture dans l'espace, des qualités architecturales du site et de l'histoire même d'un lieu en mutation.

La photographie obtenue est donc la seule image que le spectateur connaîtra jamais, son lieu de réalisation ayant déjà été transformé ou détruit lorsque l'oeuvre finale est donnée à voir. *Clermont-Ferrand* a ainsi été réalisée en octobre 2008, juste avant le début des travaux destinés à transformer ce lieu pour qu'il puisse accueillir le futur FRAC Auvergne. Le disque noir qui semble flotter et que nous croyons être une surface plane, est une grande anamorphose qu'un seul point de vue, celui de la chambre photographique, permet de redresser pour lui donner sa forme circulaire. Pour l'obtenir, il aura fallu peindre des parcelles de murs, de sols, de plafonds... sur une profondeur de plusieurs dizaines de mètres allant du patio dans lequel est accrochée cette oeuvre jusqu'à la salle du fond où est actuellement présentée l'oeuvre de Darren Almond.

17 Xavier ZIMMERMANN

Né en France en 1966

Vit en France

Paysage ordinaire n°14

2005

Collection FRAC Auvergne



Xavier Zimmermann s'est fait connaître en 1994 par une série de photographies noir et blanc représentant des façades de pavillons de banlieue prises de nuit à l'insu de leurs occupants endormis. Ces façades, violemment éclairées, constituaient l'un des points de départ de l'oeuvre en devenir, principalement axée sur une recherche liée aux notions d'écran, de seuil, de lisière entre différents espaces. C'est en 2002 que l'oeuvre de Xavier Zimmermann trouve sa pleine puissance, avec la série des *Paysages français*, magnifiques vues paysagères au sein desquelles de vastes ciels monochromatiques surplombent d'étroites bandes de territoires ruraux à la lisière des villes. En 2004 est entamée la série des *Paysages ordinaires* qui fonctionnent sur un principe dichotomique de netteté effectuée sur une touffe d'herbes, de paille, un amas de branches ou de brindilles, situé au premier plan d'une étendue floue, ou inversement. L'intelligence de ces photographies est de parvenir à magnifier un élément d'une banalité confondante, à sublimer une brindille, un jeune sapin, une fougère, sans jamais pour autant tomber dans la préciosité ou dans une quelconque coquetterie esthétisante.

Paysage ordinaire n°14 possède quelques particularités qui, d'une certaine manière, le marginalisent par rapport à la majeure partie de la série. Techniquement, tout d'abord, la photographie est une énigme en soi, parvenant à simuler une impossible mise au point simultanée sur les brins d'herbes du premier plan et le petit pan de végétation jaune situé à droite, à l'arrière plan. Il y a aussi ce ciel improbable, cotonneux plus que brumeux, recouvrant la cime des arbres, à l'orée d'une forêt presque fantomatique. Enfin, le retour du regard au premier plan, celui de l'herbe, révèle la transparence de certains brins, la tendresse du vert, la souplesse végétale que l'on imagine pouvoir toucher, les parfums que l'on se surprend à vouloir humer et, surtout, le surgissement de souvenirs et de sensations propres à chacun. L'expérience de cette oeuvre est celle d'une contamination du regard tant elle modifie notre propre perception de la déambulation, de la traversée du paysage, de l'observation d'une étendue, d'une lisière, d'une simple fougère.

Toylett

2003

Collection FRAC Auvergne



Une chose est sûre, les oeuvres de Michel Gouéry dérangent, amusent, ou énervent. La collision des genres, de la petite et de la grande Histoire, la rencontre du raffinement et de la farce sont des particularités communes à ses créations. A la délicatesse et à la technicité qu'elles manifestent s'oppose toujours l'apparition subite de «lapsus», véritables glissements d'un artiste emporté par sa virtuosité et ses associations d'idées. Multipliant les influences dans ce kaléidoscope d'images, Michel Gouéry joue avec le spectateur. A la lisière entre le kitsch et le beau, le regardeur ne parvient pas à décider s'il s'agit de bon ou de mauvais goût. Michel Gouéry confronte ce qui est rassurant (c'est «bien fait», avec de jolies couleurs...) et ce qui l'est moins.

Avec ses céramiques, une étonnante virtuosité se met au service du goût le plus douteux, les matériaux les plus délicats servent le projet d'une oeuvre sculpturale grinçante dont les éléments, parfois sublimes, parfois abjects, perdent généralement le spectateur, l'emmenant sur un terrain totalement miné où le jugement critique se heurte à la bienséance violente, au « bien fait artisanal » perverti par le choix de sujets plutôt honteux, à l'ironie et aux sarcasmes d'un artiste que je qualifierais bien volontiers de Diogène de l'art (Diogène dans son tonneau qui, face à Alexandre le Grand venu lui rendre visite s'exclame « Pousse-toi de mon soleil », Diogène le philosophe cynique vivant comme un chien et s'adonnant aux pratiques onanistes les plus crues sur la place publique). Ainsi, *Toylett* se joue des questions de bon et de mauvais goût, mixant la plus grande délicatesse d'exécution aux sujets les plus scabreux, dans un vertigineux salto où le gymnaste, habile mais incommodé, renvoie le repas avalé plus tôt, et le reste... *Toylett* est une corne d'abondance qui, loin d'offrir les richesses et les mets attendus, déverse un flot de miasmes, de symboles érotiques vénéneux, d'ossements, de langues hypertrophiées, de fleurs à formes de sphincters et autres douceurs éructées d'un siège de toilettes. Il en va de cette oeuvre comme des blagues les plus paillardes racontées dans les dîners mondains bien arrosés, où les intonations du « grand monde » donnent à la vulgarité ses lettres de noblesse...

