

# Babel

Du 28 mai au 29 août 2010

FRAC

Fonds régional  
d'art contemporain  
Auvergne

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

FRAC Auvergne  
6 rue du Terrail  
63000 Clermont-Ferrand  
[www.fracauvergne.com](http://www.fracauvergne.com)  
[contact@fracauvergne.com](mailto:contact@fracauvergne.com)

# Les partenaires



# Les mécènes



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 permet 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 plate-forme 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'œuvres 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.

Tous textes, sauf mention contraire :

Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC



Fonds régional  
d'art contemporain  
Auvergne

## **Les anti-conférences**

Le nombre de places étant limité à 45, il est nécessaire de prendre vos réservations à l'accueil, par téléphone ou par email ([frac.auvergne@orange.fr](mailto:frac.auvergne@orange.fr)).

### **L'ABSTRACTION N'EXISTE PAS**

Mardi 8 juin - 19 h - durée : 1h30

### **LE PAYSAGE N'EXISTE PAS**

Mardi 5 octobre - 19 h - durée : 1h30

### **LE CORPS N'EXISTE PAS**

Mardi 9 novembre - 19 h - durée : 1h30

### **ET SITU N'EXISTAIS PAS...**

Mardi 7 décembre - 19 h - durée : 1h30

Conférencier : Eric Provenchère - Tarif : 5 € par conférence  
(par chèque à l'ordre du FRAC Auvergne ou paiement à l'accueil au moment de votre réservation)

**Et pour les vacances d'été, le FRAC ouvre des ateliers pour les enfants !**  
**Renseignements à l'accueil ou au 04 73 90 5000**

## Informations pratiques

Exposition : 6 rue du Terrail - 63000 Clermont-Ferrand

Administration : 1 rue Barbançon - 63000 Clermont-Ferrand

Email : [contact@fracauvergne.com](mailto:contact@fracauvergne.com)

Site Internet : [www.fracauvergne.com](http://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](http://www.fracauvergne.com)

# Babel

## Œuvres de la collection du FRAC Auvergne

Silvia **Bächli** - Martin **Barré** - Etienne **Bossut** - Marian **Breedveld**

Damien **Cabanes** - Philippe **Cognée** - Philippe **Decrauzat**

Jean **Degottex** - Helmut **Dorner** - 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** - Sirous **Namazi**

Frank **Nitsche** - Albert **Oehlen** - Bernard **Piffaretti**

Pascal **Pinaud** - Fiona **Rae** - David **Reed** - Pierre **Soulages**

Nancy **Spero** - Ida **Tursic** & Wilfried **Mille** - Richard **Tuttle**

Luc **Tuymans** - Mette **Winckelmann** - Jens **Wolf**

Babel réunit une quarantaine d'œuvres de la collection du FRAC Auvergne qui proposent un aperçu des divers aspects de la peinture abstraite actuelle.

Emprunter la voie de l'abstraction, c'est être animé par des préoccupations étroitement liées au langage. Emprunter la voie de l'abstraction pour un artiste, c'est être dans une posture finalement assez semblable à celle de certains écrivains, compositeurs, réalisateurs... pour lesquels la difficulté consiste toujours à inventer une langue qui leur soit propre.

En littérature, les exemples abondent d'une syntaxe soumise à de profondes mutations qui semblent faire basculer l'écriture vers une forme d'abstraction : Laurence Sterne (*Vie et opinions de Tristram Shandy*, 1760), Stéphane Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897), André Breton et Philippe Soupault (*Les Champs Magnétiques*, 1919), James Joyce (*Finnegans Wake*, 1939), Samuel Beckett (*L'Image*, 1950), Georges Perec (*La Disparition*, 1969), Olivier Cadiot (*L'Art Poétique*, 1988)... sont quelques exemples d'une langue littéraire qui n'a de cesse de transgresser ou de réinventer les codes.

En musique il en va de même : musique sérielle d'Arnold Schoenberg (début des années 20), musique concrète de Pierre Schaeffer (années 40), musique électroacoustique de Karlheinz Stockhausen (années 50), musique répétitive de Steve Reich (années 60), musique spectrale de Tristan Murail (années 80)...

Cette langue abstraite, ou supposément abstraite, n'est pas toujours accessible au public de manière immédiate ou naturelle. C'est pourquoi la rencontre avec l'œuvre d'art doit-elle toujours s'exercer dans un certain abandon de ce que

l'on croit savoir et, notamment, des habitudes de lectures qui sont les nôtres habituellement. Et l'on peut même affirmer que cette rencontre, si étrange, si dérangement parfois, doit s'accompagner d'un processus de désapprentissage : il faut désapprendre à lire, désapprendre à voir, se défaire de réflexes de lectures qui, s'ils permettent d'appréhender la réalité, ne correspondent pas nécessairement au langage créé par tel ou tel artiste pour mener ses recherches. L'art n'a de cesse de proposer de nouveaux modes linguistiques, de nouvelles règles grammaticales, de nouvelles manières de voir. Sans ces expériences permanentes, pas d'Impressionnisme, pas de montage cinématographique, pas d'avancées en musique ou en littérature.

Le mythe biblique de Babylone, qui donne son titre à cette exposition, est en cela une bonne illustration de notre difficulté à appréhender les œuvres qui nous sont contemporaines. Dans la Genèse, l'épisode de Babylone est stigmatisé par la décision divine de supprimer la langue unique qui permettait jusqu'alors à tous les hommes de se comprendre et de la démultiplier en une somme de langues étrangères les unes aux autres, pour punir le genre humain d'avoir tenté d'édifier une tour censée atteindre les cieux, semant ainsi la discorde parmi un peuple désormais privé de langage commun.

Apprendre à lire les œuvres d'art reviendrait alors à accepter la confrontation avec une somme de langues étrangères.

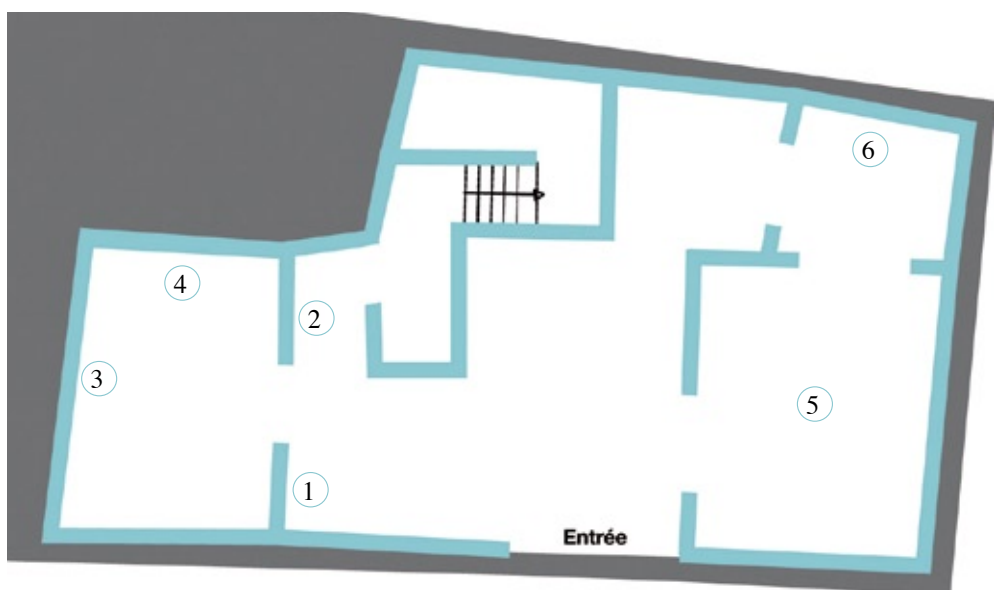
« La terre entière se servait des mêmes mots. Or, en se déplaçant vers l'Orient, les hommes découvrirent une plaine dans le pays de Shinéar et y habitèrent. Et ils se dirent l'un à l'autre : « Allons ! Moulons des briques et cuisons-les au four. » Les briques leur servirent de pierre et le bitume leur servit de mortier. « Allons ! dirent-ils, bâtissons une ville et une tour dont le sommet touche le ciel. Faisons-nous un nom afin de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre. »

Le Seigneur descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils d'Adam. « Eh, dit le Seigneur, ils ne sont tous qu'un peuple et qu'une langue et c'est là leur première œuvre ! Maintenant, rien de ce qu'ils projeteront de faire ne leur sera accessible ! Allons, descendons et brouillons ici leur langue, qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres ! » De là, le Seigneur les dispersa sur toute la surface de la terre et ils cessèrent de bâtir une ville. Aussi lui donna-t-on le nom de Babylone car c'est là que le Seigneur brouilla la langue de toute la terre, et c'est de là que le Seigneur dispersa les hommes sur toute la surface de la terre. »

(Genèse XI)

« L'art, c'est comme le chinois, ça s'apprend. »

Pablo Picasso



# Babel

Rez-de-Chaussée



**1 Jens WOLF**  
Né en Allemagne en 1967  
Vit en Allemagne

*Sans titre (07.85) - 2007*  
Acrylique sur contre-plaqué  
Collection FRAC Auvergne



Jens Wolf appartient à une génération d'artistes qui revisite l'histoire de l'abstraction et de ses différentes mouvances –constructivisme, abstraction géométrique, art minimal... – pour en étudier les prolongements possibles, pour tenter d'en explorer certaines voies interrompues ou pour effectuer un travail où se mêlent sens critique, mixage des genres voire parodie. Les peintures de Jens Wolf sont réalisées sur des planches de contre-plaqué qui ne font l'objet d'aucune préparation préalable. Les nervures du bois, les nœuds et autres défauts interviennent comme éléments à part entière dans la composition, jouant le rôle d'agents perturbateurs d'une surface peinte à l'acrylique selon une organisation très stricte en apparence. Manifestement, les peintures semblent s'inspirer très largement d'artistes majeurs comme Frank Stella, Joseph Albers ou Kenneth Noland, mais il suffit d'y regarder de plus près pour comprendre que l'entreprise de Jens Wolf repose essentiellement sur un principe de falsification et de dévaluation des codes fondamentaux de la modernité picturale. Les planches de contre-plaqué sont souvent abîmées, rognées sur leurs bords, brisées en certains endroits... Les motifs sont peints avec une grande précision et selon un dessin méticuleux dont la structure demeure visible, mais ils comportent de multiples accidents, déchirures ou parties manquantes, comme si les rubans de scotch de masquage utilisés pour en définir les contours avaient été arrachés sans précaution, détruisant une partie de la couche picturale, créant instabilité et déséquilibre au sein de la composition.

En utilisant un vocabulaire pictural que l'on peut qualifier d'archétypal tant il est chargé en références, Jens Wolf injecte dans ses œuvres une dimension de familiarité qui concerne autant l'amateur d'art que le novice. Cette familiarité est imputable au fait que cette esthétique n'appartient pas seulement au registre de la création picturale contemporaine : elle a depuis longtemps fait l'objet d'une récupération par le design, la décoration et le cinéma, au même titre qu'ont pu l'être les particularismes du Pop Art, de l'art optique ou de l'art cinétique. Ainsi, *Sans titre* mixe-t-elle les Black Paintings de Frank Stella, les décors des séries et films de science-fiction des années 60 et 70, les moquettes psychédéliques et anxiogènes de l'Hôtel Overlook du film *Shining* de Stanley Kubrick et les motifs de sols, non moins angoissants, du monde parallèle créé par David Lynch pour la série *Twin Peaks*.

2

**Claude VIALLAT**

Né en France en 1936

Vit en France

*Sans titre* - 1990

Acrylique sur parasol

Collection FRAC Auvergne



A la fin des années 60, Claude Viallat est l'un des fondateurs du mouvement d'avant-garde Support-Surface. Avec d'autres artistes, comme Daniel Dezeuze, Marc Devade ou Jean-Pierre Pincemin, il travaille à la remise en question du langage pictural. Claude Viallat décide rapidement de restreindre le langage de ses œuvres à la répétition d'un motif unique. Cette forme, qui pourrait évoquer un haricot, un osselet ou une éponge, n'est ni organique, ni géométrique, ni figurative, ni abstraite. Elle se constitue en motif neutre qui permet à Claude Viallat de se libérer du choix du sujet. Dès lors, sa pratique consiste à jouer sur la disposition de cette forme, sur ses couleurs, sur l'importance du fond, ainsi que sur le support qui la reçoit. A partir de 1976, il élargit son travail à d'autres supports que la toile et commence à peindre sur des matériaux de récupération, stores, vêtements, nappes, bâches militaires.

L'œuvre *Sans titre*, réalisée sur une toile de parasol engage quant à elle un questionnement qui concerne tout autant le passage du volume à la planéité que la référence historique. Cette toile de parasol était à l'origine, comme tout parasol, tendue en volume sur des baleines. Son transfert en deux dimensions par Claude Viallat nécessite donc une découpe, matérialisée par la partie manquante. Cette œuvre engage donc le passage d'un volume à une surface plane, ce passage ne pouvant s'effectuer que par l'ajout d'un vide. D'autre part, la présence des franges du parasol induit un rapport au kitsch qui n'est pas sans évoquer le Pop Art américain, ce que confirme l'origine publicitaire du parasol utilisé. Cette connotation publicitaire («Stella Artois») introduit un dernier élément, sorte de référence humoristique à l'histoire de l'art : l'anagramme de Stella Artois donnerait «O Stella is art», sorte d'hommage à l'artiste américain Frank Stella qui, justement, a réalisé des séries de peintures bidimensionnelles jouant sur des effets de trompe l'oeil donnant une impression de relief.

