

# À QUOI TIENT LA BEAUTÉ DES ÉTREINTES

LA COLLECTION DU FRAC AUVERGNE



FRAC

Fonds régional  
d'art contemporain  
Auvergne

## FRAC Auvergne - Du 30 janvier au 27 mars 2016

Visites guidées les samedis à 15 h et les dimanches à 16 h 30.


Visites en famille les samedis à 17 h.

Visites "Flash" les mercredis et vendredis à 15 h.

### **Entrée et visites guidées gratuites.**

Du mardi au samedi : 14 h - 18 h. Dimanche : 15 h - 18 h.

FRAC Auvergne - 6 rue du Terrail - Clermont-Ferrand - France

04 73 90 5000 - [contact@fracauvergne.com](mailto:contact@fracauvergne.com) - [www.frac-auvergne.fr](http://www.frac-auvergne.fr) - 

Couverture : Manuela Marques - *Contact 1* - 2011 - C-print - 95 x 118 cm - Collection FRAC Auvergne.

Textes : Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne, Commissaire de l'exposition.

### Partenaires :

Conseil Régional Auvergne-Rhône-Alpes

DRAC Auvergne-Rhône-Alpes

Ville de Clermont-Ferrand

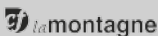
Grand mécène



Mécènes



Partenaires



À QUOI TIENT  
LA BEAUTÉ DES ÉTREINTES

LA COLLECTION DU FRAC AUVERGNE



Adam Adach	Ron Gorchov	Éric Provenchère
Ghada Amer	Rafael Grassi-Hidalgo	Enrique Ramirez
Marc Bauer	Camille Henrot	David Reed
Abdelkader Benchamma	Silvia Hestnes	Claude Rutault
Damien Cadio	Raoul de Keyser	Yvan Salomone
Claire Chesnier	Yuri Kozirev	Bojan Sarcevic
Philippe Cognée	David Lynch	Sarkis
George Condo	Stephen Maas	Andrew Seto
Jean-Christophe De Clercq	Maude Maris	Kimber Smith
Rineke Dijkstra	Manuela Marques	Loredana Sperini
Richard Fauguet	Sara Masüger	Claire Tabouret
Pius Fox	Yan Pei-Ming	Volker Tannert
Fabienne Gaston-Dreyfus	Pierre Moignard	Achyara Vyakul
Gilgian Gelzer	Silke Otto-Knapp	Anne Wenzel
Agnès Geoffray	Ed Paschke	Simon Willems
Nan Goldin	Jean-Pierre Pincemin	Marie Zawieja

Ci-dessus et quatrième de couverture :

David Reed - *The Kiss* - 2005 - Photographie - 20 x 153 cm - Collection FRAC Auvergne - Don de l'artiste en 2008.

## À quoi tient la beauté des étreintes

À quoi tient la beauté des étreintes... Sous cet intitulé, le FRAC Auvergne présente soixante-cinq œuvres de sa collection, dont une moitié concerne des acquisitions récentes présentées pour la première fois. La grande question qui parcourt la constitution de toute collection – surtout lorsqu'elle est publique – est d'être en capacité de réunir des œuvres autour de quelques problématiques fortes afin de structurer un propos cohérent et de pouvoir imaginer que ces œuvres puissent dialoguer par petits ensembles, s'invectiver, se répondre dans le contexte de leur exposition scénographiée. Imaginer une exposition à partir d'une collection revient en quelque sorte à provoquer des étreintes, des accolades affectives fondées sur des familiarités entre artistes qui s'estiment, sur des œuvres concernées par des réflexions communes, fondées aussi sur des rapprochements formels ou chromatiques inattendus, voire improbables, susceptibles d'engendrer d'autres formes de lectures.

La beauté des étreintes naît de cette fusion temporaire où chacune des parties se mêle aux autres tout en conservant ses qualités propres. En effet, si deux œuvres possèdent des particularités uniques, si elles ont été respectivement créées dans un souci d'autonomie, leur mise en relation dans un même espace provoque l'éclosion d'un état supplémentaire. L'étreinte formée le temps d'une exposition par des œuvres distinctes est fertile. Elle produit autre chose que la simple somme de ces œuvres. C'est ce que toute exposition doit s'efforcer de mettre en évidence, dans une relation affective aux œuvres et aux artistes qui les ont créées.

À l'idée de "mise en scène" ou de "scénographie" nous préférons donc celle de "mise en étreinte" car la préparation d'une telle exposition contient implicitement la sensibilité, le plaisir et l'assentiment qui ont, en premier lieu, guidé nos choix dans les décisions d'acquérir ces œuvres au sein d'une même collection.

Les étreintes dont il est question dans cette exposition concernent donc autant la manière dont les œuvres s'étreignent que la vibration affective qui nous invite à "embrasser" ce qui se donne à voir, ce qui "s'exhibe" (en anglais, exposition se traduit par "exhibition"). Mais de la même façon que nous ne tombons pas amoureux de chaque personne que nous rencontrons, nous n'étreignons pas toutes les œuvres que nous voyons et il convient d'accepter que certaines ne puissent coïncider avec ce que nous sommes, soit parce que nous n'y sommes pas encore suffisamment préparés, soit pour de simples questions d'affinités électives. Alors, en tant que spectateurs parfois irrémédiablement touchés par ce que nous voyons, nous devons nous poser la question de savoir "à quoi tient la beauté de nos étreintes."

Pourquoi sommes-nous parfois "touchés", sans même rien connaître de ce que nous regardons ? Comment s'effectue cette opération étonnante selon laquelle nous extirpons des œuvres la part vitale, dans une totale insouciance des éventuels contresens que nous leurs infligerions ? Être touché, c'est sans doute ce qui constitue la quête inconsciente de notre rapport à l'art ; vouloir être touché, symboliquement et profondément, par des œuvres qui interdisent à leurs spectateurs le moindre contact, à l'image du Christ devenu corps de lumière qui se refuse à l'être dans l'invective du *noli me tangere* ("Ne me touche pas") proférée à Marie-Madeleine. Cette analogie entre l'œuvre et le sacré ne peut que rappeler les origines cultuelles de l'art, dont la part de sacré perdure dans notre croyance qu'une peinture puisse être bien plus qu'une somme de gestes sur une toile, une photographie bien plus qu'une image du monde, etc. En botanique, la balsamine sauvage porte le nom d'*impatiens noli tangere*, en raison de ses capsules qui, au moindre contact, explosent et projettent les fruits qu'elles contiennent, dans un mécanisme qui porte le nom ô combien évocateur de "libération explosive". Être "touché", c'est sans doute un peu cela : entrer en contact avec l'objet inconnu qui – a posteriori le plus souvent – crée un champ fertile qui ne tarira plus, à l'image de ces plaies qui ne cicatrisent pas et auxquelles la médecine du Moyen-Âge donnait, justement, le nom de *noli me tangere*... C'est ainsi que certaines œuvres que nous pensions oubliées, se rappellent à nous inopinément en certaines occasions et nous accompagnent finalement tout au long de notre existence.