19

Peter SAUL

Né aux Etats-Unis en 1934

Vit aux Etats-Unis

Mr Wall Street

1971

Collection FRAC Auvergne



Cette peinture de Peter Saul, comme la plupart de ses oeuvres, est littérale. On y voit une figure monstrueuse à laquelle fait référence le titre: *Mr Wall Street* – ainsi que le chapeau haut-de-forme la désigne. Elle est en train de s'injecter diverses substances – chacune d'elle inscrite sur la seringue dans un anglais argotique : « perte », « profit », « nouvelle économie », « investissement » – tout en marchant sur l'or tandis que son gigantesque pénis s'enroule autour de son corps. Le vocabulaire est directement emprunté à la caricature, au dessin de presse et à la bande dessinée tant dans le mode graphique, dans la couleur qui semble pulvérisée à l'aérographe que dans sa signification. Comme toutes les caricatures, l'oeuvre se passe de commentaires.

Elle semblerait acceptable car qui refuse ou n'admet la caricature, sa force et sa virulence sauf... qu'il ne s'agit pas d'une caricature. L'oeuvre n'est portée par aucun sujet d'actualité, n'illustre aucun article et, surtout, est un tableau, qui plus est un tableau de grande dimension. Et, du coup, cette oeuvre rebute, apparaît inacceptable, de mauvais goût : une provocation. Le simple déplacement d'une chose admise ailleurs que dans le royaume de l'art et l'agrandissement à un format héroïque suffisent à provoquer le conflit avec le spectateur. [...] Sans doute parce que cela ne ressemble définitivement pas à de l'art ou pas de l'art tel qu'on le conçoit. « Does humor belongs to music », c'est ainsi que Frank Zappa, cet autre grand perturbateur, intitulait un de ses disques. On pourrait non simplement se demander si l'humour fait partie de la peinture mais aussi si l'humour fait partie de l'amateur d'art tant cette oeuvre qui a souhaité la proximité jubilatoire avec le public a provoqué incompréhensions et refus. [...] Ainsi que le déclarait l'artiste : « Oui, me démarquer de la critique officielle moite et dégoûtante de l'art est pour moi une grosse affaire. Les guerres, les émotions, les chefs d'oeuvre de l'art, le crime, etc. sont toujours pour moi une excuse pour signifier ma distance avec l'art moderne. Cette «distance» est vitale pour moi, et je suis prêt à abandonner tous les avantages, l'argent, la renommée et tout le reste pour la conserver »

Eric Suchère

Manuel OCAMPO

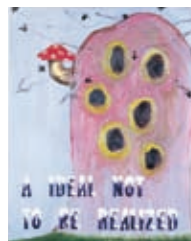
Né aux Philippines en 1965

Vit aux Etats-Unis

A ideal not to be realized

2002

Collection FRAC Auvergne



Manuel Ocampo est Philippin, d'origine hispano-asiatique et vit depuis plus de vingt ans aux Etats-Unis. Ses oeuvres, peintures ou vastes installations, mêlent références historiques de l'art, culture trash, symboles religieux et totalitaires dans un style qui oscille entre virtuosité, délicatesse, laideur repoussante, maladresse et mauvais goût assumé. Ses travaux prennent appui sur la position conflictuelle de l'immigrant Philippin installé aux Etats-Unis, tiraillé entre l'attachement à un pays d'origine ayant consécutivement enduré des siècles d'allégeance à l'Espagne et se situant depuis plusieurs décennies dans la zone d'influence politique et stratégique de l'Amérique. Dans ses peintures s'entrechoquent swastikas, crucifix, références sexuelles et scatologiques, imagerie religieuse de pacotille et provocations anticléricales, voire sataniques, relevant de la sous culture la plus éculée. Très influencé par l'art fresquiste mexicain de Diego Riveira et par Frida Khalo, son oeuvre prend rapidement une orientation politique en dressant un inventaire acerbe des ratages du melting pot américain de la fin du 20ème siècle, de la crise des valeurs humanistes et de l'extinction progressive des cultures ethniques minoritaires.

A ideal not to be realized concerne les questions du déracinement, de la difficulté à s'intégrer en tant qu'immigrant. La barrière linguistique, matérialisée par la faute grammaticale dans la phrase peinte (« a ideal » au lieu de « an ideal »), l'adaptation au climat (les lettres couvertes de givre – ou de moisissure c'est selon), la misère, le dénuement (logement informe et délabré, insalubre)... sont les thèmes de cette peinture, volontairement exécutée avec nonchalance, dont le style mal peint pose déjà la question de la relativité du bien-être social. L'idéal humain, démocratique, égalitaire promis par le pays de la liberté est en définitive un « idéal à ne pas réaliser ». Des bidonvilles philippins à la réalité sociale américaine, c'est au grand spectacle des sociétés contemporaines que nous convie Manuel Ocampo, posant peut-être aussi les bases d'une interrogation sur le postulat de croissance extensive, idéal économique qui sous-tend le fonctionnement du monde, remis en cause depuis quelques années par les tenants d'une phase de décroissance.