### 3 Philippe DECRAUZAT

Né en Suisse en 1974

Vit en Suisse

*Cross IV* - 2007

Acrylique sur toile

Collection FRAC Auvergne



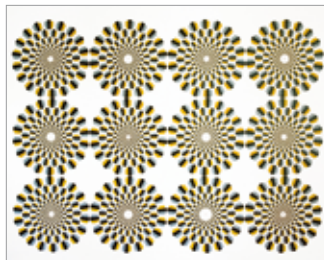
Philippe Decrauzat impose à sa peinture des séances de stretching, de massages et de saunas qui font transpirer les formats et les effets optiques. Les tableaux sont soumis au principe du *shaped canvas* cher à l'artiste américain Frank Stella, où le châssis se découpe suivant les contours du motif peint, prenant par exemple la forme d'un Y ou d'un losange. La peinture semble s'étirer dans tous ses angles. Gonflée à bloc et hyper tendue, elle sort de ses gonds. En particulier cette croix titrée *Cross IV*. Elle subit une découpe quasiment limite pour une toile, proche à ce stade de l'élongation ligamentaire. Poussé ainsi dans ses derniers retranchements, le tableau semble évoluer vers une autre dimension, plus proche de celle de l'objet. Comme si, sous le poids de cette pression maximale, la peinture se faisait mutante et se sentait pousser des ailes. Ce n'est pas un hasard : Philippe Decrauzat pense peinture abstraite mais se laisse volontiers porter vers d'autres champs artistiques, à commencer par le rock et le cinéma, en particulier la science-fiction, genre populaire, lui-même féru d'effets spéciaux qui troublent la perception.

L'Op'art (Art Optique) depuis les années 60 a beaucoup migré vers d'autres domaines. Quand ce mouvement fait l'objet d'une reconnaissance institutionnelle en 1966 avec l'exposition *The Responsive Eye* au MoMA de New York, le succès populaire est immense. Et très vite, les lignes vibratiles et les motifs hypnotiques de ces artistes sont récupérés par la mode ou le design tandis que le cinéma et les séries télé usent et abusent des spirales tourbillonnantes, synonymes d'entrer en *Twilight Zone*. Philippe Decrauzat revendique donc ce double héritage, pictural et culturel, abstrait et pop. Retour à *Cross IV* : le centre noir relègue à ses marges les lignes ondoyantes et la couleur en dégradés de jaune. Comme si la peinture était traversée par une onde de choc qui diffusait le dynamisme op' aux marges du tableau pour laisser en son centre un point aveugle, comme un trou noir. L'artiste ne tourne donc pas le dos aux pointes hallucinogènes que peut lancer une telle peinture. Mais, il les situe exprès à la périphérie. Et laisse opaque le cœur du tableau. Si bien que cette croix est aussi à la croisée des chemins : entre la radicalité noire d'un monochrome et les ricochets jaunes pimpants, elle présente dans un mouvement centripète ou centrifuge comme une porte de sortie ou d'entrée digne de tous les sas qui mène le héros aventurier de toutes les odyssées spatiales de science-fiction vers un monde parallèle.

*Les douze cercles rotatifs - 2007*

Huile sur toile

Collection FRAC Auvergne



Ida Tursic et Wilfried Mille travaillent en duo depuis leur rencontre à l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon où Yan Pei-Ming fut un de leurs professeurs. Toutes leurs œuvres s'accomplissent à quatre mains, les deux artistes se répartissant les tâches sans que jamais l'on puisse déceler qui est à l'origine de quoi dans les peintures produites. Il s'agit donc d'un cas très particulier où la peinture s'élabore véritablement comme une production au sein de laquelle chaque intervention fait l'objet d'une décision commune. Leur pratique n'obéit à aucune règle prédéfinie puisqu'ils s'évertuent à investir tous les sujets possibles, en passant indifféremment de la peinture figurative à la peinture abstraite.

Leurs sujets les plus frappants sont sans doute les grandes peintures représentant des scènes pornographiques où le couple d'artiste n'hésite pas à aller très loin dans la crudité et dans l'extrême vulgarité des représentations. Avec ces sujets, ils parviennent à produire des tableaux qui, malgré leur obscénité, parviennent à se hisser au rang d'œuvres presque maniéristes, à l'esthétique finalement assez bluffante. D'autres œuvres s'intéressent à la reproduction d'images extraites de films avec, notamment, une série consacrée à la scène finale de l'incendie de la maison dans le film *Le Sacrifice*, réalisé par Andreï Tarkovski en 1985. Enfin, un autre aspect de leur travail consiste à peindre des tableaux qui renouent avec une certaine dimension de l'Op'Art (Art Optique) des années 70. Œuvres abstraites donc, mais dont la principale qualité consiste à créer des surfaces en vibration, en mouvement.

*Les douze cercles rotatifs* appartient à ce type de création. Les cercles tournent sous l'effet d'une illusion d'optique mais, en même temps, l'œuvre ne cherche pas à dissimuler les artifices qui rendent possible cette illusion : toutes les lignes de construction demeurent visibles, de même que les petits motifs qui constituent les cercles montrent leurs imperfections, leur aspect « fait à la main ». Il s'agit bien ici de créer un mouvement illusoire, comme le fait le cinéma depuis sa création. Et c'est justement cette référence au cinéma qui constitue peut-être le fil conducteur à l'ensemble de la production d'Ida Tursic et Wilfried Mille. En effet, qu'il s'agisse des peintures à effets optiques, des peintures pornographiques ou des références à Andreï Tarkovski, une part importante de la pratique des deux artistes consiste bien à mesurer le champ des possibles offerts à la peinture contemporaine par l'apport du langage cinématographique.

5

**Etienne BOSSUT**

Né en France en 1946

Vit en France

*Grand Laocoon* - 2004

Polyester teinté

Collection FRAC Auvergne



Depuis plus de vingt ans, Etienne Bossut utilise des objets (pots, bassines, chaises...) ou de design (meubles, carrosseries de voiture) comme matrices destinées à être le modèle de moulages en résine teintée. Les objets manufacturés sont reproduits à l'identique, à l'échelle 1 et se muent, par leur disposition, leur assemblage, en objets sculpturaux étonnants. *Grand Laocoon* utilise un moulage du fauteuil *Orgone* créé en 1993 par le designer Marc Newson.

Si *Orgone* est un objet de design aux lignes fluides et futuristes, ce nom trouve son origine dans les travaux menés dans les années 30 par le psychanalyste Wilhelm Reich (contemporain et adversaire de Sigmund Freud) sur l'énergie cosmique «primordiale», supposée être le fondement même de l'existence, accessoirement libérée au moment de l'orgasme, qu'il nomme justement «orgone». Selon Reich, seule l'orgone pourra délivrer l'Homme de l'angoisse et le mener au bonheur... Son principal outil thérapeutique, il le fabrique de ses propres mains : c'est l'accumulateur d'orgone. Il s'agit d'une boîte de la taille d'une cabine téléphonique, dont les parois se composent en couches alternées de métal et de matériaux organiques. L'utilisateur s'assoit à l'intérieur de la boîte, de façon à absorber l'orgone qui s'accumule comme la chaleur dans une serre. L'orgone concentrée est présumée guérir des maladies aussi différentes que le cancer, l'impuissance et l'ensemble des troubles liés au refoulement sexuel. Il existe également des modèles de taille plus réduite, telle que la couverture à orgone et l'entonnoir à orgone qui est utilisé pour diriger la précieuse énergie vers des points particuliers du corps humain ou encore le canon à orgone avec lequel Reich tente d'abattre... des soucoupes volantes. La CIA s'intéressera à ses recherches, ira même jusqu'à conclure un contrat avec lui, avant de s'apercevoir de l'absurdité de ces recherches. Reich finira par être condamné à deux ans de prison, où il mourra d'une embolie pulmonaire.

Revenons à Etienne Bossut, après cette anecdote, un peu éloignée de notre sujet, mais tellement savoureuse. *Grand Laocoon* est le résultat d'un empilement de 39 moulages de chaises *Orgone* qui forme une spirale. A l'image du nom de la chaise utilisée, l'emploi du terme Laocoon n'est pas anodin et renvoie à au moins trois sources :



- Laocöon est un héros mythologique qui, entre autres, conseilla en vain aux Troyens de ne pas introduire dans leur ville le fameux cheval. Il fut puni de son intervention par les dieux Grecs : alors qu'il se trouvait au bord de la mer avec ses fils pour offrir un sacrifice aux dieux, il fut saisi avec eux par deux énormes serpents de mer et mourut étouffé. La scène a été maintes fois représentée par les artistes de toutes époques, comme c'est le cas de la célèbre sculpture conservée au palais du Vatican, exécutée par les trois sculpteurs Agésandre, Polydore et Athénodore et partiellement restaurée par Michel-Ange.

- En 1776, le philosophe allemand Lessing publie un ouvrage déterminant intitulé *Laocöon* dans lequel il s'attache à différencier les arts entre eux et, plus particulièrement, la peinture de la poésie jusqu'alors considérées comme similaires dans leurs fondements.

- Plus tard, en 1940, le philosophe américain Clement Greenberg publie un article essentiel dans *Partisan Review* intitulé *Vers un nouveau Laocöon*, texte majeur pour l'histoire de l'art du 20<sup>ème</sup> siècle qui prône un art spécifiquement lié à son médium (c'est-à-dire une peinture se préoccupant de problématiques de peinture, sans débordement sur d'autres domaines comme la littérature ou la musique, par exemple).

L'œuvre d'Etienne Bossut prend en compte ces différents éléments, de l'histoire du mot Orgone jusqu'au détournement d'un fauteuil design, en passant par la sculpture antique du Vatican, les écrits de Lessing et ceux de Greenberg. La spirale de *Grand Laocöon* est alors tout autant une machine absurde à l'intérieur de laquelle on imagine (on imagine seulement !) le spectateur se lovant pour capter l'orgone ambiante, que le détournement d'un objet de design par un plasticien effectuant un croc-en-jambe aux théories puristes de Lessing et de Greenberg tout en donnant à son œuvre une silhouette proche de la sculpture antique du Vatican. *Grand Laocöon* est donc une spirale effectuant une spirale du sens, jouant tout autant du registre historique et de références très précises que d'une légèreté de ton.