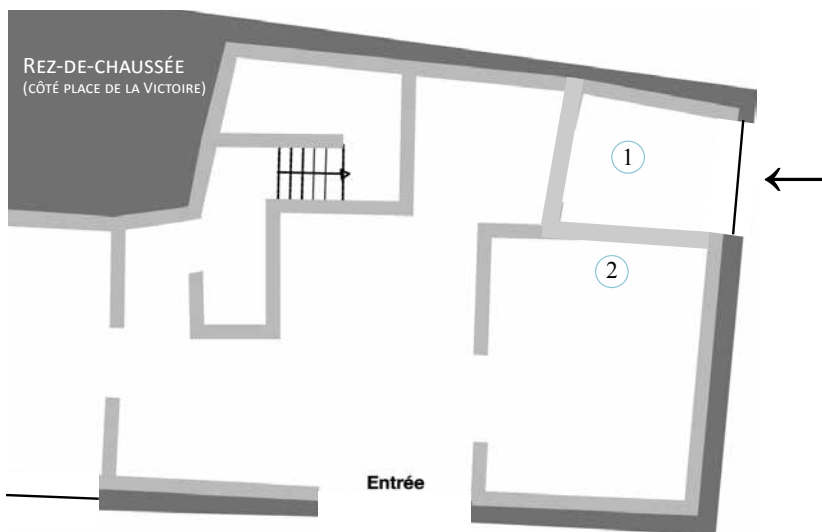
Il faut construire une cabane. L'art ne "sert" à rien et l'on peut se passer d'œuvres, de livres, de films, de théâtre ou de musique toute sa vie, comme on peut ne jamais construire de cabane dans les bois car une cabane ne sert à rien sinon à bâtir une petite hacienda intime et désuète, faite de bric et de broc, d'imperfections, de tâtonnements architecturaux intuitifs, d'aventures possibles, de constructions mentales. Les enfants aiment construire des cabanes, les enfants gesticulent dans le vide, affrontant mille périls invisibles que seuls leurs yeux sont à même de percevoir, tour à tour super héros ou princesse touchée par la grâce d'une bénédiction promulguée par une fée. L'enfance de l'art se trouve là, dans ce type de contrat tacite et muet établi entre celui qui fait et celui qui reçoit, un contrat que nous pourrions qualifier d'homéopathique et qui, comme les petites gélules de sucre, ne fonctionne que si l'on y croit suffisamment. Une cabane n'est pas merveilleuse parce qu'elle aboute quelques planches de bois plus ou moins bancales. Une cabane est merveilleuse par le déploiement d'imaginaire qu'elle suscite dans l'esprit de l'enfant qui s'y cache des ennemis – hordes barbares, indiens, dragons ou bêtes hostiles – ou s'y réfugie comme un Robinson sur son île.

L'assentiment au réel de l'enfant est peut-être comparable à l'assentiment qu'adultes nous donnons aux œuvres qui, d'une manière inopinée et sensible, s'invitent, bâtissent nos cabanes et peuplent nos vies. L'illusion, pourtant, serait de croire que les œuvres portent en elles les signes de notre émerveillement, d'imaginer que par un processus miraculeux l'image que nous en conservons soit chargée d'une magie qui leur conférerait un pouvoir comme le ferait une amulette portée autour du cou. Image et magie forment une belle anagramme qui souvent constitue l'écueil même de l'accès que nous aimerions avoir à l'art lorsque, néophytes, nous imaginons que les œuvres nous sont rendues difficilement accessibles, comme verrouillées par un code à déchiffrer, lorsque nous revendiquons le droit de comprendre. Le merveilleux de l'œuvre, comme le merveilleux de la cabane, se loge dans une relation d'intimité où les signes mêmes de l'art passent au second plan au profit d'une étreinte entre l'œuvre et ce que nous amenons avec soi lorsque nous la rencontrons : un lieu qui se situerait quelque part entre l'accélérateur de particules et l'auberge espagnole.

Dans une série de cours consacrés au Neutre, donnés en 1978 au Collège de France, Roland Barthes affirme que la littérature (et par extension tout acte de création) est l'unique lieu de la nuance. Dans un monde où la culture est devenue une variable d'ajustement, il est bon de s'interroger sur les raisons qui nous poussent à aller voir des œuvres d'art et nous aimons à penser que l'art répond à un besoin d'étreinte et de nuance. Les collections publiques, et celle du FRAC Auvergne en particulier, ont certainement ce rôle essentiel à jouer : rendre possible la beauté des étreintes.

Jean-Charles Vergne  
Directeur du FRAC Auvergne

NB : Les textes qui suivent donnent des indications sur chaque salle d'exposition du FRAC. Pour davantage de précisions sur les œuvres, nous vous invitons à participer à l'une des 43 visites guidées gratuites organisées durant l'exposition et à vous reporter aux notices des œuvres présentes sur le site internet du FRAC Auvergne.



### 1 / SARKIS

Né en Turquie en 1938 - Vit en France

*L'ange qui écoute l'Oratorio de Noël de Jean-Sébastien Bach*

1992 - Technique mixte - Dimensions variables.

Acquisition en 1992.

(Œuvre visible depuis l'extérieur, de 7 h à 22 h tous les jours)

### 2 / Enrique RAMIREZ

Né au Chili en 1979 - Vit en France

*Pacifico*

2014 - Vidéo HD 60 images par seconde, couleur, muet – 2mn28 en boucle.

Acquisition en 2015.