Site aléatoire avec deux personnages

1982

Collection FRAC Auvergne



Jean Dubuffet a animé et secoué le monde de l'art des cinquante dernières décennies du 20ème siècle. Son oeuvre a souvent lutté contre les conventions et la dimension culturelle nécessaire pour comprendre les oeuvres d'art. Il a été le révélateur des artistes dits « anonymes » et leur a donné une crédibilité, une légitimité et une visibilité internationale à travers le mouvement de l'Art Brut. Et de brutalité, il en est parfois question dans ses peintures. On pense alors aux *Matériologies*, *Texturologies*, à des peintures où la présence du matériau – de la matière « ignoble », terreuse, magmatique, fracturée, malmenée par les outils de l'artiste – est sans équivoque sur la passion de Dubuffet pour la nature informelle, le paysage d'ici-bas. La représentation humaine n'est jamais totalement absente de ses peintures. Elle est là, sous forme de personnages aux traits difformes, quasi enfantins, joyeusement intégrés parfois dans cette accumulation géologique de la matière picturale. L'espace qu'il nous décrit est souvent un espace frontal, sans profondeur, que l'on surplombe comme si nous étions spectateurs du théâtre de la vie telle que la conçoit Jean Dubuffet.

Site aléatoire avec deux personnages appartient à un ensemble réalisé au début des années 80 sous le nom de *Psycho-sites*. On retrouve cette même interrogation évoquée plus haut, sur le sol, l'espace, sa profondeur. Les figures découpées semblent mêlées dans un inextricable maillage de couleurs franches, vives, de ratures, balafres, hachures et flottent dans un espace cacophonique qui paraît démesuré. Les personnages semblent en visite dans ce paysage fantasmagique. Leur absence de personnalité, leur dimension arbitraire, leur inadaptation dans cet espace, produit une image déstabilisante qui ne respecte aucun code conventionnel et culturel. Sa peinture évoque autant les graffitis actuels que la peinture des premiers hommes ou de ceux dits « primitifs ». Car il faut bien avoir oublié sa propre culture pour élaborer de telles images (« Je tiens l'oubli en haute estime » dit-il). Tel un sorcier, Jean Dubuffet se dégage des normes pour une peinture résolument gaie et cruelle, où la vie se noie dans les larmes et les larmes dans l'hilarité.

22 Denis LAGET

Né en France en 1958

Vit en France

Sans titre

1998

Collection FRAC Auvergne



Portraits, vanités, natures mortes, paysages... Denis Laget maintient sa peinture dans les sujets classiques mais peu héroïques de l'histoire de la peinture – à moins qu'il faille considérer que peindre ces sujets là après Chardin, Morandi, Manet... serait une tâche héroïque. [...] On pourrait considérer que ces thèmes permettent de mesurer la peinture de Denis Laget à toute l'histoire de la peinture par la rémanence du sujet et qu'ils appartiennent en propre à l'histoire de la modernité [...] Cependant à trop lire cette peinture sous cet angle, on en finirait par oublier qu'un lien existe entre toutes ces thématiques et qu'une même filiation engendre ces différents avatars : crânes, citrons pétrifiés dans des gangues minérales, poissons exhalant leur pourriture prochaine, fleurs renversées et déjà sèches pendues comme des cadavres aux crochets de bouchers ou fleurs animalcules dans des paysages désertés... la mort traverse ces sujets parce que, sans doute, la peinture parle, en grande partie ou en général, du corps et de la meurtrissure des chairs. On se souviendra des autoportraits de Rembrandt comme de la *Raie* de Chardin, certes, mais aussi que la peinture occidentale s'est penchée longuement sur la question de la représentation de la carnation et que la transparence de sa surface renvoie à celle de la peau, à ce que contient le corps, à la vulnérabilité de la chair [...].

Cette peinture renvoie donc au corps et pas uniquement dans sa thématique mais également dans sa matière : une matière épaisse, organique, croûteuse ou onctueuse, malaxée, triturée, étalée... La cuisine apparaît comme l'autopsie du cadavre et révèle un corps de peinture. La jouissance s'impose par l'excès de surface surimposé à la représentation et, justement, produit que la peinture échappe à la représentation. Ces peintures sont à peine des fleurs, uniquement l'ossature qui évite d'en faire des abstractions, posées plus que plantées sur un sol qui est juste une surface horizontale, et un ciel qui ne l'est que par l'indice que donnent ces deux premiers éléments – voire, dans certaines peintures, sols et cieux disparaissent pour ne plus laisser qu'un fond.