## 6 Damien CABANES

Né en France en 1959

Vit en France

*Sans titre* - 1991

Laque sur bois

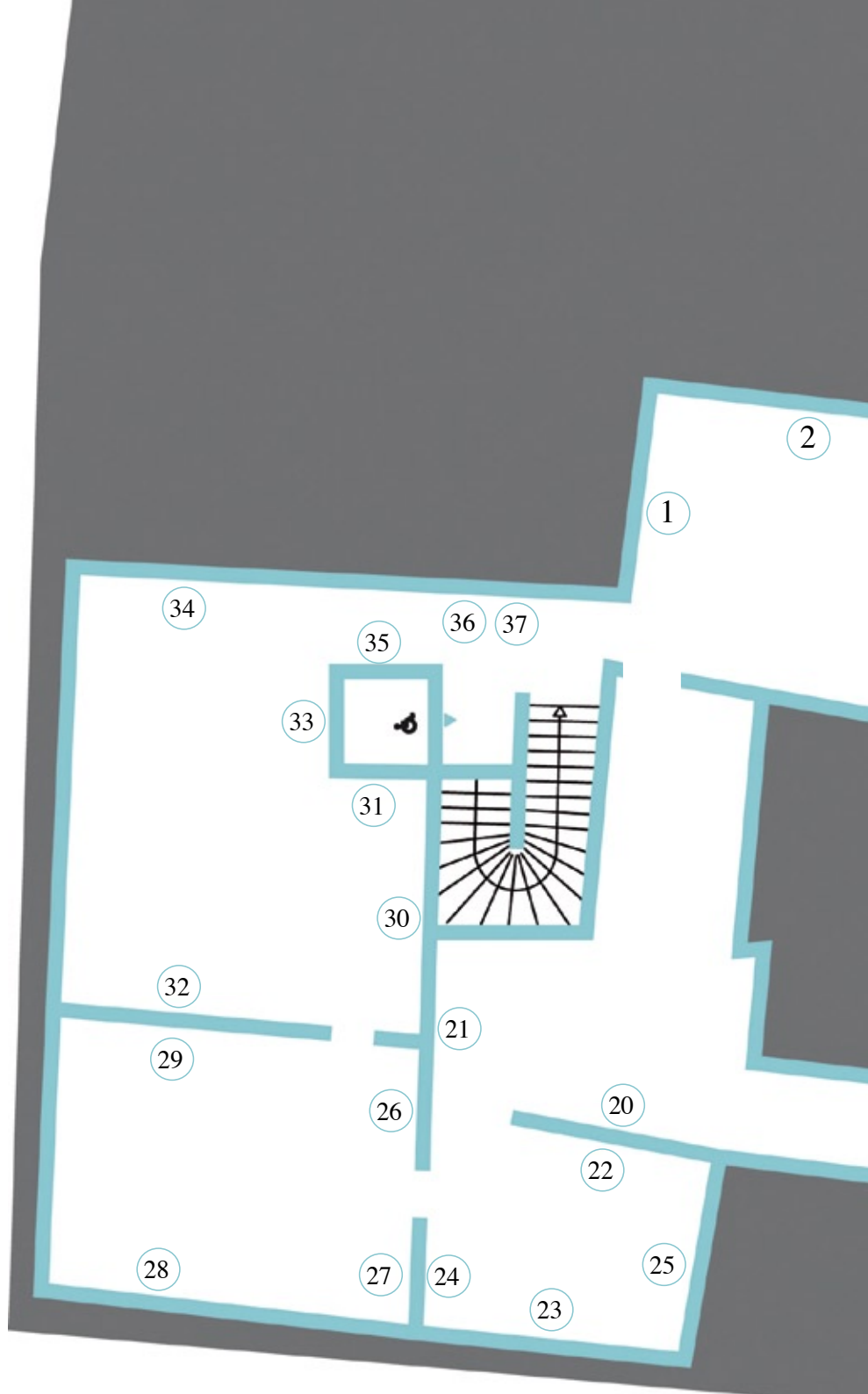
Collection FRAC Auvergne



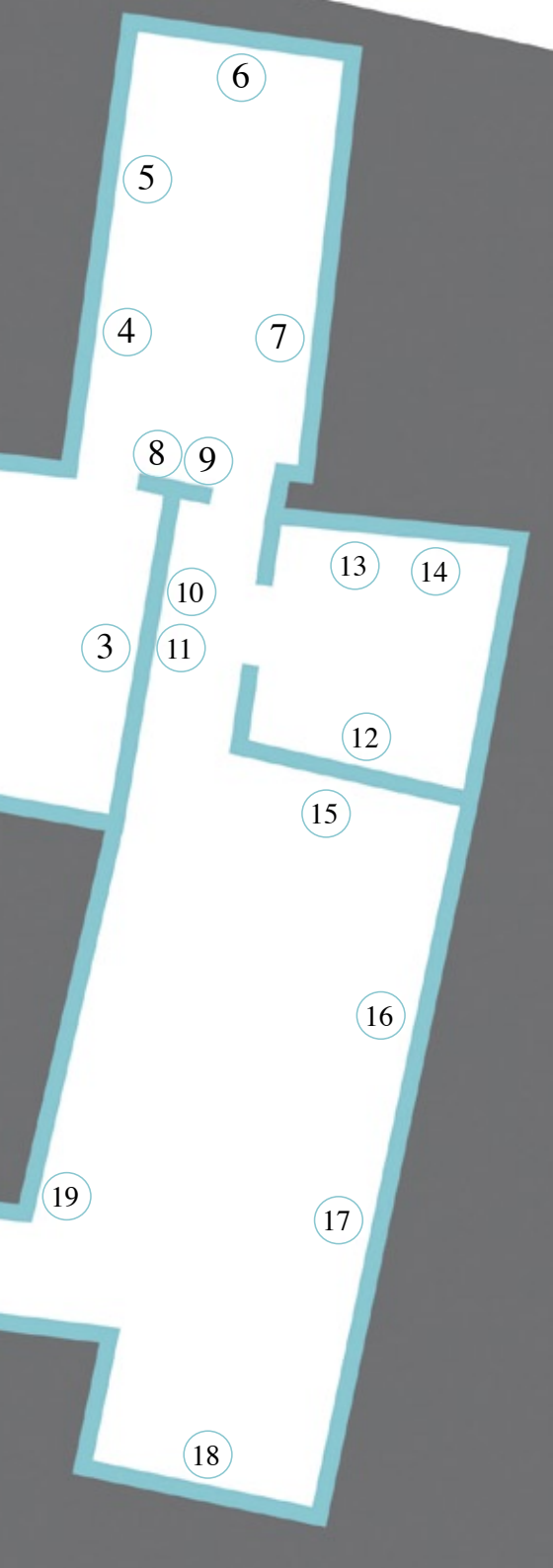
Celui qui tiendrait cette peinture de Damien Cabanes comme représentative de son travail serait dans l'erreur, non qu'elle le trahit ou en donne une fausse image mais parce que Damien Cabanes n'est pas le peintre d'un style ou dans l'affirmation d'une seule idée picturale. Il peut aussi bien passer de peintures géométriques, aux structures fortement accentuées, à des paysages, se livrer au thème classique de l'autoportrait et ériger des sculptures en plâtre qui ne semblent se rattacher ni au monde de la peinture, ni à celui de la sculpture. Plus que protéiforme, il faudrait qualifier ce travail de polymorphe car il ne s'agit pas de changer souvent de forme mais de présenter, dans une cohérence, plusieurs variétés, plusieurs approches d'une même problématique.

Cette peinture découle d'une procédure simple – et simple n'est pas simpliste – puisqu'il s'agit, la toile à plat sur le sol, de laisser couler des pots de peinture à partir d'un même point. Les lois de la physique font le reste. Les coulées s'expansent, se répandent, se mélangent ou, plutôt, s'immiscent les unes à l'intérieur des autres. Au fur et à mesure qu'elles sèchent, elles empêchent cette mixtion puis se figent en flaques. C'est-à-dire que la peinture s'exécute seule ou presque seule, sinon dans l'intervention de l'artiste qui consiste à choisir le format, les couleurs, leur nombre, l'endroit d'où elles vont se répandre. Le résultat est l'image d'un processus naturel – non son imitation ou sa représentation.

Eric Suchère







# Babel

Etage

## 1 Philippe COGNÉE

Né en France en 1957

Vit en France

*Google* - 2007

Encaustique sur toile marouflée sur bois

Collection FRAC Auvergne



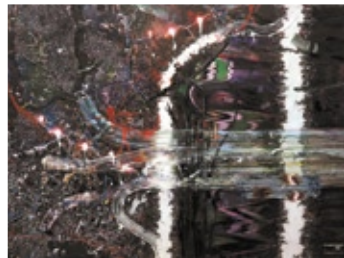
La technique employée par Philippe Cognée consiste à reproduire une photographie ou une image vidéo en utilisant un mélange d'encaustique, et de pigments. L'encaustique, chauffée une seconde fois à l'aide d'un fer à repasser appliqué sur l'œuvre recouverte d'un film plastique, fait basculer l'image initiale 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 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.

*Google* est issue d'une série fondée sur les vues aériennes fournies par le site Google Earth. Cette cartographie propose des images dont les détails sont d'une redoutable précision et il est sûr que le lancement de ce site par une société monopolistique dans son domaine d'activité a considérablement modifié notre manière d'appréhender l'espace et les distances du monde dans lequel nous vivons en créant pratiquement une façon de voyager sans bouger, à des altitudes et avec une fluidité jamais atteintes jusqu'alors. Philippe Cognée n'aurait pas choisi ce sujet sans l'existence de deux éléments, l'un technologique et l'autre historique, que sont le cinéma et les attentats du 11-septembre. On ne compte pas le nombre de films américains qui utilisent les vues aériennes de grandes villes comme plan de coupe, comme transition, ou comme générique. Et l'on ne saurait désormais voir un tel travelling surplombant des gratte-ciels sans songer aux avions détournés qui se sont écrasés sur les symboles de la puissance financière d'une nation qui n'avait jusqu'alors jamais été attaquée sur son propre territoire. La vue satellitaire de *Google* est à la fois symptomatique d'une surveillance permanente et l'expression d'une menace tout aussi permanente venue du ciel. Le motif, ici, est la vue d'un ensemble de buildings d'une métropole américaine. Ces architectures habituellement perçues dans leur monumentalité semblent ici comme écrasées. Le tableau devient pareil à un mur et n'est pas sans évoquer l'abstraction des peintures tardives de Piet Mondrian, elles aussi inspirées par les agencements orthogonaux des avenues et des rues des villes américaines.

*Babylon Noise* - 2003

Encre, huile et silicone sur toile

Collection FRAC Auvergne



Le terme *paintant*, qui figure en bas à droite de cette peinture est le fil conducteur des œuvres de Fabian Marcaccio. S'il évoque la contraction de l'expression « that paints » (« qui peint » ou « peignant »), *paintant* est avant tout la fusion des mots *painting* et *mutant*, ce qui, pour l'artiste est une manière d'enraciner l'ensemble de son travail dans une tradition historique tout en proposant les extensions possibles du genre pictural vers de nouvelles formes, hybrides, mutantes, évolutives. Ses œuvres puisent dans une importante base de données constituée au fil des années qui rassemble plusieurs centaines de dessins et de photographies numérisées. Paysages, vues urbaines, images politiques, imagerie médicale, corps... deviennent le support d'une langue picturale qui oscille constamment entre figuration et abstraction. La langue fait corps avec le monde ; elle le modèle, le plie, le structure, se mêle à lui. Un coup de pinceau numérisé supporte un moulage de coup de pinceau en silicone, jouxte un « vrai » coup de pinceau exécuté à l'huile ou à l'acrylique... et l'on passe en permanence d'une dimension à l'autre, d'une échelle à l'autre, du macro au microscopique.

*Babylon Noise* provoque un parallèle entre les attaques d'Al-Qaïda le 11 septembre 2001 et l'épisode biblique de Babylone. Fixé sur la surface, au milieu de l'œuvre, un élément en silicone représente simultanément la tour de Babylone et les Twin Towers. Les deux édifices entretiennent l'analogie : tours les plus hautes du monde au moment de leurs constructions, elles s'élaborent dans le contexte d'une unicité de langage – la langue parlée pour Babylone, le binaire des ordinateurs chargés de gérer les flux financiers pour les Twin Towers. Toutes deux seront frappées de manières semblables : par Dieu pour la première, dans les termes d'une guerre sainte pour les secondes. Le découpage de l'écran pictural se dédouble ici par un découpage narratif au sein duquel deux histoires, deux temporalités et deux mondes – l'un mythologique l'autre pas – se déroulent en parallèle, dans une sorte de reprise contemporaine du principe de narration simultanée en vigueur dans la peinture du 14<sup>ème</sup> siècle.

3

## Fiona RAE

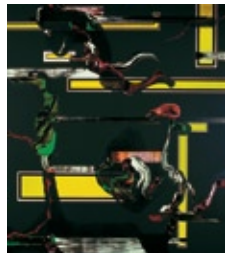
Née à Hong-Kong en 1963

Vit en Grande-Bretagne

*Shadow Master* - 1998

Huile et acrylique sur toile

Collection FRAC Auvergne



Fiona Rae conçoit ses œuvres selon le principe de la collision des genres, empruntant indifféremment ses motifs à l'abstraction, à l'expressionnisme abstrait, au manga... Sa peinture procède d'un mixage poussé à l'extrême de formes, de clichés picturaux, pillant l'histoire de l'art et les cultures populaires pour produire une œuvre visuellement très forte, ne reniant aucunement les effets les plus spectaculaires et les plus séduisants. Souvent précédées d'études réalisées avec Photoshop, elles se nourrissent d'actualité, de mode, de graphisme, de jeux vidéo, de bande dessinée, de cinéma. Tout, dans son œuvre, est le résultat d'un brassage de genres et d'époques.

*Shadow Master* («Le maître des ombres») est issue de la série *Black Series* («Série noire»). *Tomb Raider* ou *Evil Dead* sont d'autres œuvres appartenant à la même série et toutes reposent sur la volonté d'injecter dans les peintures un certain nombre d'effets picturaux saisissants, inspirés du cinéma, destinés à instaurer un véritable suspens. Il s'agit d'utiliser les éléments stylistiques puisés dans les films noirs pour recréer un sentiment d'angoisse. Dans *Shadow Master*, des coups de brosse expressionnistes reposent sur un réseau de trames abstraites, créant une succession d'événements picturaux dynamiques qui se déroulent dans un contexte évoquant une disposition architecturale urbaine proche des compositions de Piet Mondrian. Chaque coup de pinceau est un trompe-l'œil abstrait, chaque trace n'est qu'un simulacre de mouvement, une falsification de geste réalisé en réalité avec une méticulosité de laquelle est exclue toute forme de fulgurance ou de spontanéité. Les fausses ombres portées, la fausse rapidité du geste, l'illusion de profondeur, relèvent d'une préparation minutieuse pour créer de l'effet. Cette œuvre entretient à ce titre de nombreuses analogies avec les effets spéciaux employés dans le cinéma. *Shadow Master* convoque de multiples références au cinéma expressionniste (*M le Maudit* ou *Metropolis* de Fritz Lang, *Nosferatu* de Wilhelm Murnau). La simulation du mouvement de certaines formes géométriques entretient l'analogie avec la mutation architecturale de la ville filmée par Alex Proyas dans *Dark City*. En définitive, le projet de Fiona Rae consiste à bâtir une surface dont la grammaire soit à la fois puisée dans l'histoire de l'art et dans une syntaxe d'ambiances et d'atmosphères excluant toute narration, ce qui reviendrait en cinéma à réaliser un film qui ne raconterait rien mais parviendrait néanmoins à tenir son spectateur en haleine.

4

**Valérie FAVRE**

Née en Suisse en 1959

Vit en Allemagne

*Balls and tunnels* - 1996

Encre et acrylique sur toile

Collection FRAC Auvergne



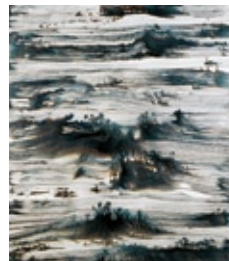
Cette toile fait partie d'une série intitulée *Balls and tunnels* que Valérie Favre a élaborée entre 1995 et 1997. La matière de la peinture se déploie sur toute la surface dans une liberté quasi totale qui n'exclue pas, par la suite, une présence de la composition. La peinture est montrée telle une soupe primitive avant qu'elle ne se fige en image, dans l'exaltation de ses effets aléatoires. En effet, les peintures s'exécutent d'abord toutes seules. Une toile sans enduit est trempée dans un bain rempli d'une encre spéciale. La toile est plus ou moins pliée, chiffonnée. L'encre va teindre la totalité de la surface. Suivant les plis, les déplacements de la toile dans la baignoire, la manière dont l'encre circule dans l'eau... se produisent des effets incontrôlables de taches et de mixions de couleurs. Cette méthode peut évoquer le travail en aveugle de Simon Hantai mais, également, le procédé surréaliste des décalcomanies. La toile est ensuite tendue sur un châssis puis retravaillée. Les taches suggèrent des développements, certaines zones sont noyées, comme si le fond, suggérant une géographie particulière, amenait le pinceau à redéfinir une cartographie. Là encore, c'est une peinture acrylique tout à fait spéciale, qui empêche certaines couleurs de se mélanger, qui est apposée. La peinture continue à se développer de manière aléatoire, à produire des volutes mais, cette fois, dans des zones particulières et restreintes. L'épanchement de la couleur est, en même temps, libre et contraint, procédé qui fait partie de l'histoire de la peinture de Protogène à Damien Cabanes (voir au rez-de-chaussée de cette exposition) en passant par Francis Bacon. Cette manière de concevoir la peinture n'est pas, en outre, éloignée de l'approche musicale de John Cage, chez qui le hasard et le non décidé sont aussi importants que l'organisé et le voulu.