Bien qu'appartenant à deux générations différentes, Sarkis et Enrique Ramirez œuvrent tous deux pour la transmission d'une mémoire fondée sur les épisodes violents de l'histoire de leurs pays natals respectifs, à savoir le génocide arménien de 1915 pour le premier et la dictature militaire d'Augusto Pinochet au Chili (de 1973 à 1990) pour le second. Ces deux œuvres, bien qu'ayant été réalisées et acquises à plus de vingt ans d'intervalle, entretiennent un étonnant dialogue dans la manière dont les deux artistes envisagent le traitement d'une réalité politique par une approche poétique. Ce qui caractérise en effet l'installation de Sarkis et le film d'Enrique Ramirez est l'étonnante beauté, une beauté sombre, par laquelle le témoignage d'événements traumatisants est transmis avec nostalgie et déférence. Il va sans dire que les sujets abordés par ces deux œuvres demeurent d'une triste actualité, comme le démontrent la commémoration en 2015 du centenaire du génocide et les récents événements dramatiques liés aux migrations massives de populations fuyant depuis des mois les zones de guerre.

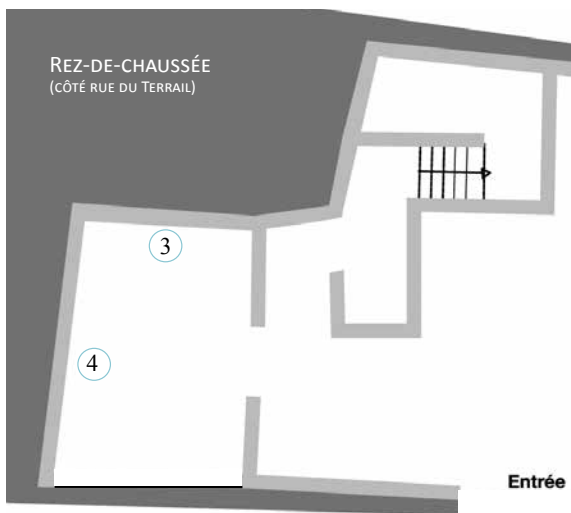
Sarkis, artiste originaire d'Arménie, développe depuis des années une œuvre fondée sur la question de la mémoire collective. Deux néons de cristal teinté forment les mots allemands *Leidschatz* ("trésor de souffrance") et *Kriegsschatz* ("trésor de guerre") de part et d'autre d'une caisse en bois dont la structure évoque celle d'un cercueil mais dont la fonction est autant l'œuvre elle-même que la caisse de rangement et de transport de celle-ci. Ici se dessinent deux notions chères à Sarkis : le tombeau (comme symbole direct de la mémoire défunte) et l'élément nomade, transportable. L'un comme l'autre évoquent la migration, l'instabilité, le statut d'apatride, et posent la question de savoir si le déraciné peut encore avoir une mémoire ou, à l'inverse, si la mémoire n'est pas tout ce qui reste à l'apatride. La caisse contient une bande magnétique déroulée sur laquelle est enregistré l'*Oratorio de Noël* composé par Jean-Sébastien Bach en 1734. La bande magnétique rendue inaudible est le tombeau de la musique dont ne persiste que le souvenir et seul l'ange en recueillement est à même d'écouter la partition. Ainsi, le son devient une perception purement visuelle et donne au silence une tessiture, une texture, tout à fait particulières qui, peut-être, est semblable au silence des lieux sacrés. C'est le silence de la musique tue que l'ange écoute, en plein mutisme, auréolé de lueurs aquarellées rouges et vertes, stigmatisé par le poids du passé et du souvenir.

C'est avec l'ambiguïté d'une fascinante beauté que se révèle au spectateur le film d'Enrique Ramirez, lauréat du Prix Découverte des Amis du Palais de Tokyo en 2013. Il traite dans ses œuvres des grands mouvements d'exodes et d'exils. Ses images sont généralement contemplatives et accordent une place importante à la représentation de paysages, d'océans, de plages, dans une vision qui ne se dépare jamais d'une double lecture géopolitique qui laisse souvent une place importante aux témoignages de protagonistes directement concernés par les événements évoqués par les œuvres. Pensé à partir de la mer, en hommage à son père qui fabriquait des voiles de bateaux sous la dictature du général Pinochet, *Pacifico* livre une vision sublimée de l'océan, filmé en haute définition, dont le ralenti et la texture ne peuvent se départir d'une analogie avec un organisme respirant. Cet océan contient les centaines de corps que le régime de Pinochet a fait disparaître, jetés à la mer depuis des hélicoptères, parfois encore vivants, lestés par des rails de chemin de fer. "Quand on mange du poisson dans mon pays, on se demande toujours s'il n'est pas nourri des corps qui ont été immergés. Cela peut paraître effrayant, mais c'est ainsi. Au Chili, la mer est aussi une mémoire", déclare-t-il, ajoutant que "la mer est le véritable tombeau du Chili."

Le film d'Enrique Ramirez et l'installation de Sarkis jouent dans leur mise en étreinte d'une impossibilité à être vues simultanément. Sauf à considérer la reproduction d'une image de *Pacifico* sur la vitrine et sa proximité visuelle avec l'installation de Sarkis, les deux œuvres maintiennent l'une vis-à-vis de l'autre une distance qui va de pair avec la distance poétique choisie par les deux artistes.







### 3 / Maude MARIS

Née en France en 1980 - Vit en France

*Ruines*

2012 - Huile sur toile - 185 x 250 cm

Acquisition en 2013.

### 4 / Yvan SALOMONE

Né en France en 1957 - Vit en France

*Sans titre (3/02/97)*

*Sans titre (1/05/97)*

*Sans titre (4/05/97)*

1997 - Aquarelle et crayon sur papier, sous verre, encadrement bois - 104 x 145 cm

Acquisition en 1999.

Au risque d'un télescopage approximatif, le rapprochement de la peinture de Maude Maris et des trois aquarelles d'Yvan Salomone obéit à l'étrange et enthousiasmante analogie que ces œuvres entretiennent les unes avec les autres, tant sur un plan purement chromatique que dans le processus utilisé par chacun des artistes pour les réaliser, selon un protocole ou une somme de règles du jeu déterminées en amont. Ces quatre œuvres, d'un point de vue immédiatement visuel, apparaissent comme des compositions en forme de boîtes qui contiennent elles-mêmes des boîtes. Elles résultent également d'une pratique conduite par l'emploi de règles qui régissent leur protocole de réalisation.