Eric Suchère

23 PierreTAL-COAT
1905 - 1985

Sans titre

1980

Collection FRAC Auvergne



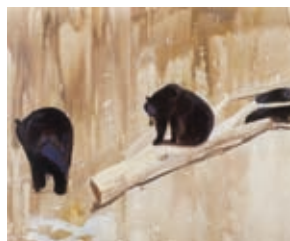
Tal-Coat ne semble pas, de prime abord, appartenir à ce que l'on appelle l'art contemporain. Sans doute son appartenance à l'École de Paris a rendu invisible une partie de son oeuvre lorsque le discrédit a été jeté sur ce faux mouvement. Reste que cette peinture appartient, par la date de sa création, à la période contemporaine et que la dernière partie du travail de Tal-Coat mérite d'être réévaluée. Elle définit, avec Jean Degottex et Eugène Leroy, un pôle possible permettant de définir des interrogations et des filiations avec la peinture contemporaine. [...] Alors que dans des peintures plus anciennes, Tal-Coat utilisait une technique de rehauts, c'est-à-dire un fond lisse sur lequel étaient placés des empâtements – en cela la méthode est ancienne et peut rappeler celle de Rembrandt ou de Turner – ici, c'est l'ensemble de la surface qui est traité en pleine pâte, une pâte épaisse et onctueuse. Si le geste peut sembler minime, il introduit une différenciation quant à l'espace. On peut affirmer que la première technique induit la notion d'image. Un fond sur lequel se superpose une épaisseur de matière définit une tridimensionnalité, incite à penser le fond comme décor et l'empâtement comme sujet. Elle indique la relation qui unit la peinture abstraite de Tal-Coat à son origine : le paysage. Elle permet de lire la peinture comme paysage abstrait – ou comme une abstraction d'un paysage.

Dans cette peinture, par contre, l'absence de différenciation dans la matière provoque une autre lecture. L'analogie iconique avec le paysage disparaît en même temps que la différenciation entre fond et forme. Si cette peinture évoque le monde sensible, ce n'est plus dans sa relation à un genre pictural et, par-là, de représentation, le paysage, mais dans la manière dont la matière de la peinture nous amène à penser la matière du monde non dans son illustration ou son imitation – comme dans les *Texturologies* ou *Matériologies* de Jean Dubuffet – mais dans un équivalent sensible – c'est-à-dire faisant appel aux sens. En cela, la pratique est phénoménologique – la matière de la peinture est un monde en soi, réel et autonome.

Eric Suchère

La fosse aux ours
1979

Collection FRAC Auvergne



Gilles Aillaud fait partie de ces artistes qu'il est difficile de situer dans une classification qui tenterait d'exprimer et de définir ce qu'est l'art contemporain. Comme Eugène Leroy, Denis Laget ou Raoul de Keyser, comme Morandi, pour évoquer un peintre plus ancien, Gilles Aillaud a bâti une oeuvre, singulière, dont l'unique sujet concerne les animaux, presque toujours représentés en situation de captivité. Travaillant directement sur le motif ou d'après un archivage photographique accumulé au fil de ses visites dans les zoos du monde entier, il a peint tout ce que les parcs animaliers comptent en espèces. Ce parti pris engage évidemment une réflexion sur le sujet lui-même car ces animaux sauvages, habituellement invisibles au regard, ont perdu dans les zoos la possibilité de se cacher, sont soumis «sans rémission à un régime de visibilité intégrale [...]». La cage est le contraire absolu du territoire non seulement parce qu'elle ne comporte aucune possibilité de fuite et d'évasion, mais d'abord parce qu'elle interdit le passage de la visibilité à l'invisibilité, qui est comme la respiration même du vivant», comme le note Jean-Christophe Bailly dans un texte remarquable consacré à Gilles Aillaud (*Le visible est le caché*, Ed. Le Promeneur, 2009). Il est donc question dans cette oeuvre d'envisager la captivité et la perte irrémédiable de cette «respiration du vivant», de cette possibilité d'être caché. De ce point de vue, la peinture de Gilles Aillaud possède une portée métaphorique certaine qui, et c'est le cas avec *La fosse aux ours*, laisse entrevoir l'analogie possible entre la situation des animaux en cages et une condition humaine entravée par ses propres formes d'enfermement.

Mais par-delà le sujet lui-même, Gilles Aillaud est incontestablement, comme les peintres cités plus haut, ce que l'on a pour habitude d'appeler un «peintre pour les peintres», c'est-à-dire un artiste admiré par d'autres artistes parce qu'ils mesurent la difficulté de peindre, de constituer une langue qui parvienne à décrire ses enjeux. Le flottement de l'ours sur un fond immatériel fait d'un simple jus délavé, le noir profond aux reflets bleu pétrole du pelage des bêtes, la sécheresse de la branche d'arbre, sont la respiration de cette oeuvre sans bords ni cadre qui sait parfaitement et sublimement ajuster sa syntaxe à ce qui doit être dit.