Eric Suchère

*Sans titre (Valeur dérivée) - 1992*

Dispersion et résine sur toile

Collection FRAC Auvergne



L'œuvre de Bernard Frize est très semblable à la démarche adoptée par les écrivains membres de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle). Ce mouvement littéraire, fondé entre autres par Raymond Queneau, se proposait d'établir une littérature sous contrainte, dont l'exemple le plus célèbre est probablement *La Disparition*, de Georges Perec, roman dont la contrainte initiale est de ne jamais utiliser la lettre la plus courante de la langue française, à savoir le E.

Bernard Frize est certainement le plus illustre représentant de cette famille d'artistes qui, comme les écrivains de l'Oulipo, a choisi de se mettre le plus à distance possible de tout effet de style en adoptant pour chaque série de peintures une contrainte spécifique qui en guide la réalisation. Pour Bernard Frize, le processus selon lequel est réalisée l'œuvre est une fin en soi. Chaque série d'œuvres est donc la résultante d'une contrainte décidée à l'avance et la finalité recherchée n'a d'autre objectif que de dévoiler la contrainte initiale ou, plutôt, d'inciter le spectateur de l'œuvre à la découvrir lui-même.

Bernard Frize est donc un artiste sans style et, simultanément, il adopte tous les styles puisque pour lui cette question est sans importance. A propos de *Sans titre (valeur dérivée)*, l'artiste précise : « j'ai peint avec une émulsion une suite de bandes parallèles de haut en bas de la toile, reprenant de la peinture à chaque fois qu'il était nécessaire. Lorsque cela a été fini, j'ai penché la toile pour que les couleurs se séparent. La toile a séché horizontalement. »

Comme le précise Eric de Chassey, « les tableaux de Bernard Frize s'inscrivent dans une tradition paradoxale, où s'associent la création de « merveilleux » de l'automatisme – l'évocation d'un paysage onirique par *Sans titre (Valeur dérivée)* est-elle si loin de celle procurée par la peinture chinoise chère à Ad Reinhardt, ou de celle suggérée par les décalcomanies d'un Dominguez ? – et la rigueur de la construction abstraite [...] Ce faisant, ils proposent aussi, certes avec scepticisme, une surface sur laquelle peut agir la liberté de chacun, celle de recevoir et d'interpréter, puis d'agir à son tour. »

## 6 Bernard PIFFARETTI

Né en France en 1955

Vit en France

*Sans titre* - 1991

Acrylique sur toile

Collection FRAC Auvergne



C'est entre 1984 et 1985, que le dédoublement, ou le double, devient un procédé d'exécution dans l'œuvre de Bernard Piffaretti. Depuis cette date, le peintre n'a pas changé sa méthode. La toile est partagée en deux parties égales. Il exécute, soit sur la moitié gauche, soit sur la moitié droite, une peinture puis, il refait à l'identique cette peinture sur la partie vacante. Le spectateur ne sait évidemment jamais quelle partie a été peinte en premier. La peinture propose donc non sa copie mais son double. Il ne s'agit pas d'une copie parce que la copie supposerait la présence d'un original. Il n'y a pas deux peintures mais une seule qui se perçoit dans sa globalité malgré son dédoublement. Il n'y a pas deux toiles, ce qui amènerait à une sorte de ridicule jeu des sept erreurs mais une toile qui, en se redoublant met à distance un ensemble d'éléments propre à la peinture et à son histoire.

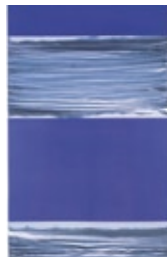
Il s'agit, avant tout, d'éviter tout acte gestuel ou pulsionnel, de désigner, par le dédoublement ou le redoublement, que la toile n'est pas exécutée dans un geste passionnel. Une coulure répétée exactement au même endroit ne peut être expressionniste, sa reconduction met en cause non seulement le geste premier mais tous les gestes possibles pour produire une peinture. Le geste « va se trouver gelé par ce redoublement ». Un autre élément important est que Bernard Piffaretti ne refait pas uniquement la dernière surface mais toutes les surfaces qui l'ont amené à faire la première moitié et qui la constituent. [...] Cette attention conditionne deux éléments, d'une part la nécessité d'une mémoire de la peinture, d'autre part, celle d'une peinture qui ne peut être trop poussée, sous peine d'un oubli, et qui doit, pour montrer ce processus, être extrêmement légère dans sa surface, désigner la reconduction de ses stratifications.

Ce qui constitue, également, la spécificité de la pratique de Piffaretti est qu'elle nie toute idée d'évolution, de chronologie, de nouveauté, de progrès ou d'homogénéité. Ecritures, motifs, trames, stylisations, taches... tous les registres sont employés et exécutés sans souci de constituer ni un inventaire, ni une collection ou de lier la biographie au travail. Cette seconde mise à distance amplifie la première. Elle ne cesse de poser la question : « Qu'est-ce que le style ? ».

Eric Suchère

**7 Pascal PINAUD**  
Né en France en 1964  
Vit en France

*Ametyst Isuzu - 2002*  
Laque, apprêt, vernis sur tôle  
Collection FRAC Auvergne



Pascal Pinaud mène une réflexion autour de la notion de picturalité aussi bien dans son histoire, ses référents, ses techniques que dans les manières que nous avons de l'appréhender. Sans vouloir réduire sa pratique à des procédures, il apparaît qu'elle se constitue principalement dans le détournement et le déplacement : détournement et déplacement, d'abord, de moyens et de techniques non destinées aux beaux-arts dans ce champ propre [...]. Parmi les techniques qu'il utilise – mais ne pratique pas forcément car, le plus souvent, Pascal Pinaud délègue la fabrication de ses pièces à des artisans spécialisés – se trouvent la marqueterie, la laque automobile, le tricotage... techniques diverses qui posent la question des contaminations possibles entre l'artisanat, l'industrie et l'art, tout autant que l'inadéquation des uns aux autres car il ne semble pas que la problématique de Pascal Pinaud soit d'étendre le vocabulaire et les techniques picturales mais, plutôt, de questionner la pertinence ou l'impertinence de la peinture, du tableau, du décoratif, du géométrique, de l'expressif...

« Pourquoi taire mon goût naturel pour les matériaux quand je les trouve beaux comme le sont ces camions énormes, ces montagnes roulantes qui sillonnent les routes des USA ? Il y a, dans toute production industrielle, une efficacité toute visuelle due à un rapport trouvé entre la façon de fabriquer et les matériaux employés qui évoque pour moi une des beautés visibles dans le monde de la peinture. ». Les gestes pratiqués sont tout aussi iconoclastes et pervers – pervers dans le sens étymologique : détournés de leur fin, non conformes au résultat escompté [...]. Dans l'œuvre du FRAC Auvergne, la technique utilisée est celle de la laque automobile. Le titre renvoie non seulement à une couleur mais, également, à un constructeur. Le constructeur donc « signe » la couleur. Celle-ci n'est plus une dénomination commune mais une dénomination propre renvoyant à l'image de marque, sursignifiant la couleur dans un premier temps : un améthyste particulier et la surcodant ensuite – tout ce que la marque véhicule. La dénomination renvoie non seulement à la couleur précise utilisée par le carrossier professionnel pour peindre ou réparer les véhicules mais, aussi, à une psychologie de la couleur – telles celles que l'on pourrait trouver dans l'héraldique au Moyen-Âge.

Eric Suchère



8

9

**Marian BREEDVELD**

Née aux Pays-Bas en 1959

Vit aux Pays-Bas

*Sans titres - 1994 et 1997*

Huile sur toile

Collection FRAC Auvergne



Marian Breedveld est un peintre matérialiste. Ce qui ne veut pas dire qu'elle aime la matière pour la matière ni qu'elle étale la pâte pour le plus pur plaisir régressif. La matière de la peinture est le fondement de sa pratique et, plus que le fondement, il en est la poétique. Marian Breedveld peint en pâte, étale la pâte. Elle est une peinture du geste sans expressionnisme. Elle peint ses toiles d'un seul geste en déposant et en étirant la pâte de peinture. Elle peint dans la surface et dans l'épaisseur. C'est le dialogue entre la surface et l'épaisseur qui permet de rendre compte du temps. Elle lie plusieurs brosses entre elles afin d'étirer la peinture sur toute la surface dans un seul geste, un geste unique qui balaie la toile de gauche à droite. La peinture ne se construit pas par une somme d'éléments, dans une somme de gestes à la surface, dans une composition allant de haut en bas, du centre vers la périphérie ou l'inverse, c'est un seul et même temps qui est présenté : le temps du geste unique.

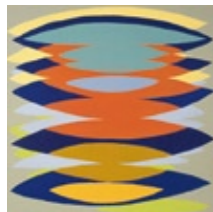
Plusieurs couleurs sont étalées en même temps. Elle recommence cette opération autant de fois qu'il est nécessaire. La peinture, en étant étalée, se mélange avec la couche précédente. Les couleurs se brouillent en se superposant. La pression du geste crée des sillons, la peinture rentre dans les couches précédentes, les crêtes sont les couches précédentes qui remontent en étant repoussées. Ce qu'elle peint à la surface pénètre, ainsi, dans l'épaisseur. A l'étirement de la surface correspond la stratification des couches. Ce sont des sommes de temps qui sont présentées, visibles dans l'épaisseur, stratifiées en elle. Le champ coloré devient imprécis, la limite entre les couleurs finit par s'estomper. Les couleurs sont, également, perturbées par le passage, à la surface, d'une plage à une autre. Cette peinture propose un déroulement, une étendue que le regard accompagne dans un glissement fluide, semble faire la contraction entre une saisie immédiate et un étirement temporel.

Eric Suchère

*Sans titres - 2000*

Acrylique sur toile

Collection FRAC Auvergne



Depuis 1997, Pierre Mabile répète une forme unique, une forme oblongue, dans des peintures de différents formats, de différents supports : « Je me suis imposé cet exercice : sélectionner une forme dans ma palette de signes. Je la souhaitais difficilement identifiable, ni trop abstraite, ni trop significative, d'une géométrie floue, indéfinissable, ambiguë. Dans mon vocabulaire initial, il symbolisait le cyprès. À l'origine vertical, il était beaucoup plus marqué, rappelait notamment la mandorle, déterminait un haut et un bas. Je l'ai disposé horizontalement. Il a gagné en légèreté. Plus aérien, il m'offre la possibilité de composer en étagement, en suspension, d'oublier le sol et le ciel, donc de quitter l'image ». Cette forme, Pierre Mabile en laisse l'interprétation libre par l'entremise d'une liste qui contient des centaines de termes : « (...) une barque, une Citroën 15 CV 1971 type smn, une boutonnière, un silex taillé, un pétale, une langue, une sucette, une languette, une pierre, un caillou, une bouée (...) ». La simplicité de la forme constitue un des enjeux de cette peinture jouant des déplacements minimes. Cette forme peut être isolée, enchevêtrée, tramée, superposée... Cette forme peut avoir différentes tailles, différentes couleurs, être pleine ou un contour. Cette forme peut être peinte, imprimée, produite par insolation... La simple énumération de ces avatars fait facilement comprendre que, malgré les apparences, le travail de Pierre Mabile n'entretient aucun rapport avec celui de Niele Toroni, de Daniel Buren mais qu'il a peut-être un rapport avec celui de Claude Viallat. En effet, il ne s'agit pas de mettre à distance le sujet de la peinture, ni de déconstruire l'espace de présentation de la peinture – même si cet espace importe – mais de faire jouer la couleur et l'espace. La répétition est un moyen pour mesurer les écarts. La simplification du vocabulaire permet de comprendre les déplacements, de ne s'attacher qu'à l'essentiel : à l'infime d'un changement de ton, de contraste comme à l'outrance d'une dissonance. D'où, également, le peu d'importance qu'il accorde à la touche ou à la surface – même si cette surface importe. « La touche ne m'intéresse pas. Je ne recherche pas non plus l'aplât parfait. Je travaille à la main sans tenter de dépasser les limites de mon habilité. (...) je m'efforce de toujours peindre à une vitesse régulière, sans accélération ni ralentissement, pour générer la sensation d'une fluidité extrême, d'un mouvement figé, d'un temps suspendu ».

*Paris Piece I* - 1990

Technique mixte

Collection FRAC Auvergne



L'art de Richard Tuttle procède d'un assentiment donné au réel qui relève d'une littéralité parfois vertigineuse, d'une présence ineffable du matériau, aussi rudimentaire soit-il. Tout, ici, procède d'un processus consistant à dégager l'œuvre de ce qui pourrait l'encombrer, à en écarter le superflu pour n'en conserver que le strict essentiel, quitte à produire des œuvres si petites et desquamées qu'elles amènent leur spectateur à scruter les minuscules craquelures du mur, à regarder les plinthes, à mesurer d'éventuels écarts de teinte sur le blanc du mur, à comprendre aussi que la modestie nécessite une grande exigence.