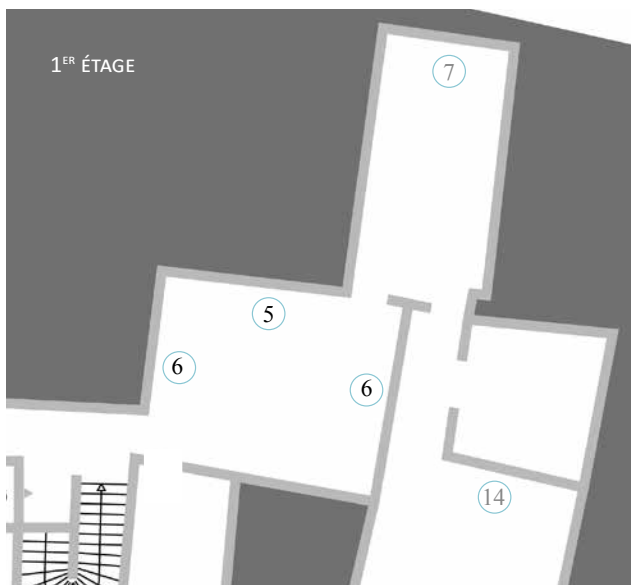
Chez Yvan Salomone, la boîte est créée par le cadre, dont l'épaisseur volontairement importante met à distance le sujet, en l'occurrence des vues portuaires de la zone industrielle de Saint-Malo. Ces vues portuaires donnent à voir, comme une sorte de mise en abyme, des containers, des réservoirs, des contenants dont la nature demeure énigmatique (à l'image du grand caisson bleu duquel sortent des tuyaux noirs). La pratique d'Yvan Salomone est également ordonnée depuis des années par une série de règles auxquelles il ne déroge pas : il exécute une aquarelle par semaine – ni plus, ni moins –, ses œuvres concernent généralement la partie industrielle et commerciale du port de Saint-Malo, ses aquarelles sont toujours du même format et sont toujours encadrées de la même façon, il ne signe pas ses œuvres sinon par un coup de tampon indiquant le numéro de la semaine, le mois et l'année (4/05/97 est ainsi l'aquarelle réalisée la quatrième semaine du mois de mai 1997). Ses aquarelles prennent à rebrousse-poil la conception stéréotypée de la peinture de bord de mer ou de vue portuaire de type touristique, affleurant ainsi la question de la validité du sujet en peinture : est-il possible de peindre une vue portuaire sans que celle-ci ne verse dans la peinture amateur, ringarde ou datée ? Ce qui, en d'autres termes, pose aussi la question d'une définition de l'art et, plus précisément, de celle de l'art contemporain.

Quant à Maude Maris, son tableau représente une boîte ouverte sur l'avant – une sorte de théâtre pourrait-on dire – contenant une série d'objets ou de formes situés entre une figuration déliquescente et une abstraction naissante. Ces objets représentés sont les moulages ou les contre-formes de sculptures fabriquées, dont l'échelle réelle ne nous est pas donnée, que l'artiste dispose dans une boîte. Cette mise en scène est photographiée, la photographie devient le sujet de la peinture. Une boîte contient donc des objets ainsi que les moules d'autres objets (des boîtes, donc), qu'un appareil photographique saisit dans une scénographie composée destinée à être le motif d'une peinture dont la composition joue de manière appuyée sur l'illusionnisme d'une boîte ouverte. Cet illusionnisme est poussé le plus loin possible par la présence des reflets des objets peints sur les parois intérieures de la boîte qui les contient, ce qui pose dès lors la question de la texture de cette boîte et de son éclairage intérieur étrange où tout se reflète sur chacune des faces.

Œuvres en forme de boîtes, pratiques picturales ordonnées selon des règles, les peintures d'Yvan Salomone et de Maude Maris trouvent ainsi leur dialogue fécond par-delà les quinze années qui les séparent dans leurs exécutions respectives. Cette étreinte trouve son évidence par l'heureuse coïncidence chromatique qui en harmonise étonnamment la proximité, orientant le spectateur vers une interrogation relative à l'authenticité des couleurs utilisées par les deux peintres car rien, finalement, ne permet de dire que ces couleurs sont celles des modèles qui ont servi à la réalisation de ces peintures.







#### 5 / Yan PEI-MING

Né en Chine en 1960 - Vit en France

*L'Homme le plus puissant (Le père de l'artiste)*

1996 - Huile sur toile - 340 x 400 cm

Acquisition en 1997.

#### 6 / Claire TABOURET

Née en France en 1981 - Vit aux États-Unis

*Les Filles de la forêt*

2013 - Acrylique sur toile - 150 x 240 cm

Acquisition en 2014.

*Les Mangeurs 3*

2013 - Acrylique sur toile - 41 x 33 cm

Acquisition en 2014.