25

Raoul de KEYSER

Né en Belgique en 1930

Vit en Belgique

Oskar 3

2005

Collection FRAC Auvergne



La peinture de Raoul de Keyser dit beaucoup avec très peu. Elle ne décrit rien, ne raconte rien, sinon ce qui est en jeu dans la perception du peintre lorsqu'il les réalise. Il n'y a pas d'images dans la peinture de Raoul de Keyser mais il y a des images en cours d'élaboration, il y a la tentative de constituer des images qui dès l'origine sont vouées à ne jamais aboutir en tant que telles, tant elles font l'objet d'un filtrage destiné à en infléchir les caractéristiques pour les faire basculer sur une lisière proche de l'abstraction. L'enjeu de cette peinture consiste à tenter de comprendre comment une image est l'aboutissement d'un flux de sensations.

Ce paysage inspiré par les plages des côtes belges et par un héritage fortement ancré dans la peinture romantique d'un Léon Spilliaert, déjoue l'idée même de paysage en peinture. Prenant le contre-pied des attentes habituelles du genre – esthétique, ressemblance, couleurs agréables... –, tout ici semble fuir par tous les bouts et le cadre rouge qui délimite l'image joue véritablement le rôle de bordure destinée à contenir une composition essentiellement caractérisée par la fragilité. Aux antipodes d'une étendue agréable et sereine, le paysage de Raoul de Keyser s'effondre, se dévalue et affirme clairement son statut de paysage mental, suffisamment lâche et ouvert pour que le spectateur puisse s'en approprier la composition et s'y projeter. Nous ne sommes pas éloignés de certaines descriptions données par Albert Camus de paysages maritimes dans *La Chute*, où la limite entre ciel et terre est toujours indéterminée et la mer «couleur de lessive faible». Il y a sans doute bien plus à extraire d'une telle peinture volontairement malhabile que d'une composition parfaitement maîtrisée qui n'offrirait en définitive que bien peu de possibilités de projection pour le spectateur. Cette oeuvre, comme *Curtains* de Luc Tuymans, dont Raoul de Keyser est incontestablement l'un des mentors, revendique sa faiblesse et ses multiples fêlures, se mesurant aux jugements hâtifs, acceptant que son public puisse la balayer d'un revers de main, ne s'offrant réellement qu'en tant que vision poétique et sensible. Luc Tuymans déclarait dans une interview que «ce n'est pas la mer que nous allons voir, c'est toujours notre petite carte postale personnelle de la mer que nous recherchons». C'est d'autant plus vrai avec l'oeuvre de Raoul de Keyser, simple esquisse pour une projection mentale.

26 Eugène LEROY
1910 - 2000

Atelier 94/6
1994

Collection FRAC Auvergne



Eugène Leroy a poursuivi pendant plus de 50 ans une oeuvre singulière, singulière parce qu'elle semble n'avoir été marquée par aucun des courants majeurs qui ont traversé cette période et qu'elle s'est établie dans une continuité sans rupture. Si l'on peut percevoir, dans les peintures des années 40 et 50, quelques réminiscences du siècle (de Marquet à Fautrier), c'est avant tout avec la peinture ancienne que cette oeuvre entretient un dialogue (Rembrandt, Velásquez, Chardin, Delacroix...). Ce dialogue s'établit surtout par sa problématique : comment représenter un corps, quelle est la relation entre la peinture et la chair, qu'est-ce que la peinture montre du visible... ?

Toute la peinture de Leroy représente un corps fortement en matière. Si le corps émerge difficilement, c'est par défaut – il va sans dire que ce défaut est l'exigence de cette peinture. C'est parce qu'il y a une difficulté primordiale à voir qu'il y a une difficulté à représenter, et cette difficulté impose la surcharge, la sédimentation. En cela, c'est une peinture qui tente de dépasser son propre échec, l'échec à faire un corps produit malgré tout un corps et ce jeu dans son recommencement perpétuel. Eugène Leroy impose une équivalence entre la vision du peintre et la vision du spectateur. Le spectateur est placé dans une difficulté à voir, de loin comme de près, par la disparition du contraste coloré et le jeu de valeur sur valeur. [...] Eugène Leroy ne saisit jamais l'aspect extérieur des choses mais saisit l'aspect dans la matière, dans la matière de la peinture, des choses elles-mêmes. Aussi, elle est, même en dehors de ce qui est représenté, fortement corporelle. On se souvient, de la question que se posaient Picasso et Braque, dès qu'ils faisaient un nu : «Est-ce qu'il sent sous les aisselles ?», la peinture de Leroy y répond par la sécrétion, la salissure, la croûte... «Que voulez-vous faire devant une toile blanche, puisque lorsqu'elle est blanche elle est finie, sinon la salir», affirme Eugène Leroy. La matière même de la peinture devient aussi quelque chose de l'ordre du vivant parce que Leroy emploie une forte épaisseur de peinture à l'huile qui mettra des décennies à sécher, qui se transformera, suintera, se plissera, se rétractera et se ridera. C'est véritablement un corps qui continue à respirer, à prendre en compte la lumière, l'humidité, l'air...