Sa pratique prend ses sources dans une histoire de la peinture dérivée des apports de Kurt Schwitters et, moins directement peut-être, de Robert Rauschenberg. Si composer n'est pas la musique, peindre (avec de la peinture) n'est pas la peinture. Comme l'affirme très justement le compositeur Pascal Dusapin, familiarisé aux collaborations avec des plasticiens dans l'élaboration d'opéras, «peindre n'est pas la peinture. Peindre, c'est traverser». Là est peut-être l'un des principaux fondements de la pratique de Tuttle, car il s'agit bien de traverser un espace fragmentaire, de jouer avec les interstices séparant ses œuvres du mur, d'exploiter la moindre ombre portée pour en dégager une essence participant à l'élaboration d'une syntaxe inédite. Richard Tuttle organise sa pratique selon une articulation provoquant la collision entre une recherche complexe et l'utilisation d'un formalisme simplifié versant dans le stéréotype.

*Paris Piece I* pourrait ainsi entretenir un lien avec une représentation stéréotypée d'une vue en perspective de la Seine à Paris, surplombée par un soleil rougeoyant. De fait, l'utilisation, au travers de matériaux hétéroclites d'un cliché tel que l'on en trouve en poésie, permet à Richard Tuttle de se dégager de son sujet pour focaliser l'attention du spectateur sur une dimension abstraite de l'œuvre. *Paris Piece I* ne renvoie qu'à elle-même, par elle-même. Elle n'a rien à dire, si ce n'est dans sa présence essentielle, dans sa faculté d'établir une harmonie entre sa présence et l'espace vide qui l'entoure. Cette œuvre, comme toutes celles de Richard Tuttle échappe au langage, glisse sur la moindre tentative de verbalisation et sa description ne mène à rien, si ce n'est à une dévaluation fatale de son essence.

13

**Raoul de KEYSER**

Né en Belgique en 1930

Vit en Belgique

*Opponents - 2007*

Acrylique sur toile

Dépôt du FNAC



Raoul de Keyser arrive tardivement à la peinture en 1963 alors qu'il est âgé de 33 ans et mène une double activité de critique d'art et de reporter sportif. Influencé dans un premier temps par les mouvements de la peinture abstraite américaine – Post-Painterly Abstraction, Hard Edge, Shaped Canvas, Minimal Art, Pop Art –, impressionné par l'œuvre du peintre américain Al Held, et proche d'autres peintres flamands comme Roger Raveel, Etienne Elias et Reiner Lucassen avec lesquels il participe au mouvement de la Nieuwe Visie (Vision Nouvelle), Raoul de Keyser va rapidement développer une peinture très personnelle, dotée d'une identité propre et dont la principale spécificité est de déjouer toute tentative de classification, tant les styles et les voies explorées se succèdent d'une série d'œuvres à l'autre. Les peintures de Raoul de Keyser constituent une énigme pour celui qui voudrait les inscrire dans le cadre rassurant d'un langage pictural aux délimitations franches ou d'un systématisme quelconque. Avec les artistes de la Nieuwe Visie, Raoul de Keyser met en place une peinture dont l'un des fondements consiste à isoler et représenter en gros plan des morceaux de paysages ou d'objets du quotidien dans des tableaux à la surface de plus en plus lisse.

Cette première période, dans la seconde moitié des années 60, est déterminante pour comprendre de quelle manière s'organise par la suite l'ensemble de l'œuvre, toujours liée de près ou de loin à un recadrage du réel, à la modélisation du détail d'un objet, à la schématisation d'une disposition de joueurs sur un terrain de sport (comme c'est le cas ici avec *Opponents*), à la focalisation sur un petit morceau d'étendue. Dans cette mesure, il est évident que la peinture de Raoul de Keyser n'est pas abstraite, ni figurative ou, plus exactement, qu'elle ne s'intéresse pas à ce genre de distinction. Elle s'intéresse en premier lieu à l'acte de peindre, au processus sans cesse hésitant qui conduit à la réalisation d'une peinture. Savoir de quels adversaires *Opponents* (« Adversaires ») est le sujet n'a pas de sens. La question est sans intérêt dans son œuvre : la reprise du motif est une reprise de la sensation, de la vue de détail, de l'agencement entre ce qui est vu et ce qui est ressenti.

*Sans titre* - 1989

Huile sur toile

Collection FRAC Auvergne



Luc Tuymans élabore une œuvre 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 liée 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 dans l'histoire du 20<sup>ème</sup> siècle, aux symboles extrémistes d'une certaine conscience collective flamande, présentent toutes la même touche un peu hésitante, le même aspect suranné, vieilli, comme s'il s'agissait d'œuvres déjà anciennes. Toile écrue, craquelures affleurant à la surface, obsolescence des couleurs, confèrent aux œuvres l'aspect de peintures fanées au caractère presque insipide. Derrière leur absence totale de séduction, au-delà de l'anonymat supposé des sujets et du schématisme de leur exécution, se profile souvent l'évocation de sujets graves.

*Sans titre* possède une surface dont l'organisation est régie par des couleurs blafardes, passées. La nature morte évoque un sujet classique, semble se réclamer – par sa planéité – d'un héritage matissien, et déjoue finalement tout ce que l'on est habituellement en droit d'attendre d'une nature morte (volumes, lumières, virtuosité des couleurs...). Cette nature morte est vraiment morte et fonctionne, pourrait-on dire, comme une langue morte, ce sujet classique de l'histoire de la peinture étant de moins en moins utilisé par les peintres actuels. Fruits ratatinés, cernes bleutés du pourrissement, aspect obscène de la vue de détail..., tout concourt à révolter le spectateur de l'œuvre en lui offrant à voir, finalement, une vanité dans son acceptation extrême, placée sur une limite entre figuration et abstraction.

« Les tableaux, s'ils veulent faire un effet, doivent avoir cette intensité profonde du silence, un silence plein ou un silence vide. Une œuvre 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 œuvres doit produire un effet de vide qui m'apparaisse aussi comme un corps étranger ». (Luc Tuymans).

*Sans titre - 2006*

Lin, coton, toile de jute

Collection FRAC Auvergne



Les œuvres de Sergej Jensen font appel à un très large champ de matériaux ainsi qu'à de nombreuses références formelles extraites de l'histoire de l'art. Bien qu'elles procèdent de multiples incursions au sein de l'héritage du Minimal Art, ses œuvres semblent vouloir contrarier la radicalité et la sobriété de leurs références par l'emploi de tissus – lin, soie, laine, jute, velours... – dont l'assemblage en patchworks évoque plutôt l'artisanat. Mais il serait alors question d'un artisanat dont les vertus décoratives seraient dévaluées par une pratique de peinture réduite à ses éléments les plus simples, les plus faméliques pourrait-on presque dire, puisque les œuvres de Sergej Jensen ne présentent généralement que quelques traces parfois exécutées à l'huile mais ne dédaignant pas l'emploi d'autres matériaux comme le chlore ou le latex. Les interventions picturales ainsi réalisées relèvent davantage de la salissure, de la tache, de la macule. Les toiles sont donc le résultat d'assemblages de pièces cousues entre elles puis «peintes», le résultat se situant dans une espèce d'imprécision quant à la catégorie à laquelle les œuvres pourraient appartenir. Familières d'artistes comme Richard Tuttle, Blinky Palermo ou Raoul de Keyser, les peintures de Sergej Jensen évoquent également l'Arte Povera, les aquarelles d'Helmut Dorner, voire, comme c'est le cas de l'œuvre acquise par le FRAC Auvergne, la peinture de Nicolas de Staël. La palette est faite de couleurs sourdes, les morceaux de tissus – parfois des chutes inutilisées d'œuvres précédentes – sont d'un aspect vieilli, délavé, laissent pendre leurs bords effilochés, et prennent parfois l'aspect de lindeus, de suaires, d'oripeaux qui semblent raccommode entre eux les vestiges de la peinture abstraite, non pas pour en proclamer l'obsolescence mais pour affirmer sa permanence en même temps que la nécessité d'aller revisiter les pistes interrompues par les peintres du passé pour les explorer de nouveau.

*Sans titre - 2007*

Tissu

Collection FRAC Auvergne



Dans ses œuvres, Mette Winckelmann mêle abstraction et art conceptuel tout en menant une réflexion basée sur la différenciation entre une conception féminine de l'art et son pendant masculin. Le point de départ réside dans les codes picturaux de la tradition moderniste au sein de laquelle la peinture abstraite est souvent associée avec un système sémantique masculin, ou tout du moins élaboré par des artistes qui généralement sont des hommes. Le travail de Mette Winckelmann consiste à détourner ces codes en les infléchissant par l'emploi de techniques traditionnellement associées à la féminité comme la couture et le patchwork ou en s'appuyant sur des références exclusivement féminines au sein desquelles l'œuvre de Sonia Delaunay occupe une place importante pour l'artiste danoise. Il s'agit donc de tester la résistance possible de deux types de sphères constituées par les représentations caricaturales de ce que serait, d'une part, un art dit « masculin », et de ce que devrait être, d'autre part, un art « féminin ». L'œuvre de Mette Winckelmann procède d'une friction entre de supposées syntaxes masculine et féminine, allant parfois jusqu'à leur destruction respective. Il s'agit donc dans ses peintures et dans les patchworks abstraits qu'elle réalise de mettre à mal la notion de « genre », au sens où l'entendent les « gender studies » enseignées dans les universités qui, d'une certaine manière, contribuent à la permanence de communautarismes divers et variés.

Derrière l'emploi de l'abstraction, ses œuvres procèdent d'une certaine forme de politisation de notions comme celles de genre (masculin/féminin), d'identité, de nationalité, de normes. L'abstraction est ici à envisager comme moyen d'expression destiné à couvrir un large champ de réflexion sur ces différents sujets. Les peintures, collages de tissus, patchworks, toiles libres, dessins, photographies, livres... qu'elle présente le plus souvent dans de grandes installations élargissent la manière dont la peinture abstraite peut être envisagée et comprise. Si la première approche de son travail peut laisser croire qu'elle se positionne dans un hommage rendu à la peinture moderniste abstraite, il faut en réalité y percevoir une entreprise destinée à remettre en question les conventions culturelles qui, unilatéralement, ont posé les définitions de ce qui doit être considéré comme masculin et de ce qui appartient à la sphère féminine.

*UBS - 2 - 2006 - 2006*

Huile sur toile

Collection FRAC Auvergne



Les œuvres de Frank Nitsche se structurent selon de multiples collisions de pleins et de vides, de courbes et de lignes brisées ; elles opèrent par dilatations extrêmes de l'espace pictural, par feuilletage des plans, par juxtapositions de plis. Chaque œuvre semble être l'instantané d'un objet en mutation fulgurante à l'intérieur d'un univers à la fois parfaitement achevé et absolument illimité, changeant, kaléidoscopique. En ceci, les œuvres produisent-elles un sens que l'on pourrait qualifier de « tremblé ». Ce tremblement du sens, cet état vibratile de la peinture n'est pas sans entretenir une intéressante analogie avec la musique électronique, que Frank Nitsche diffuse à haute dose dans son atelier de Berlin. En musique électronique, l'addition d'un maximum de fréquences sonores a pour résultat ce que l'on nomme un « bruit blanc », signal que le musicien doit organiser, colorer, structurer. Et Frank Nitsche utilise en permanence une base de données conçue à partir de milliers d'images découpées dans la presse, soigneusement classées par couleurs. A l'instar des bases de données sonores utilisées en musique électronique, ce lexique compilé au fil des années est utilisé comme dimension première au sein de laquelle sont introduits des modules de désordre structurés, empilés, générant décalages, striures, dissonances, stridences. Si la structure importe, la couleur – principal critère choisi pour le classement des images compilées – joue un rôle prépondérant dans l'ensemble de l'œuvre. Elle doit être véritablement comprise comme une tessiture, au sens le plus musical du terme. La grande attention portée au réglage des couleurs relève d'une attitude semblable à celle de compositeurs attachés au spectre sonore, d'Edgar Varèse à Karlheinz Stockhausen, d'Aphex Twin à Autechre, de Ricardo Villalobos à Venitain Snare. Frank Nitsche utilise des tons de roses fanés, de gris beige et taupe, de marrons, de verts affaiblis... Il s'agit bien, au regard des divers processus et éléments intervenant dans cette peinture, d'explorer une voie picturale qui relèverait du grammatical, du syntaxique, où la langue constituée se formerait à partir du mixage entre des apports nobles – références à l'architecture contemporaine, aux arts appliqués, au design... – et l'utilisation de fragments issus de langues mineures – formes inspirées du tuning automobile ou de composants industriels...



*Sans titre* - 2000

Technique mixte

Collection FRAC Auvergne



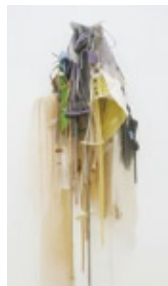
Les peintures d'Albert Oehlen manifestent la volonté d'explorer les possibilités de la couleur et de la forme, de tester les différents mécanismes de production picturale, d'interroger la permanence d'une tradition historique de la peinture confrontée, d'une part, à l'existence des technologies numériques et, d'autre part, à la perméabilité de plus en plus grande depuis le Pop Art entre culture «high» et culture «low», entre le «savant» et le «populaire». Sur ce point, il est à noter qu'Albert Oehlen multiplie les incursions dans d'autres domaines que celui de l'art contemporain : création d'un label de musique punk, soutien apporté à des groupes allemands de musique expérimentale, collaborations déjantées avec le peintre, sculpteur et performer allemand Jonathan Meese sont autant d'aspects de la personnalité d'Albert Oehlen qui permettent d'envisager avec plus de pertinence la complexité de cet artiste. Il peut ainsi passer d'une *computer painting*, œuvre assistée par ordinateur (comme celle qui est exposée dans Babel) à la création de peintures-collages qu'il conçoit avec Meese au cours de séances délirantes où l'esprit potache domine souvent. Disons, pour résumer, qu'Albert Oehlen s'inscrirait, en peinture, au sein d'une famille où figurent Jonathan Lasker, Shirley Jaffe, Bernard Frize, Bernard Piffaretti, Pascal Pinaud, Rémy Hysbergue, Fiona Rae... et qu'il mènerait, de manière un peu schizophrène, une double vie faite de musique hardcore, de death metal et d'esprit punk.