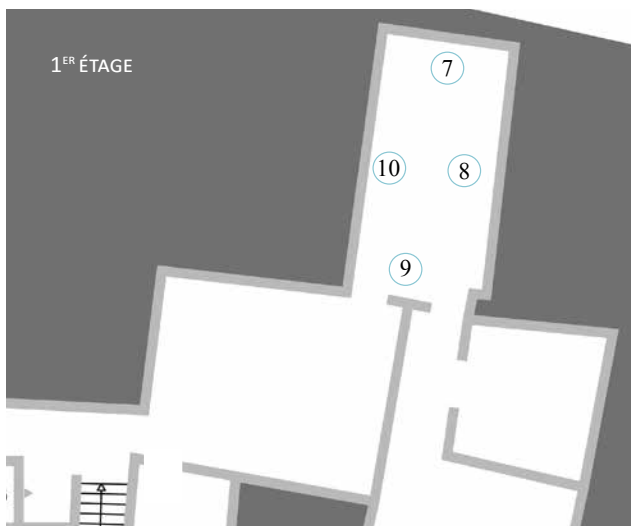


Les habitués du FRAC Auvergne connaissent bien l'œuvre monumentale de Yan Pei-Ming intitulée *L'Homme le plus puissant (le père de l'artiste)*. Acquise en 1997, elle a été exposée à plusieurs reprises mais la lecture qui en était donnée jusqu'à présent était principalement orientée sur les origines de l'artiste, la connotation politique de ce portrait jouant la kyrielle de représentations officielles du dictateur Mao, initiateur de la fameuse révolution culturelle dont on connaît les effets dévastateurs sur le peuple chinois. C'est une lecture un peu différente qui est proposée ici, davantage fondée sur le sous-titre de cette peinture appartenant à une vaste série de portraits qui, s'ils jouent de la ressemblance physique avec Mao, sont avant tout consacrés au père de l'artiste. Leurs titres évoquent une série de traits de caractère précis (l'homme le plus puissant, l'homme le plus têtu, l'homme le plus sage...) dont la somme ne permet pourtant pas de former le portrait fidèle d'un homme vis-à-vis duquel Ming a toujours éprouvé un sentiment de méconnaissance. Par delà l'analogie entre le père politique incarné par Mao et le père biologique, c'est bien du lien filial dont il questionne ici, traité dans une monumentalité et dans une puissance chromatique qui apparaissent dès lors comme les exutoires d'une jeunesse réglée à grands coups de brosses appliqués violemment dans le contexte d'une dictature fondée sur le culte de la personnalité. La portée politique du tableau réapparaît néanmoins deux fois dans l'exposition grâce à l'emplacement qui lui a été choisi dans la scénographie. Le portrait de Ming se trouve en effet mis en regard avec les thèmes abordés par la grande sculpture d'Anne Wenzel (numérotée 7 sur le plan ci-contre) située au fond de la salle suivante (Histoire, mémoire, commémoration, défaite). Et, en prenant du recul sous la verrière du FRAC, la mise en regard des portraits de Ming et de Ed Paschke (numéroté 14 sur le plan ci-contre) redonne à l'œuvre du peintre chinois sa portée politique, activant dans ce dialogue fécond les idées de conquête et de pouvoir qui lui sont inhérentes.

Les peintures de Claire Tabouret se manifestent dans l'inquiétante étrangeté qui émane de leurs sujets. Ses portraits d'enfants ou de groupes d'adolescentes dont les regards apparaissent tour à tour effrontés, vagues, fermés ou arrogants, laissent planer sur ces peintures un doute quant au sens véritable qui est le leur. Il y a notamment dans *Les Filles de la forêt* quelque chose qui emmène aussi bien du côté du film *Virgin Suicides* de Sofia Coppola (1999) que des histoires de sorcières et de fantômes de notre enfance. Ces jeunes adolescentes toisent littéralement le spectateur et pourtant leurs regards sont ailleurs ; elles nous regardent mais ne nous voient pas, elles semblent projeter leur vision derrière nous, comme si nous leur étions transparents et, simultanément, elles donnent l'impression de n'être que de pures introspections. Elles expriment l'attente, elles sont dans le tableau, pas dans la réalité ; elles sont tellement dans le tableau que leurs cheveux se mêlent aux coulures de la peinture comme pour rappeler qu'elles ne sont qu'illusion, une illusion qui néanmoins nous frappe de plein fouet. Il en va d'une relation semblable – ambiguë et dérangeante – face au second tableau, petit format issu de la série des *Mangeurs*. Avec son bébé au visage maculé de bouillie verte, la peinture est la représentation d'une scène infantile très banale possiblement inspirée d'une photographie de famille mais qui se pare d'autres intonations dans la promiscuité du second tableau de Claire Tabouret et de celui de Yan Pei-Ming. Quoi qu'il en soit, c'est au feu croisé d'une trentaine de regards que se confronte le spectateur de cette salle occupée par la question de la représentation du portrait "envisagé" sous trois de ses formes : un échange affectif avec le portrait de bébé, sans doute porteur de souvenirs pour ceux qui le regardent ; un échange pluriel et relativement désincarné avec la multitude des visages de jeunes filles ; une intrusion dans l'intimité familiale de l'autre avec le portrait du père de Yan Pei-Ming.







#### 7 / Anne WENZEL

Née en Allemagne en 1972 - Vit aux Pays-Bas

*Requiem of Heroism (Wreath, Ribbons)*

2010 - Céramique, métal - 150 x 32 x 66 cm - 36 x 96 x 160 cm

Acquisition en 2014.

#### 8 / Damien CADIO

Né en France en 1975 - Vit en Allemagne

*Parhelic Triangle*

2014 - Huile sur toile - 140 x 100 cm

*Diffraïn*

2014 - Huile sur toile - 140 x 100 cm

Acquisitions en 2014.

#### 9 / Loredana SPERINI

Née en Italie en 1970 - Vit en Suisse

*Sans titre* - 2014 - Ciment, cire - 21 x 16 x 21 cm

Acquisition en 2015.

#### 10 / David REED

Né aux États-Unis en 1944 - Vit aux États-Unis

*#443* - 1999 - Huile et alkyde sur panneau - 117 x 285 cm

Acquisition en 1999.

Alors que la salle précédente propose une lecture orientée vers la dimension filiale de l'œuvre de Yan Pei-Ming, sa portée politique se trouve ici activée par les œuvres d'Anne Wenzel, de Loredana Sperini et de Damien Cadio, dans une salle où s'effectue également une transition vers une esthétique baroque qui trouve son point d'orgue avec la peinture de David Reed. Les sculptures de l'Allemande Anne Wenzel s'attachent aux sujets de la guerre, des idéologies, des phénomènes commémoratifs et de leur propension à célébrer une certaine forme d'héroïsme. Elle explique : "Avec la distance d'une Allemande à l'étranger, je me suis demandée pourquoi autant de personnes avaient pu soutenir l'idéologie nazie. Je me suis surtout intéressée à la dimension visuelle des idéologies. L'architecture, les monuments, les parades, les drapeaux, les uniformes. Tout cela faisait partie d'une stratégie visant à permettre aux personnes de comprendre, ou mieux encore, de ressentir qu'elles appartenaient à un seul grand mouvement fort. J'ai donc commencé à visiter de nombreux mémoriaux, monuments, bâtiments, cimetières, liés à la guerre. Pour me rendre compte par moi-même. J'ai commencé à Berlin, où existent encore de nombreux bâtiments et monuments anciens. Puis je me suis rendue en Belgique et dans le Nord de la France. Ainsi qu'en Chine. Tous ces monuments, ces bâtiments, ces cimetières, ont le même but : nous convaincre que leur idéologie est la seule, l'unique qui vaille ; et même si ces idéologies peuvent parfois s'avérer contradictoires, elles utilisent un même langage visuel et architectural." Exercice de style autour du monument aux morts, la série *Requiem of Heroism* renvoie à une iconographie du déclin rappelant les décadents du 19e siècle, de Gustave Moreau à Des Esseintes. Cette vision sombre qui traduit les mythes d'hier en drames contemporains en appelle autant à l'exubérance du baroque du 17e siècle qu'à l'art grotesque apparu au 15e siècle en Italie.