Eric Suchère

27 Yan PEI-MING

Né en Chine en 1960

Vit en France

Oncle aveugle - Homme invisible

2000

Collection FRAC Auvergne



Oncle aveugle et *Homme invisible* s'inscrivent au sein d'un vaste corpus consacré au portrait, où se côtoient Mao, des membres de la famille du peintre et des visages anonymes. Ici, il s'agit d'un premier portrait représentant l'oncle de Ming, aveugle depuis l'âge de sept ans, et d'un second visage, énigmatique, informe, traité à l'état de physionomie magmatique dont les spécificités picturales ne sont pas sans évoquer une filiation avec Francis Bacon. Ce second portrait s'avère être en réalité la transcription du souvenir d'un visage décrit par l'oncle de Ming, souvenir vague, imprécis, profondément enfoui dans la mémoire de celui qui, pendant quelques années, n'était pas encore atteint de cécité. Si dans le premier tableau Ming s'attache au traitement d'un genre classique de l'histoire de l'art, il y apporte néanmoins une nuance de taille en supprimant l'échange de regards entre le spectateur et le visage peint. Les yeux de l'aveugle n'ont rien à échanger et c'est un visage clos, presque lisse, qui nous est donné à voir. Le spectateur voit ce que le modèle ne voit pas. Le second tableau, prenant à rebours la logique du premier, ne donne à voir qu'un simulacre de visage, laissant cependant sous-entendre par le titre de l'oeuvre que, si nous ne voyons pas cet homme invisible, lui en revanche peut nous voir. A nouveau, l'échange de regards est brisé.

Mais au-delà de ce double mouvement de regards avortés, une autre lecture du diptyque peut être faite, qui doit prendre en considération l'histoire personnelle du peintre, son enfance et son adolescence passées en Chine, son déclassement social pour cause de bégaiement – considéré alors comme une tare – ses prises de positions contre Mao dont il réalisait – comme tous les peintres – de grands portraits de propagande lorsqu'il vivait encore là-bas... L'aveugle symbolise alors celui qui, submergé par la puissance de propagande et de répression d'un régime totalitaire, ne peut ou ne veut plus voir et qui, en ne résistant pas, devient alors invisible au monde. D'un exercice de style à caractère autobiographique dont l'écueil aurait été, pour reprendre les termes de Gilles Deleuze, de flanquer au monde ses « petites affaires privées », Ming parvient à produire une allégorie sur la présence de tout être au monde.

Cabanes de chantier

1996

Collection FRAC Auvergne



Si, dans les années 80, Philippe Cognée s'attachait à la réalisation d'œuvres peintes ou sculptées inspirées des années passées en Afrique jusqu'à l'adolescence, les années 90 auront été marquées par un infléchissement significatif de sa pratique. Délaissant la sculpture pour se consacrer exclusivement à la peinture, Philippe Cognée oriente alors ses préoccupations vers la représentation d'objets triviaux, interrogeant ainsi les limites d'épuisement du sujet en peinture. Baignoires, chaises de jardins, congélateurs, cabanes de chantier, supermarchés, immeubles HLM, châteaux de sables, scènes de famille... sont pour lui une occasion de prolonger les thèmes de la nature morte et de la scène de genre tout en apportant une réponse possible à une supposée déréliction du genre pictural.

La technique systématiquement employée consiste à reproduire une photographie ou une image vidéo en utilisant un mélange d'encaustique et de pigments. La seconde étape, au cours de laquelle l'encaustique est chauffée une seconde fois à l'aide d'un fer à repasser appliqué sur l'œuvre préalablement recouverte d'un film plastique, fait basculer l'image initiale d'une parfaite platitude vers une ambivalence générée par la liquéfaction des formes et le mélange des couleurs. Après que le film plastique ait été arraché, créant ainsi de multiples aspérités à la surface de l'œuvre, l'image se révèle enfin, laissant apparaître le sujet dans une morphologie nouvelle et trouble, dans une dimension vibratile qui la fait résister. Il s'agit pour Philippe Cognée de régler la distance séparant la platitude des sujets du résultat souhaité. Ce réglage, opéré par l'emploi de l'encaustique, par le glaçage des images et leur délitement, permet d'instaurer dans les œuvres une intonation particulière. Ces cabanes de chantiers, lieux de transit éphémères et nomades, s'en trouvent dès lors modifiées, basculant vers une représentation de laquelle n'est pas exclue une forme de tragique. De la banalité du sujet choisi par Philippe Cognée, le spectateur est conduit à percevoir des baraquements qui pourraient tout autant être des constructions temporaires pour réfugiés que des lieux d'incarcération.