Les *computer paintings*, dans leurs saccades, interruptions et irrptions inopinées de motifs, utilisent de multiples procédés de cut up, chevauchements, collisions, superpositions improbables. Chaque élément possède son cycle, son évolution à la surface de l'œuvre, indépendamment des autres motifs, tout en s'inscrivant dans une dynamique de continuum. C'est dans la mesure où les différentes composantes rivalisent, se recouvrent, se traversent, qu'elles tracent un chemin jonché d'obstacles dans l'espace visuel en même temps qu'elles font lire l'image comme une partition de musique, ponctuée d'effondrements, de déflagrations hardcore, de riffs suraigus, de larsens, de plages *ambient*, de pics virtuoses, de défaillances, de bruits blancs. Les *computer paintings* sont des agglomérats picturaux, fuient par tous les bouts tout en étant parfaitement fermés sur eux-mêmes – à l'instar de *Sans titre* qui forme un cylindre en faisant coïncider les motifs des deux extrémités de l'œuvre.

*Wall Object* - 2007

Silicone

Dépôt du FNAC



Sirous Namazi, qui représentait la Suède lors de la dernière Biennale de Venise, utilise une large gamme de matériaux et de techniques qui lui permettent de revisiter et de réinterpréter, non sans un certain humour, les œuvres du Minimal Art américain.

Des photographies monochrome noires exposées à Milan en 2007 à ses sculptures murales monumentales constituées de modules de métal agencés de façon géométrique, Sirous Namazi cite tout autant l'histoire de la peinture et de ses avant-gardes qu'il entreprend de réexplorer des pistes ouvertes par ses illustres prédécesseurs (Piet Mondrian, Ad Reinhardt, Sol Lewitt, Carl André...).

*Wall Object* est une œuvre appartenant aux collections du FNAC (Fonds National d'Art Contemporain), mise en dépôt au FRAC Auvergne pour plusieurs années. Ce dépôt correspond à la volonté de procéder, au sein de la collection du FRAC Auvergne, à des regroupements cohérents d'artistes et l'œuvre de Sirous Namazi y trouve une place judicieuse, aux côtés d'artistes comme Sergej Jensen, Mette Winckelmann, Fabian Marcaccio ou Pascal Pinaud dont les œuvres respectives utilisent divers matériaux et techniques – tissus, laque de carrossier, silicone... – à des fins picturales.

L'œuvre de Sirous Namazi, qui se décrit elle-même par son titre comme étant un « objet mural », propose une réflexion sur le genre pictural, son histoire, les déconstructions successives qu'a pu connaître la peinture durant le siècle écoulé et pose la question du mélange des genres. A la fois œuvre et « objet », peinture et sculpture, *Wall Object* semble donner à voir un amoncellement de peaux de peinture, comme si les oripeaux de la peinture entendue comme catégorie artistique se trouvaient pendus à une patère à l'état de guenilles abandonnées. C'est une peinture qui aurait été décollée de son support, une abstraction en effondrement, c'est aussi une peinture devenue simple objet, comme ayant perdu son aura au cours d'une mue presque reptilienne de laquelle ne subsisterait qu'une desquamation, une peau morte.



*Construction, ouvrage, voie*  
1986 - Acrylique sur papier sur toile  
Collection FRAC Auvergne

Face à l'absence de sens des créations picturales des années 60, où règnent le plaisir rétinien et le matérialisme dialectique, une question se pose : est-ce la fin de la peinture ? Tout le propos de Gérard Gasiorowski est un combat contre cette interrogation qui renaît périodiquement dans l'histoire de l'Art européen du 20<sup>ème</sup> siècle ; il ne croit pas à la mort de la peinture : depuis la préhistoire elle image nos mythes, nos valeurs, notre Histoire. Sur le tableau de dix mètres de long qu'il présente en 1983 au Centre Pompidou à l'occasion d'un hommage à Manet, une ligne relie la bête de Lascaux à l'Asperge de Manet, cette ligne c'est l'Histoire de la Peinture. Les œuvres de 1965, proches de l'hyperréalisme, montrent un certain conservatisme, mais le titre de l'une d'elles, *Première figure pour un nouvel âge d'or*, annonce l'esprit prophétique de sa démarche. D'autres séries suivront, dans lesquelles se côtoient démons, merveilles et horreurs, peintures et matériaux divers. C'est *La Guerre* en 1974 avec des jouets militaires brûlés, coulés dans la peinture ; c'est la fondation de l'Académie AWK, comme dérision de toute Académie. C'est l'invention de la déesse indienne Kiga, expression même de la Peinture. Il admire ses prestigieux prédécesseurs : Rembrandt, Giotto, Delacroix, Cézanne, il cherche d'une façon obsessionnelle à s'imprégner de l'essence de leurs œuvres.

*Construction, Ouvrage, Voie* est l'une des premières expressions de cette étape nouvelle. La mort ne lui a permis que d'aborder cette suite de son cheminement initiatique. L'œuvre de Gasiorowski est d'abord celle d'un homme habité par la peinture et c'est dans la profondeur insondable de notre patrimoine qu'il puise ce gris beige, ce gris brun, ce gris jaune, qui vient aussi bien de Goya que de Cézanne, des Cubistes ou des hommes de Lascaux. La force du geste et la rigueur de la ligne, constante opposition de la peinture, débarrassée presque totalement du souci de la représentation trouve ici une expression épurée. De l'abolition de la dichotomie couleur/dessin naît une osmose. Le progressif retour à l'essence de la peinture qui marque les dernières années de Gasiorowski est en même temps lié à un graduel effacement de sa personne au profit de son œuvre, c'est le sens de sa signature impersonnelle au pochoir : « G.XX S. » (lire Gasiorowski, XX<sup>ème</sup> siècle).

73-74-C - 149 x 139 - 1973-1974

Acrylique sur toile

Collection FRAC Auvergne



Solitaire et inclassable, l'œuvre picturale rigoureusement abstraite de Martin Barré a marqué le paysage français de la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle. Superficiellement assimilable à la veine de l'abstraction géométrique, sa peinture n'en partage ni les préoccupations ni le dessein. De la même façon, la simplicité structurelle et la gamme réduite des couleurs, qui sont à la base du vocabulaire pictural de Barré, ont contribué à lui attribuer une parenté avec Malévitch ou Mondrian. Or, il n'en est rien, même si l'artiste français a porté aux maîtres russes et hollandais une attention toute particulière. S'il y a affinité formelle, il n'y a en effet nulle idéologie dans la démarche de Barré mais une simple, pragmatique, et néanmoins exigeante, réflexion sur l'espace du tableau. Il s'agit pour l'artiste d'organiser une manifestation picturale de la fragmentation spatiale en recherchant l'instant d'équilibre entre présence et absence, visible et suggéré, qui permettra d'ouvrir le tableau sur l'espace qui l'entoure et de convoquer dans le même temps celui-ci dans l'espace du tableau. A partir de 1972, il opère par séries : fondées sur une gamme formelle restreinte – lignes, points, tirets, bandes de couleurs, formes géométriques simples, sur fonds blancs plus ou moins opaques travaillés en couches successives.

73-74 C est représentatif de cette nouvelle période. Le tableau est lié aux autres par un élément constant et variable : une grille qui se présente comme un fragment visible d'une macrostructure modulaire. Les tracés rectilignes perpendiculaires ou diagonaux par rapport au rectangle du tableau en fendent le champ. [...] Contre ce tracé à peine appuyé viennent se cogner les zébrures de peinture couchées à main levée. Si les tracés signalent à merveille l'espace dans et au delà du tableau, les zébrures en indiquent le temps. En effet, entrecroisées et de couleur différente, elles se succèdent forcément. Mais comment ? Les grises bleuté sont-elles des ocres recouvertes ? Desquelles les tracés sont-ils contemporains ? Car certaines traînées, vaguement discernables, débordent de leurs limites, suggérant une plus grande antériorité. Les repentirs ne sont, en tout état de cause, jamais partiels. C'est toute la toile qui est recouverte, préparée à une nouvelle inscription. On se perd dans une subtile mise en abîme temporelle. Toutes ces « séances » délibérément perceptibles ne visent pas à la fin d'un processus prédéterminé mais bien à l'avènement d'un moment où la peinture s'impose.

## 22 **Julije KNIFER**

Né en Croatie en 1924

23 Vit en France

*Sans titres* - 1990

Acrylique sur toile / Graphite sur papier

Collection FRAC Auvergne



Depuis les années 60 Julije Knifer inscrit sa démarche dans le cadre d'une tradition de la dépersonnalisation. Au tournant des années 50/60, il a élaboré peu à peu, dans une série de dessins abstraits, une forme qui lui permet toujours « avec des moyens minimaux – avec des contrastes extrêmes – d'obtenir un rythme monotone » : le méandre, ligne continue se brisant à chaque fois qu'elle atteint un bord, imprimant à la vision un mouvement sinueux de gauche à droite. Sa principale particularité reste son extraordinaire versatilité, sa capacité à occuper n'importe quelle surface. C'est un véritable moyen d'arpentage du plan, la meilleure façon d'organiser une promenade contemplative le long d'un tableau ou d'un dessin, avec une grande économie (au sens lié à la théologie orthodoxe que ce terme peut avoir dans la pensée de Malévitch, une des influences majeures de l'artiste). Avec le méandre, il a su trouver l'équivalent dynamique de ce motif de l'art du 20<sup>ème</sup> siècle qu'est la grille – statique. Sans changer le motif de ses œuvres, sans en altérer non plus la rigueur du contraste noir et blanc, l'artiste produit pourtant ici, comme à chaque fois, un tableau dont la spécificité est manifeste.

Les dimensions monumentales transforment en effet le mouvement visuel du méandre en un véritable mouvement corporel : elles obligent à un déplacement latéral et qui seul laisse percevoir, derrière cette unité dynamique, une coupure – celle vers le haut qui en inverse les priorités de lecture (fond blanc/forme noire puis forme blanche/fond noir et vice versa). La régularité et la stabilité du motif s'inscrivent donc dans un déplacement qui fait disparaître les certitudes du premier abord sans les remplacer par d'autres, ni non plus les valoriser en soi. Si les choix formels de Julije Knifer assurent qu'il n'y a pas de progression au sein de son œuvre depuis 30 ans, pas de périodisation possible ni souhaitable, qu'il y a toujours retour de presque identique, ils permettent aussi, d'autant plus ici parce qu'aucun effet de surface ni aucune facture autographe ne peuvent renvoyer à une origine ou à une finalité de l'œuvre (en arrière ou en avant), que le tableau ne soit qu'un déplacement de côté, ce que l'on peut interpréter comme « forme du temps qui s'écoule et forme de la pensée qui chemine : forme d'une pensée en mouvement ».

Eric de Chasse

*Peinture 114 x 162, 17 octobre 1978*

Huile sur toile

Collection FRAC Auvergne



De la campagne des environs de Rodez, Pierre Soulages gardera une sensibilité marquée par les éléments du paysage, la pierre, la terre, les arbres. De cette région, lui restera aussi le souvenir des villages, des églises jaillies du sol, où la pierre acquiert une sorte de spiritualité. C'est en partie de là qu'est née son envie de peindre pour tenter de restituer à travers sa propre création l'émotion que lui suggère le minéral et le végétal. Ce n'est pas une peinture gestuelle et violente, mais une recherche pour créer un espace rythmé et animé. Au cours des années soixante, des raclures dans les couches d'empâtement laissent parfois apparaître des couleurs, souvent si sombres qu'elles semblent seulement vouloir se soumettre au noir et renforcer sa puissance.

Après 1960, l'intérêt de sa peinture commence à être reconnu, surtout à l'étranger, notamment aux Etats-Unis et en Allemagne. Ses compositions sont alors très vastes et massives, tendant à une certaine monumentalité. Puis dans les années soixante-dix, le trait se régularise, les lignes se clarifient. Ses dernières œuvres, où Soulages aboutit à la monochromie, sont structurées par de très larges empâtements que les poils de la brosse ont strié en multiples rainures d'où naissent des traits d'intensité lumineuse qui varient lorsque le spectateur se déplace devant le tableau. C'est une monochromie dynamique, à degrés variables, qui refuse d'être une proposition unique et définitive. L'usage du noir et les larges empreintes de brosse sont des aspects persistants de l'œuvre de Soulages, dont la quête rigoureuse et sereine, quasi-mystique, suggère une force maximum avec un maximum d'effets.

Cette toile se trouve à la charnière de deux périodes de l'artiste. On y retrouve les effets de contraste entre des zones presque transparentes où la matière semble fluide, et des lignes épaisses et opaques ; cette opposition de matières est caractéristique des peintures de cette époque. L'empâtement des lignes, où les stries créées par la brosse dans la matière picturale, font naître avec l'aide de la lumière une variation chromatique qui, à partir du noir le plus profond jusqu'à un presque-gris, fait apparaître toute une gamme intermédiaire. C'est déjà l'annonce des recherches postérieures du peintre au cours des années quatre-vingt.