Si la sculpture d'Anne Wenzel s'annonce comme un "requiem", celle de l'italienne Loredana Sperini engage une idée semblable mais ramenée à la représentation du corps, avec cette main en cire plaquée et menacée d'écrasement par un élément dont la forme évoque celle d'un cristal mais dont la matière est celle du ciment. Loredana Sperini (dont trois autres pièces figurent dans l'exposition) joue toujours dans ses œuvres d'un rapport de fragilité entre des matériaux a priori contradictoires dans leurs capacités de résistance (ici, le ciment et la cire) pour affirmer la fragilité d'un corps soumis à la détérioration et à l'inéluctable disparition. À l'apparente indestructibilité du ciment, à son opacité, à sa rugosité, s'oppose ainsi la grande fragilité de la cire, sa translucidité, sa surface lisse, dans une juxtaposition au baroque et à la dramaturgie assumés. Ces deux matériaux jouent l'un avec l'autre dans leurs capacités différentes à absorber et à réfléchir la lumière, ouvrant ainsi la possibilité d'œuvres particulièrement sensibles aux variations lumineuses environnantes.

Les œuvres de Damien Cadio appartiennent à une série consacrée à la représentation de chambres royales et aristocratiques reconstituées dans les lieux patrimoniaux – musées ou châteaux. Lieux de l'intimité du pouvoir, ces chambres portent un puissant imaginaire de confidences et de courtoisie. Au-delà des intrigues affectives et sentimentales, le lit royal est aussi le lieu secret des intrigues politiques où, selon d'autres moyens, se fabrique le pouvoir, se nouent et se dénouent les alliances. Comme le note la critique d'art Julie Crenn, "les lits recèlent les secrets de machinations où puissance et jouissance cohabitent. Au creux des intérieurs où la mise en scène prime, son œil s'attache à une surenchère : velours, rideaux, draps, boiseries et mobiliers. La chaise au bois sculpté et doré se fond avec le drapé des tissages floraux, auxquels les boiseries murales font écho. Ce camouflage ornemental est celui de l'apparat du pouvoir. Pourtant, ici, rien de grandiose, les couleurs sont éteintes, la lumière voilée, les ors assouris et les tissus figés comme le marbre. L'apparat est ici désenchanté, désacralisé." Quant aux titres de ces deux peintures, ils sont empruntés à la musique électronique du groupe Autechre et contrastent avec le baroque de la représentation et la facture picturale des tableaux.



7 / Anne WENZEL



8 / Damien CADIO

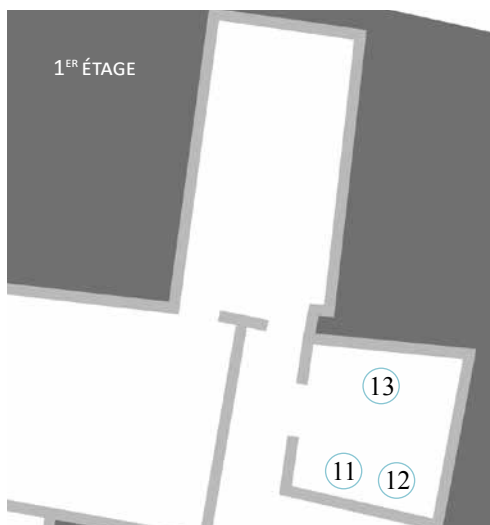
La référence au baroque est également une constante dans l'œuvre de l'américain David Reed. Sur un plan gestuel, la grammaire picturale de ses tableaux se concentre sur des arabesques, des boucles, des déliés si caractéristiques de son œuvre, dont les origines sont à chercher dans les plis de la peinture baroque du 17e siècle. Ces vastes rubans illusionnistes, superposés, entremêlés, constituent le principal vocabulaire de sa peinture depuis des années. Réalisés avec une peinture alkyde aux propriétés translucides et lumineuses, ces gestes se déploient sur de vastes panneaux dont les proportions panoramiques évoquent le format du cinéma. Comme pour toutes ses peintures, #443 a fait l'objet d'un travail complexe où de multiples couches se superposent avant que la surface soit ensuite poncée pour atteindre une parfaite planéité. Le tableau est divisé en zones distinctes au sein desquelles le même geste semble être considéré dans des temps différents, déroulé dans différents espaces et à différents moments. Il y a montage, prise en compte d'espaces et de temps multiples, emploi de masques qui viennent oblitérer certaines parties du tableau, utilisation de gestes qui, s'ils renouent avec un certain baroque, entrent en dialogue avec d'autres formes directement issues du cinéma. Ce dernier point trouve son expression la plus directe dans la salle suivante avec la série de quatre photogrammes extraits de la scène de l'étreinte entre James Stewart et Kim Novak (dans le film *Vertigo* d'Alfred Hitchcock), dans lesquels David Reed a incrusté un de ses tableaux.