29 Stéphane COUTURIER

Né en France en 1957

Vit en France

Usine Gevelot à Issy-les-Moulineaux

1995

Collection FRAC Auvergne



La ville, considérée par Stéphane Couturier comme un organisme vivant, aux facettes multiples, est photographiée hors de toute poésie ou d'étrangeté comme ce fut le cas par exemple pour une forme de photographie teintée de l'héritage surréaliste. Au contraire, les images, réalisées à la chambre, écrasent et juxtaposent les plans, annulent toute profondeur de champ, toute perspective. A cette frontalité s'ajoute une rigoureuse orthogonalité des cadrages. Cette technique confère aux sujets une étonnante plasticité et induit d'emblée une ambivalence. D'un côté, Stéphane Couturier documente par une énumération précise des lieux photographiés dans le titre des oeuvres, comme c'est le cas pour *Usine Gevelot à Issy-les-Moulineaux*. De l'autre, il multiplie les codes qui font sens dans une logique picturale propre à l'histoire de la peinture. Les plans sont écrasés, feuilletés, déhiérarchisent tous les éléments de la photographie. Il n'y a plus de premier ou d'arrière-plan ni de sujet principal. Spatialement, ces chantiers ou ces usines abandonnées montrent ce qui ne sera plus et ce qui n'est pas encore. Ce sont des lieux en requalification identitaire, en mutation profonde. Temporellement, ces espaces mis en abîme, se situent dans l'éphémérité d'un passé en phase d'oubli, d'un présent en turbulence et d'un avenir en cours d'activation architecturale. Il en va donc moins de la destruction des sites que de leur mutation profonde dans un contexte historique, social et économique.

Avec cette oeuvre, l'expérience du regard passe par une frontalité générale, une densification concentrée des éléments représentés. N'ayant pas de sujet particulier, la frontalité et le cadrage de la photographie proposent davantage un éparpillement du sujet en une multitude d'indices, de matières, de couleurs, aucun ne prévalant sur le reste. Les barreaux de la fenêtre, les ouvertures, les zones colorées qui apparaissent de l'extérieur et le cadre noir lui-même sont traités dans une contingence visant à respecter un équilibre homogène des masses, amenant la tentation de la référence picturale aux fenêtres de Matisse, à ses aplats colorés et ses motifs découpés dans la couleur.

30 Bruno Perramant

Né en France en 1962

Vit en France

Five points

2000

Collection FRAC Auvergne



Les oeuvres de Bruno Perramant proposent un éventail de sens, une multiplicité de possibilités symboliques qui, souvent, reposent sur des mécanismes issus des techniques cinématographiques – cadrages, montage, interférences temporelles, mixage, split screen... Il en va des oeuvres de Bruno Perramant comme d'un effet Dolby Stéréo, où la collision de sources multiples et différenciées amène la production d'effets de crêtes, de longueurs d'ondes imprévues et spatialisées, impliquant ainsi une stéréophonie, une polyphonie picturale.

Five Points propose la friction de deux sphères. Celle du politique, en premier lieu, avec une étoile qui n'est pas sans rappeler l'emblème national figurant sur les drapeaux de nombreuses nations – Chine, ex-URSS, USA... – qui, par la puissance de sa valeur symbolique, porte en elle une part de l'histoire contemporaine. La sphère de la communication, ensuite, avec l'évocation assez directe du logo de Texaco, conglomérat américain de l'industrie pétrolière dont l'enseigne lumineuse brille sur les stations services, dont l'image est profondément ancrée dans le stéréotype du paysage américain. Les connexions entre les sphères du politique, du pouvoir, de l'histoire et du pétrole apparaissent évidentes, surtout depuis quelques décennies. L'oeuvre de Bruno Perramant joue ici parfaitement son rôle de signe déclencheur de sens par associations d'idées comme le font tous les bons logos et il est à noter que l'irridescence affaiblie de l'étoile et les coulures salies recouvrant le fond prennent une valeur très symbolique en regard des thèmes liés à cette peinture. Mais cette oeuvre prend aussi son sens lorsqu'elle est replacée dans le contexte historique dévoilé par son titre. *Five Points* est en effet le nom d'un quartier mal famé du New York de la fin du 19ème siècle où se sont déroulés de très violents affrontements sociaux et communautaires entre américains de souche et immigrants irlandais, sur fond d'assassinats racistes de membres de la communauté Noire.



Nicolas Delprat mène une réflexion sur la valeur de la lumière en peinture, en prenant appui sur un important héritage qui traverse l'histoire de l'art du 19ème et du 20ème siècle. Ses oeuvres se concentrent sur l'utilisation d'un certain type de lumière, caractérisée par les propriétés physiques d'aura diffuse, d'irradiation, d'immatérialité, d'illusion cinématographique.

L'un des aspects de sa pratique consiste à réaliser des peintures qui citent directement le cinéma en reprenant certains détails remarquables de grands films. Ainsi, les éclairages puissants de stades de football de *Sans titre 2* sont les mêmes que ceux qui éclairent le monolithe noir découvert au fond d'un cratère lunaire dans *2001 : l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick... Dès lors, la peinture s'élabore comme moyen de reconstitution, d'arpentage de la mémoire résiduelle des choses et de la profanation du souvenir authentique par le temps et la subjectivité. La plupart des films qu'il cite entretiennent un rapport particulier avec la littérature (*2001* est une adaptation de la nouvelle *La Sentinelle* d'Arthur C. Clarke). Ces films constituent donc des tentatives de transposer nouvelles ou romans en histoires projetées sur un écran, en infléchissant leurs caractéristiques scénaristiques et littéraires par l'apport d'une subjectivité assumée par les cinéastes qui les utilisent. Les peintures de Nicolas Delprat référencées au cinéma ne sont donc pas choisies par hasard ou pour satisfaire de purs penchants cinéphiliques : il est toujours question du passage d'un état à un autre, d'un média à un autre, de la littérature au cinéma. Les peintures produisent une mutation supplémentaire, du cinéma vers la peinture, en utilisant une touche qui ne doit pas être envisagée comme hyperréaliste mais plutôt comme un rappel des calicots peints à la main ou, plus encore, des *matte paintings*, ces peintures sur verre utilisées pour les effets spéciaux et les décors avant la révolution de l'imagerie de synthèse et des jeux d'acteurs sur fond d'écran bleu.