*ETC V - 1967*

Encre de Chine sur toile

Collection FRAC Auvergne



Si Jean Degottex débute sa carrière artistique dans l'obédience de l'abstraction lyrique, il oriente dès le milieu des années 50 sa problématique vers l'écriture et ses capacités à être expressive en tant que graphisme. Le peintre se livre alors à l'étude des textes les plus divers (livre des morts, textes arabes, idéogrammes asiatiques...). La suite *ETC* a été réalisée en deux temps nettement séparés. Les deux premiers numéros ont été peints en décembre 1964 et les trois suivants en mars 1967. Les numéros II et III présentent des signes doubles et c'est seulement à partir de la quatrième toile que Jean Degottex se satisfera d'une trace unique. Chercher à interpréter le sens du titre peut nous conduire à mieux comprendre la démarche du peintre. Si l'on interprète les trois lettres *ETC* comme étant l'abréviation de «et caetera», on se trouve confronté à une notion paradoxale : le geste est unique, c'est-à-dire non reproductible à l'identique et cependant il existe une infinité de gestes uniques possibles. *ETC* serait donc une synthèse : celle de la multiplicité dans l'unité et inversement. Dès le milieu des années 50, le peintre avait acquis une connaissance livresque intime des pensées de l'Extrême Orient. Pour la suite *ETC*, le rapprochement le plus évident est à faire avec *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère* de Shitao. Ce texte du début du 18<sup>ème</sup> siècle est un traité de peinture pour lettrés dont la première partie s'intitule «l'Unique trait de pinceau». Si pour l'Asie, cette trace à quelque chose d'ontologique, il est à noter qu'elle n'existe jamais en tant que telle dans la peinture traditionnelle (toujours figurative). L'intelligence plastique de Jean Degottex fut donc de mettre certains des préceptes des calligraphes et peintres de la Chine ancienne au service de l'abstraction occidentale contemporaine. La trace crée l'espace, précise le Vide et induit des rythmes plastiques en son sein même. Le Vide, promu au premier rang du vocabulaire de la peinture de Jean Degottex n'est ni nihiliste, ni paralysant. Il est le lieu de tous les possibles. A la longue préparation du fond succède l'inscription, sans reprise, de la trace d'encre. Comme pour la calligraphie, la spontanéité ne peut survenir qu'à la suite d'un long apprentissage. L'acte de peindre n'est pas qu'intellection ou, à l'opposé, que travail de la main : il est l'adéquation parfaite du physique et du mental.



26

27

**Gilgian GELZER**

Né en Suisse en 1951

Vit en France

*Sans titres (Ref. 75, Ref. 76) - 1998*

Mine de plomb sur papier

Collection FRAC Auvergne



Gilgian Gelzer mène de front peinture, dessin et photographie, trois pratiques très dissemblables en apparence mais que l'artiste assimile à une seule et même préoccupation. La photographie, essentiellement constituée de vues de paysages, d'éléments urbains ou de détails relativement banals, lui permet de collecter au fil du temps un véritable lexique d'images dans lequel il puise les formes utiles à la peinture et au dessin. Deux dessins sont présentés dans cette exposition, au sujet desquels Gilgian Gelzer affirme que «chaque nouvelle tentative de dessin se pose un peu comme une interrogation sur ce qui pourrait se constituer, sur ce qui apparaît comme image ou comme sensation. J'essaye de retrouver dans le dessin des sensations liées à d'autres sens. C'est quelque chose de physique, de tactile, de sonore, de global». A l'image d'un musicien de free jazz, Gilgian Gelzer procède dans ses dessins avec une attitude entièrement dévouée à l'intuition et à la spontanéité. Ceci implique l'acceptation d'un doute permanent puisque rien n'est réellement décidé à l'avance et que tout s'effectue dans le temps présent, avec le risque d'échouer, de prendre la mauvaise décision qui déséquilibrera définitivement la composition.

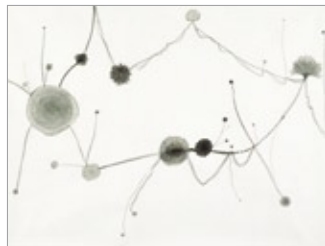
La superposition des traits, la répétition de certains d'entre eux, le recouvrement des surfaces, la modification d'une courbe, le choix d'appuyer le trait ou, au contraire, de lui donner la plus grande légèreté, sont des choix qui, parce qu'il n'est pas vraiment possible d'effacer les erreurs, peuvent conduire chacune des œuvres dans une impasse, obligeant l'artiste à détruire et à recommencer. A l'instar d'un musicien jouant sans partition, créant la mélodie en même temps qu'elle se forme, et obligé pour cela d'avancer pas à pas, répétant les mêmes notes, les mêmes phrases musicales, jusqu'à trouver une suite ou une issue pertinente, Gilgian Gelzer se lance, à chaque dessin, dans une improvisation qui, comme en musique, nécessite un certain nombre de tentatives, de répétitions du même geste, de retours en arrière, implique soubresauts, effondrements du trait, envolées subites, étranges voisinages de complexité et de ritournelle. «Il y a une grande incertitude dans ce que je vais faire et, en même temps, je ressens toujours une grande détermination à essayer de poursuivre cette incertitude. Jusqu'où quelque chose d'incertain peut s'imposer comme quelque chose de très déterminé, devient par moment quelque chose de très déterminé», déclare Gilgian Gelzer, poursuivant la pensée énoncée par Henri Matisse à propos de la série Jazz : «En art, la vérité, le réel, commence quand on ne comprend plus rien à ce qu'on fait, à ce qu'on sait, et qu'il reste en vous une énergie d'autant plus forte qu'elle est contrariée».



*Floreal VII - 1999*

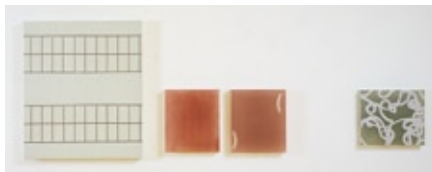
Gouache sur papier

Collection FRAC Auvergne



Les dessins de Silvia Bächli, exécutés selon une discipline quotidienne, obéissent à un processus de retranscription de détails vus lors de promenades, de parties de corps, d'architectures, d'objets et, bien qu'il ne soit pas rare que les dessins puissent sembler prendre certaines de leurs sources dans une démarche tournée vers l'abstraction, l'origine de toutes ses œuvres est figurative. La tentation d'y voir une aspiration abstraite repose sur deux choix déterminants : celui de la représentation de détails qui, en tant que tels peuvent avoir une valeur d'abstraction étonnante, et celui de regrouper ces détails en ensembles muraux très composés et en apparence très hétérogènes. Sur ce dernier point, Silvia Bächli aime utiliser le terme de cluster pour qualifier la manière dont sont assemblés les dessins, empruntant ainsi à la musique un mot indiquant la collision compacte de sons ou de notes, joués en grappe, de manière très dense. Dès lors, la dimension musicale apparaît comme une possibilité pour comprendre l'intonation générale de cette œuvre. En effet, si elle ne repose pas sur un postulat musical initial, elle fait appel à une sensibilité qui fait assurément écho avec la musique, avec la manière dont on la compose et avec la façon dont un auditeur la reçoit. La gestion du blanc, la juxtaposition de motifs qui, une fois assemblés, ne semblent plus s'intégrer dans aucune sorte de narration, la rythmique ou l'arythmie des motifs dans un même dessin ou des dessins entre eux, la délicatesse confrontée à la rupture, l'échappée permanente du sens au profit d'une pulsation très réglée... sont autant de caractères qui concourent à inscrire les œuvres dans un système de lecture où la musicalité l'emporte bien souvent sur la picturalité, utilisant cette dernière comme moyen et non comme finalité.

*Floreal VII* s'intègre dans une série consacrée à des motifs dont la source est végétale mais n'ayant pas pour objet de s'inscrire dans la représentation d'un ensemble de motifs floraux. « Dans les grands dessins floraux, les tiges qui relient les fleurs entre elles sont invraisemblables d'un point de vue botanique. Elles ne correspondent à aucun type d'inflorescence, ni à la structure du lierre, ni à celle de l'orchidée », comme le précise Fabrice Hergott à propos de cette série. De ce point de vue, la série s'inscrit dans le prolongement direct des dessins floraux exécutés par Henri Matisse et Ellsworth Kelly, dont le sujet de départ n'est que prétexte à une libération du geste, à l'expérimentation d'une fluidité inscrite dans une économie d'effets à laquelle ne peut que souscrire Silvia Bächli.

*Nudl* - 1994-1997

Laque et huile sur Plexiglas et sur toile

Collection FRAC Auvergne

Ancien élève de Gerhard Richter, Helmut Dörner a tout d'abord choisi d'être sculpteur. Puis, progressivement, il abandonne la sculpture et se consacre à la peinture, très empâtée dans un premier temps puis devenant de plus en plus lisse, de plus en plus laquée. C'est au début des années 90 qu'il commence à utiliser le Plexiglas comme support additionnel à la toile. Ce matériau devient par la suite son support de prédilection, tout particulièrement apprécié par le peintre pour ses qualités lumineuses et sa faculté à projeter sur le mur d'accrochage l'ombre des motifs peints. Dès lors, un champ de possibilités tout à fait passionnant s'offre à lui : le motif et son ombre entretiennent un écho permanent et ouvrent de multiples possibilités de dialogues, le Plexiglas peut être totalement limpide ou se décliner en d'innombrables variations d'opacité... De même, le choix du médium (laque, huile épaisse ou diluée, crayon, craie grasse, acétone...) lui ouvre un registre de recherche très large qu'il va combiner avec l'intérêt qu'il porte à des domaines aussi variés que la biologie, la musique contemporaine, la géologie... qui lui fournissent en permanence de nombreuses analogies avec les recherches menées en abstraction. Toute l'œuvre de Helmut Dörner pourrait s'envisager comme un organisme autonome, avec ses contractions, ses crises, ses respirations, ses apnées, ses flux multiples et parallèles, ses coagulations et ses effondrements.

*Nudl* repose sur un principe d'oppositions : ordre et chaos (éléments 1 et 2), totalité et exclusion (élt. 2 et 3), plein et vide. Il y a dans *Nudl* une prise en compte aiguë de l'espace vacant qui s'opère sur deux axes. Dans un premier temps, l'organisation murale des éléments du polyptyque répond à une exigence de mise en tension de l'œuvre dans son espace de présentation. Ainsi, l'espace laissé vide entre la troisième et la quatrième partie de *Nudl* n'est pas à appréhender comme simple respiration scénographique mais comme une force à l'état pur : la vacuité est ici motif à part entière. Dans un second temps, la réalisation de trois des éléments sur des caissons en Plexiglas répond à une exigence de spatialisation de la peinture. Ces caissons sont à envisager comme chambres d'échos. Le vide, l'inoccupé, deviennent alors le lieu de l'échange de la peinture avec son environnement extérieur (le mur, l'espace d'exposition) et interne (l'opacité et le rigorisme de la partie 1 opposés à la résonance et la translucidité des parties 2,3 et 4).

*Tiges et grilles - 2001*

Huile sur toile

Collection FRAC Auvergne



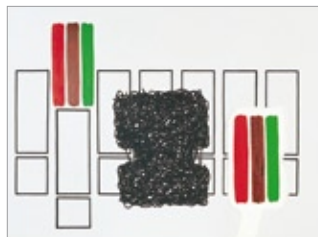
La peinture de Shirley Jaffe peut évoquer les gouaches découpées de Matisse. On y retrouve le même dessin acéré, des couleurs franches et sans modulation et un répertoire formel qui semble s'en rapprocher. Pourtant, si l'on devait évoquer des similitudes entre cette artiste et d'autres, c'est moins avec l'œuvre de Matisse qu'avec celle de peintres comme Jonathan Lasker (voir œuvre suivante – Ndlr). Sans qu'il soit nécessaire de catégoriser cette peinture, on pourrait, définir son champ comme étant celui d'une abstraction syntaxique, une abstraction qui ne se définirait pas à partir d'éléments empruntés à la nature rendus abstraits par des dérives formelles – comme c'est le cas chez Paul Klee, par exemple – ni d'éléments renvoyant à la pure géométrie – comme dans les dernières œuvres de Kandisky – mais d'une abstraction qui tirerait son vocabulaire des éléments techniques et stylistiques de l'histoire de la peinture, en affirmant leur réalité propre en dehors de toute référentialité. Il s'agirait, donc, d'une peinture qui s'appuierait sur sa grammaire, c'est-à-dire la mise en organisation de son langage comme étant autonome en dehors de ce qu'il désigne ou pourrait désigner. [...]

Ce qui frappe, donc, ici, comme dans les autres œuvres de l'artiste, c'est l'absence de référentialité. Impossible de définir les formes qu'elle emploie comme étant du registre de l'organique, de l'anthropomorphique, du minéral... ni même de lire le résultat comme étant un paysage, un portrait ou quelque autre genre. [...] L'analogie avec le monde réel ne peut exister parce que les formes sont poussées à l'extrême de leur singularité par des brisures, coupures, modifications brusques de leur dessin ou de leur enveloppe – dans l'idée qu'une forme naturelle possède une cohérence globale dans l'organisation de ses parties. Ici, les éléments possèdent une incohérence maximale. Deux éléments permettent de structurer les relations entre ces formes, d'une part, une volonté affirmée d'hétérogénéité et, d'autre part, des micro-relations entre les différentes parties de l'œuvre. [...] Alors que chez Kandinsky, par exemple, il s'agit de faire une composition, c'est-à-dire de définir une relation permettant d'obtenir un équilibre entre les différents composants (surfaces, lignes, couleurs, valeurs...), ici, nous obtenons non une absence de composition mais une a-composition : les éléments sont juxtaposés sans qu'il soit possible de définir la dialectique qui les unit. Ainsi, l'œuvre crée un double du monde réel.