9 / Loredana SPERINI



10 / David REED

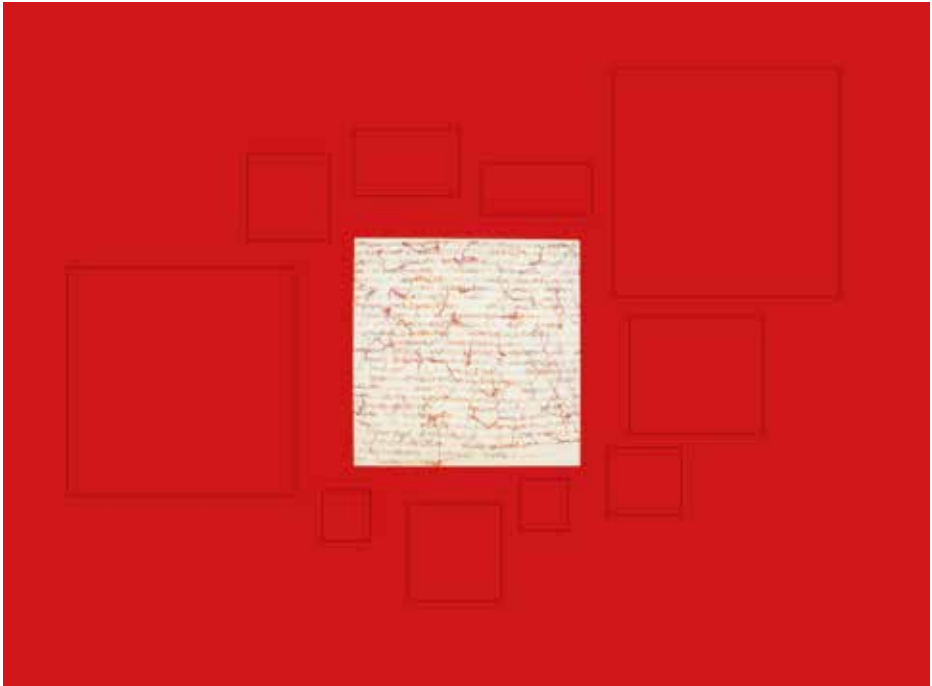


Cette salle synthétise le principe d'étreinte qui est à l'origine de cette exposition, selon une mise en scène des œuvres qui obéit au croisement de plusieurs lectures simultanées. Le mur de droite présente deux œuvres – celles de Claude Rutault et de Ghada Amer – selon un principe assez ambigu. En effet, l'œuvre de Claude Rutault acquise par le FRAC Auvergne n'a aucune existence physique véritable : ce que le FRAC Auvergne a acquis n'est pas une peinture ou une somme de peintures monochromes, mais un certificat, un protocole. Claude Rutault, en effet, ne peint pas ses œuvres mais invente des procédures qui permettent à ses œuvres de prendre forme au moment où elles doivent être montrées. Ces procédures sont formalisées, écrites, dans ce que l'artiste appelle des "définitions/méthodes". Celle du FRAC Auvergne donne l'intitulé suivant :

"définition/méthode n°131. entourant le tableau. 1981. un mur sur lequel est accroché un tableau. entourant le tableau, un certain nombre de toiles sont accrochées et peintes de la même couleur que le mur. ces toiles sont de dimensions variées, une ou deux étant identiques au tableau, les autres, plus petites ou plus grandes, sont dans des dimensions proches. ni le nombre, ni l'accrochage ne sont déterminés à l'avance. ils ne sont bien sûr pas fixes d'une réalisation à l'autre. si plusieurs tableaux sont accrochés au mur, il est possible de réaliser l'œuvre avec plusieurs tableaux à la condition que cette idée d'entourer le tableau avec des toiles peintes de la même couleur que le mur soit évidente. le nombre de réalisations de la proposition est illimité."

Voici donc une œuvre qui ne peut exister qu'à la condition d'être activée par une autre œuvre qui, dès lors qu'elle donne existence à la pièce de Claude Rutault, se trouve immédiatement intégrée par cette pièce tout en conservant son statut originel d'œuvre autonome... Voici donc la parfaite étreinte, d'autant plus belle que le choix s'est orienté vers cette œuvre de l'artiste égyptienne Ghada Amer, dont la broderie donne à lire la définition de l'amour telle qu'elle figure dans le Petit Robert de la langue française. Cette étreinte est une mise en abyme de l'exposition et nous avons souhaité la rendre la plus irradiante possible, pariant sur la capacité du rouge à diffuser son spectre sur le mur qui lui fait face, où se trouvent accrochées en formation serrée dix-neuf œuvres de la collection du FRAC Auvergne, sélectionnées pour le potentiel narratif et poétique que leur promiscuité est capable de faire naître. L'étreinte est ici multiple car, si les œuvres déroulent des successions d'enchaînements plus ou moins intelligibles, les deux murs se joignent de façon directe par la présence d'une seconde œuvre de Claude Rutault, un petit igloo peint en 1970 avant qu'il n'oriente sa pratique vers les fameuses "définitions/méthodes"





### 11 / Claude RUTALT

Né en France en 1941 - Vit en France

*Définition/méthode 131. Entourant le tableau*

1981 - Acrylique sur toile - Toiles monochromes - Dimensions variables

Acquisition en 2001.

### 12 / Ghada AMER

Née en Egypte en 1963 - Vit aux États-Unis

*Définition de l'amour d'après le Petit Robert*

1993 - Fil brodé sur toile - 100 x 100 cm

Acquisition en 1994.

qui constitueront par la suite l'identité forte de son œuvre. La configuration de cet accrochage rappelle la façon dont étaient exposées les œuvres dans les musées au 19<sup>e</sup> siècle, avant que les critiques, unanimes, fustigeant l'encombrement et le manque de lisibilité ne permettent une remise en question des méthodes d'exposition des tableaux. Cette évocation trouve évidemment son sens dans une exposition qui tente de souligner les lignes d'intensité générées par le dialogue entre des œuvres pourtant indépendantes les unes des autres. Dans le cas de ce mur volontairement surchargé, le parti pris consiste à créer de possibles narrations par la coexistence de gestes (les étreintes physiques des œuvres de Manuela Marques, de Rineke Dijkstra, de David Reed, de Nan Goldin, de David Lynch, de Marc Bauer, etc.), de sphères ou de bulles d'intimité (Simon Willems, Achyara Vyakul, Jean-Christophe De Clercq, etc.). Il appartient au regardeur de créer son parcours personnel au milieu de cet ensemble riche et fertile.



13 /

**1- David LYNCH**

Né aux États-Unis en 1944 - Vit aux États-Unis

*A Parting Kiss* - 2007 - Lithographie - 67 x 86,5 cm - Acquisition en 2012.

**2- Nan GOLDIN**

Née aux États-Unis en 1953 - Vit aux États-Unis

*Cookie and Sharon dancing in the Back Room, Provincetown, Ma.* 1976

1976 - Photographie couleur - 45 x 61,5 cm - Dépôt du Cnap au FRAC Auvergne en 2014.

**3- Abdelkader BENCHAMMA**

Né en France en 1975 - Vit en France

*Random* - 2014 - Encre sur papier - 40 x 30 cm - Acquisition en 2015.

**4- David REED**

Né aux États-Unis en 1944 - Vit aux États-Unis

*The Kiss* - 2005 - Photographie - 20 x 153 cm - Don de l'artiste en 2008.

**5- Giljan GELZER**

Né en Suisse en 1951 - Vit en France

*Sans titre* - 2010 - Acrylique et crayon sur toile - 22 x 16 cm - Acquisition en 2012.

**6- Camille HENROT**

Née en France en 1978 - Vit en France

*Again in his Hand* - 2007 - Photographie - 20,7 x 25,8 cm - Dépôt du Cnap au FRAC Auvergne en 2014.

**7- Rafael GRASSI-HIDALGO**

Né en Suisse en 1969 - Vit en France

*Sans titre* - 2006 - Feutre et stylo sur papier - 21 x 29,7 cm - Acquisition en 2007.

**8- Stephen MAAS**

Né en Grande-Bretagne en 1956 - Vit en France  
*Sans titre* - 1996 - Aquarelle - 50 x 65 cm - Acquisition en 2007.

**9- Marc BAUER**

Né en Suisse en 1975 - Vit en Allemagne  
*Attrition* - 2007 - Crayon gris et noir sur papier - 33 x 45 cm - Acquisition en 2008.