32 Luc TUYMANS

Né en Belgique en 1958

Vit en Belgique

Evidence

2005

Collection du FRAC Auvergne



Voir également l'oeuvre **11**

Evidence (Preuve) est à l'origine une carte blanche proposée à l'artiste qui a accepté de réaliser une aquarelle sur papier destinée à rejoindre les deux huiles sur toile déjà présentes dans la collection du FRAC Auvergne. Comme toutes les oeuvres du peintre, *Evidence* est une peinture ambiguë et allusive, à la fois lisse et violente. Elle est issue d'un document photographique qu'il s'agit de transposer en lui accordant un signifiant et un temps différents. La photographie est extraite d'archives médico-légales russes dans lesquelles sont compilées des clichés de victimes de meurtres dont les os du crâne ont été utilisés pour reconstruire leur visage défiguré par les balles afin de pouvoir les identifier. Renvoyant à une technique d'identification mise au point en leur temps par les soviétiques, *Evidence* est aussi une manière de traiter indirectement du climat de violence de plus en plus banalisée qui règne en Russie, tant dans les sphères les plus populaires que dans les arcanes du pouvoir en place.

33 AZIZ + CUCHER

Anthony Aziz, né aux Etats-Unis en 1961

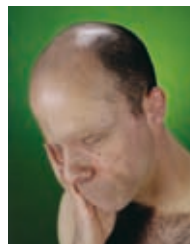
Sammy Cucher, né au Pérou en 1958

Vivent aux Etats-Unis

Mike

1994

Collection du FRAC Auvergne



Anthony Aziz et Sammy Cucher travaillent en duo depuis 1990 sous le nom logotypé de Aziz + Cucher. Leurs oeuvres résultent d'une collaboration totale, de la conceptualisation des idées à leur réalisation au moyen de photographies digitalement modifiées. Revendiquant une filiation étroite avec les écrits de philosophes ou de critiques tels que Guy Debord, Jean Baudrillard ou Roland Barthes, leur pratique photographique se décline autour de trois axes (le nu, le portrait, la nature morte) dans un but d'investigation des champs de la sociologie et de l'image.

Mike appartient à une série débutée en 1992 sous le titre *Faith, honour and beauty*, point de départ de la collaboration des deux artistes. Les nus de cette série, retouchés numériquement, délivrent une vision déshumanisée de l'individu : attributs sexuels arasés, beauté plastique lissée, corps parfait... qui affirment le désir utopique d'un corps idéalisé, modifié par les technologies manipulatoires d'une société fascisante et eugéniste.

Mike, homme dont la banalité est déjà celle d'un prénom commun sans patronyme, est un être hermétiquement scellé. Pourtant, malgré l'aseptisation du visage, malgré la perte d'identité, certains indices - imperfections et rougeurs de la peau, luisances sur le nez - prouvent que *Mike* est bien vivant. Sa posture, comparable à celle du Penseur de Rodin, laisse même envisager qu'il soit encore capable d'une pensée, aussi végétative soit-elle. C'est en ceci que réside la force d'une telle oeuvre, dans cette mise en scène du conflit entre l'oblitération de soi et le combat mené pour préserver une individualité.

Dès lors, l'oeuvre investit simultanément plusieurs champs interprétatifs. Celui de la question de l'éthique en matière de génie génétique, de toute évidence, côtoie une réflexion d'ordre social sur les dysfonctionnements d'une société américaine secouée par le mouvement dual du libéralisme et du puritanisme, où la liberté d'expression n'est que de façade. La cho-sification de l'individu qui se cache sous le lisse du visage, engage aussi l'analogie avec l'univers absurde d'un Samuel Beckett, l'une des références affirmées des deux artistes américains.

Editions du FRAC Auvergne

Publications disponibles sur les artistes exposés

Réductions

-30% pour l'achat de 3 livres (hors Bauer, Havekost et De Keyser)



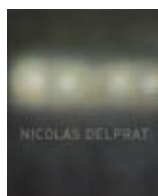
Carla Arocha - 15 €



Marc Bauer - 50 € (10 ex. dispo.)



Philippe Cognée - 5 €



Nicolas Delprat - 15 €



Eberhard Havekost - 40 € (15 ex. dispo.)



Raoul de Keyser - 50 € (10 ex. dispo.)



Denis Laget - 10 €



Bruno Perramant - 10 €



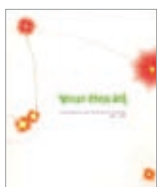
Luc Tuymans - 10 €

et aussi :



Aux dernières nouvelles...

Collection du FRAC Auvergne 1990-2000 - 10 €



Vous êtes ici

Collection du FRAC Auvergne 2000-2006 - 30 €



Fonds régional
d'art contemporain
Auvergne