*Sans titre (Dat is dot) - 1998*

Huile sur toile

Collection FRAC Auvergne



*Dat is dot* : sous ce titre se cachent plusieurs significations. La première serait la retranscription de «That is that» (Ceci est ceci). La deuxième signification découle de la première : «That is dot» (Ceci est un point) et il faut entendre par point le signe graphique. Cette œuvre propose trois systèmes de représentation : un signe graphique géométrique formant des surfaces et deux ensembles de trois lignes colorées, l'un à même la surface de la toile, l'autre placé sur un empâtement blanc. Ces trois signes hétérogènes constituent trois registres expressifs. On peut supposer que chaque signe, quel qu'il soit, est un code.

Les rectangles évidés évoquent la peinture géométrique abstraite, une peinture dont les sous-entendus expressifs sont la froideur, la rigueur, l'absence d'expressionnisme, la rationalité... Leur alignement, qui n'est brisé qu'à un seul endroit, donne une trame évoquant l'urbanisme moderne mais le signe, lui-même, peut rappeler un point d'exclamation. Le signe est donné une première fois (sur la gauche) puis il ne cesse d'être perturbé dans sa lecture en étant descendu ou recouvert. On passe de l'organisation stricte à l'asymétrie et de la pureté à l'impureté par contact ou miction. Le gribouillis évoque un dripping ou un recouvrement désordonné et rageur. Ses sous-entendus sont l'expressivité, l'aléatoire, le naturel... Pourtant ce signe est formé par le même matériau que les rectangles, c'est-à-dire le trait noir. Il y a la transformation d'un état à un autre (du «dot» au «dat») le passage d'un état à son extrême (du géométrique à l'aléatoire et du blanc au noir). Les trois traits colorés, en contrastant avec l'austérité chromatique et en étant tracés à main levée, constituent le registre lyrique et émotif. Celui de droite, en étant placé sur un empâtement voit ses potentialités expressives modifiées. L'empâtement évoque l'organique, cette suggestion discrète (l'empâtement est blanc) modifie sa lecture. L'empâtement blanc devient le double en négatif du gribouillis noir.

«Ce qui compte aussi beaucoup pour moi, c'est le fait de créer une image, et d'utiliser des marques et des signes différents, antagoniques, pour créer une image bien particulière, peut-être un tableau de certains aspects de la réalité humaine, ou du caractère émotionnel de notre vie intérieure dans son conflit avec une réalité extérieure plus consciente» (Jonathan Lasker).

#443 - 1998-1999

Huile et alkyd sur panneau

Collection FRAC Auvergne



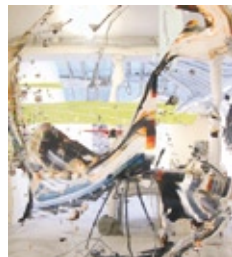
Depuis les années 80, David Reed repense la manière d'exprimer au mieux une dualité paradoxale mettant à la fois en scène dans ses peintures des éléments conceptuels et émotionnels. Il peint sur des formats panoramiques très allongés, inspirés du format du cinémascope, expérimentant un certain nombre de techniques de sablage lui offrant la possibilité d'obtenir des profondeurs et des transparences infiniment subtiles. Les gestes d'une impressionnante volupté et l'illusionnisme spatial des œuvres ne sont pas sans évoquer la peinture baroque italienne et sa manière particulière de représenter les plis (de vêtements notamment). Le pli baroque est effectivement l'un des sujets de prédilection de l'artiste américain, auquel s'ajoute une passion pour le cinéma et, plus particulièrement pour les vieux films de vampires et pour la filmographie d'Alfred Hitchcock qui lui ont inspiré une série d'œuvres. Sous couvert d'être abstraites, les peintures de David Reed provoquent en réalité la collision de techniques issues de l'histoire de la peinture et de procédés empruntés au cinéma.

#443 est une surface perturbée par deux éléments : les aplats rouge brique de la partie inférieure, qui forment un masquage partiel, et les deux zones rectangulaires de couleur verte, qui isolent deux détails gestuels en les gelant dans une lumière quasi électrique. Le masquage renvoie à un procédé utilisé pour la première fois par D.W. Griffith en 1915 dans *Naissance d'une Nation*, film muet à gros budget racontant l'histoire des Etats-Unis, dans lequel Griffith emploie des masques – souvent colorés de teintes monochromes – pour oblitérer une partie des images qu'il filme afin de focaliser l'attention du spectateur sur les détails importants de son cadrage. Les deux rectangles verts quant à eux se réfèrent au split screen, cette technique de découpe de l'écran inventée par Brian de Palma dans les années 70 pour son film *Sisters*, indiquant ainsi que plusieurs événements se déroulent en simultané. Le fond, constitué d'entrelacs baroques de couleur claire, les zones rectangulaires plus foncées et les aplats rouges proposent ainsi une vue de l'œuvre comme fragmentée à trois stades différents de sa réalisation. Le procédé utilisé par David Reed s'inspire de la technique de « narration simultanée » employée dans la peinture médiévale où l'on représentait sur une seule peinture le même personnage vu à des âges différents (l'enfance, la maturité, la vieillesse) pour appuyer la narration et le passage du temps.

*Pour l'instant n°11 - 2006*

Acrylique polymère sur miroir acrylique

Collection FRAC Auvergne



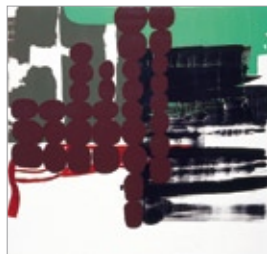
Depuis plus de quinze ans, les séries se multiplient dans l'œuvre de Rémy Hysbergue, sautant d'un style à l'autre, procédant de samples et de mixages réglés au plus fin, puisent sans vergogne dans la boîte à outils de l'histoire de la peinture. L'œuvre est d'une extrême précision, ne laissant rien au hasard, absolument consciente des enjeux historiques et grammaticaux qui se jouent aujourd'hui dans la peinture contemporaine. La peinture de Rémy Hysbergue s'est constituée selon un principe de sélection, dans l'histoire de l'art, les arts appliqués ou le design, d'un certain nombre d'événements picturaux destinés à être mixés, assemblés, pour en tester les possibilités d'hybridation, comme le font les DJ's.

Ses œuvres posent la question de la création, de l'innovation, de l'inédit en art. Sa peinture concerne la manipulation d'énoncés picturaux préexistants dans le but d'en proposer de nouveaux agencements par fusion, montage, juxtapositions. La série la plus emblématique de ce phénomène est sans doute *Pour l'instant* : le mixage, les références et clins d'oeil (où Jackson Pollock vient scratcher sur Jason Martin, où Bernard Frize n'est plus un processuel mais pourrait devenir un psychédélique, où les zigouigouis de Jonathan Lasker parasitent un pli baroque à la David Reed...) sont prolongés par l'emploi du miroir : la réalité fait irruption dans le tableau. La peinture entre en collision avec son environnement proche, deux univers parallèles se rencontrent, le tableau avale le tout, comme un vortex. Et l'on hésite face à ce qui nous est donné à voir. S'agit-il d'une abstraction qui, parce qu'elle est annexée par le réel, ne ferait que dire l'inexistence de l'abstraction, évoquant par les petites giclures qui la parsèment les reflets perçus dans les objets peints par Vermeer et ramenant systématiquement au réel, rien qu'au réel ? Et, au-delà, se pose la question du spectateur lui-même, intégré malgré lui dans le tableau, contraint de se positionner selon un certain angle s'il ne veut pas être intégré dans l'œuvre, constatant que toutes les œuvres situées à proximité sont aspirées et déformées, réalisant que toute photographie de l'œuvre implique la capture de l'appareil photo lui-même et de l'environnement – les œuvres gardent la mémoire des lieux, à partir de l'instant où elles sont photographiées, réalisant, donc, qu'il s'agit d'une œuvre qui n'est jamais deux fois la même, qu'elle s'édite et se réédite en fonction des lieux, qu'elle s'active avec un spectateur, qu'il y a échange.

*The Secret n°6 - 2002*

Huile et acrylique sur toile

Collection FRAC Auvergne



Au large de la côte norvégienne se trouve l'archipel Vesterålen. C'est dans ce royaume de neige et de glace, mais aussi de lumière, que plongent les racines de l'une des figures majeures de la peinture norvégienne actuelle : Olav Christopher Jenssen. Il s'inscrit dans l'histoire de l'art contemporain aux côtés d'un Jonathan Lasker, d'un Terry Winters ou d'un Juan Uslé, comme l'un des maîtres de la peinture abstraite actuelle. Il a quitté son pays depuis bientôt vingt-cinq ans pour s'installer à Berlin où il vit et travaille aujourd'hui.

Sa peinture, abstraite, semble immuablement liée au souvenir des terres ancestrales abandonnées. S'il fait surgir de ces toiles la mémoire d'une géographie, d'un climat, il ne s'agit toutefois pas d'une « peinture de paysage abstraite ». L'évocation est beaucoup plus subtile et bien plus difficile à saisir. Quand Olav Christopher Jenssen travaille par recouvrement, par couches successives de peinture, ce n'est pas pour dissimuler ou cacher, mais bien au contraire pour faire remonter à la surface, dégager, ranimer le souvenir perdu, lui redonner forme par et dans la peinture.

Olav Christopher Jenssen travaille généralement plusieurs œuvres à la fois, qui forment une sorte de « famille ». L'œuvre acquise par le FRAC Auvergne fait partie d'une telle série, qui porte le titre générique « The Secret » suivi d'un numéro. Elle est caractérisée par des larges plages de couleur (vert, noir, violet ou jaune), mais aussi par l'importance accordée au blanc. *The Secret n°6* se distingue des autres peintures de la série par l'utilisation de la couleur rouge et annonce, par les colonnes de formes arrondies de couleur marron – elles évoquent des fragments de colliers de perles monumentales –, la série qui suivra, « Aphasie/Secret ». L'aphasie désigne un trouble ou une perte de la capacité de parler ou de comprendre le langage parlé ou écrit. Mais quel est le souvenir qui est perdu à cause de l'amnésie ? Quel message a disparu à cause de l'aphasie ? Quel secret est contenu dans ces œuvres ? Peut-être tout simplement celui de la peinture...

Jonas Storsve

35

## Bernard PIFFARETTI

Né en France en 1955

Vit en France

*Sans titre* - 1991

Acrylique sur toile

Collection FRAC Auvergne



Voir

6



36

37

## Nancy SPERO

Née aux Etats-Unis en 1926

Décédée en 2009

*La Folie I - La Folie II - 2001*

Estampe, encre et collage sur papier

Collection FRAC Auvergne



Le travail de Nancy Spero est intimement lié au niveau de son engagement politique. Membre de groupes d'artistes féministes dans les années 60, elle milite ardemment pour les droits civiques et contre la Guerre du Vietnam. Mêlant figuration et éléments expressionnistes plus abstraits, son œuvre a toujours placé la figure humaine au centre de ses préoccupations, accordant une place prépondérante à l'hommage rendu à la femme, utilisant très souvent les figures de personnages féminins empruntés à l'iconographie antique dans des compositions couvrant un large champ de techniques allant de l'encre sur papier à la fresque murale, en passant par la peinture, le collage, le dessin. Elle abandonne néanmoins la peinture en 1966 pour des raisons liées au contexte du monde de l'art de l'époque pour se consacrer à ce qui deviendra peu à peu son véritable style, à savoir un principe de collage de textes et d'images qui au final constituent des œuvres à vocation narrative très politiques.

*La Folie I* et *La Folie II* ont été exécutées en 2001, en réaction immédiate aux événements du 11-Septembre. La forme même du diptyque de Nancy Spero évoque, par la gémellité et par la verticalité de ces deux éléments, l'architecture des Twin Towers. Chaque partie du diptyque est une tour et les éléments qui figurent sur le papier tiennent lieu de représentation directe de l'effondrement de chacune d'entre elle, de la chute des corps jetés dans le vide, du sang, des flammes, des débris, de la poussière noire et des fumées opaques. Figures agglomérées, corps en chute libre, les représentations humaines de Nancy Spero ont ceci de particulier qu'elles n'obéissent pas à une volonté de réalisme. Au contraire, elle en fait des figures à caractère mythologique dont le genre est indifférencié, à la fois masculin et féminin, humain et animal. Elle provoque ainsi le basculement de l'événement vers une dimension qui dépasse le domaine historique. La transposition mythologique crée l'événement fondateur au sens où l'on doit comprendre le terme «mythe fondateur». L'attaque des Twin Towers est inédite en soi, dépasse en intensité et en trauma l'attaque subie en 1941 par les Etats-Unis sur la base de Pearl Harbour car, au-delà des victimes et de la terreur, il s'agit de la première atteinte véritablement portée sur le sol américain. Cette territorialisation de l'acte de guerre est essentielle et donne à l'acte son universalité, le fait immédiatement entrer dans la sphère du mythe, au même titre que l'épisode du Cheval de Troie dans l'Illiade, au même titre que la parabole de la Tour de Babel dans la Genèse. Il y a une perméabilité de la réalité vers le mythe dans l'inconscient collectif d'un peuple dont la culture est habitée par le sentiment de nation, d'unité irréductible et de patriotisme.

# Editions du FRAC Auvergne

Publications disponibles sur les artistes exposés

30% pour l'achat de 3 livres



Frank Nitsche - 25 €



Albert Oehlen - 15 €



Philippe Cognée - 5 €



Fabian Marcaccio - 15 €



Gilgjan Gelzer - 15 €



Helmut Dorner - 10 €



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



Shirley Jaffe - 20 €



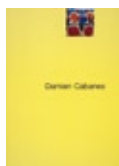
Luc Tuymans - 10 €



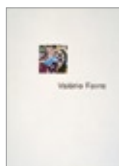
Rémy Hysbergue - 25 €



Marian Breedveld - 10 €



Damien Cabanes - 10 €



Valérie Favre - 10 €



Fonds régional  
d'art contemporain  
Auvergne