**10- Éric PROVENCHÈRE**

Né en France en 1970 - Vit en France  
*Nous oublions qui nous avons (Série Massif)* - 2013 - Huile, pastel, acrylique sur balsa - 20 x 30 cm  
Acquisition en 2014.

**11- Manuela MARQUES**

Née au Portugal en 1959 - Vit en France  
*Contact 1* - 2011 - C-Print - 95 x 118 cm - Acquisition en 2012.

**12- Rineke DIJKSTRA**

Née aux Pays-Bas en 1959 - Vit aux Pays-Bas  
*Julie, Den Haag, The Netherlands, Feb 29* - 1994 - Photographie - 62 x 51,9 cm  
Dépôt du Cnap au FRAC Auvergne en 2014.

**13- Agnès GEOFFRAY**

Née en France en 1973 - Vit en France  
*Incidental Gestures* (extrait) - 2011 - Photographie - 17 x 22 cm - Acquisition en 2014.

**14- Claude RUTAUULT**

Né en France en 1941 - Vit en France  
*Sans titre* - 1970 - Acrylique sur toile - 20 x 16 cm - Don de l'artiste en 2001.

**15- Simon WILLEMS**

Né en Grande-Bretagne en 1971 - Vit en Grande-Bretagne  
*Airhead 1* - 2002 - Huile sur bois - 18 x 22 cm - Acquisition en 2003.

**16- Yuri KOZYREV**

Né en Russie en 1963 - Vit en Russie  
*Inside Irak 27/11/2005* - 2008 - Photographie - 49,9 x 59,9 cm.  
Dépôt du Cnap au FRAC Auvergne en 2014.

**17- Philippe COGNÉE**

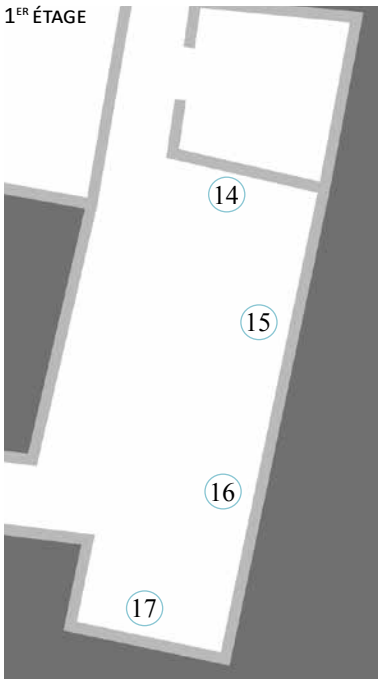
Né en France en 1957 - Vit en France  
*Cœur* - 1994 - Encaustique sur toile - 22 x 14 cm - Don de l'artiste en 2001.

**18- Jean-Christophe DE CLERCQ**

Né en France en 1966 - Vit en France  
*Sans titre n°29* - 2001 - Encre, acrylique sur papier - 56 x 90 cm - Acquisition en 2001.

**19- Achyara VYAKUL**

Né en Inde en 1930 - Décédé en 2000  
*Sans titre* - 1994 - Pigments naturels sur papier - 20 x 30 cm - Acquisition en 2011.

**14 / Ed PASCHKE**

Né aux États-Unis en 1939 - Décédé en 2004

*De la Tomate*

1999 - Huile sur toile - 152 x 198 cm

Acquisition en 2013.

**15 / George CONDO**

Né aux États-Unis en 1957 - Vit aux États-Unis

*Collage Expanded Composition Combination*

1990 - Huile et collage sur toile - 195 x 460 cm

Acquisition en 2001.

**16 / Richard FAUGUET**

Né en France en 1963 - Vit en France

*Sans titre*

1997 - Vénilia découpé - 95 x 47 cm

Acquisition en 1998.

**17 / Pierre MOIGNARD**

Né en France en 1961 - Vit en France

*Vegaland Beach*

2002 - Huile sur toile - 166 x 215 cm

Acquisition en 2013.

Cette salle rassemble des œuvres dont les dialogues croisés évoquent autant l'histoire de l'art qu'une dimension politique conquérante liée aux enjeux portés par la culture sur un plan stratégique à l'échelle internationale. Dans les années 1940, les États-Unis ont en effet entrepris de détrôner Paris de son statut de capitale mondiale de l'art, dans une optique d'exportation d'un modèle culturel incarné par le cinéma hollywoodien, Walt Disney et par les artistes majeurs que sont à cette époque Pollock, Rothko, Kline ou de Kooning. Les raisons qui prédestinent à la mise en œuvre du vaste mouvement d'internationalisation de la culture américaine sont liées à la situation politique de l'époque et à la volonté de lutter contre le communisme dans un climat de guerre froide. Aujourd'hui, si les États-Unis parviennent à maintenir une position hégémonique sur le marché de l'art, leur leadership est néanmoins considérablement remis en cause par la place désormais incontournable qu'occupe la Chine, animée par une volonté identique de promouvoir une culture qui, stratégiquement, porte indirectement le potentiel de développement économique et industriel.

La grande peinture de l'américain George Condo a été acquise en 2001. À l'époque, la carrière de l'artiste connaissait un revers, ce qui ne changeait rien à la qualité extraordinaire de ses œuvres et de celle-ci en particulier : le FRAC Auvergne a ainsi pu acquérir une peinture importante, dans une logique propre à celle des collections publiques françaises qui, par leur structure juridique, sont résolument extérieures à toute prise en compte spéculative dans leurs choix. En quelques années, cette peinture est devenue l'une des cinq œuvres majeures de la collection du FRAC Auvergne, l'une des rares peintures de George Condo présente dans les collections publiques françaises et l'artiste figure désormais parmi les peintres les plus importants à l'échelle internationale. Le sujet de l'œuvre concerne la perte progressive de l'aura artistique européenne à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale au profit des États-Unis. Dans ce contexte, et dans une perspective plus spécifiquement liée à l'art, à son marché et aux enjeux politiques que la culture représente, les nombreux artistes et intellectuels européens exilés aux États-Unis pendant

la guerre ont offert un formidable et fertile terreau d'inspiration aux artistes américains. Cet épisode est au cœur de l'œuvre de George Condo. Elle représente ironiquement l'attaque d'une diligence – la culture européenne – par les indiens qui incarnent, non sans cynisme, les États-Unis dans un malicieux retournement historique. Les artistes européens y sont allègrement pillés dans un jousif capharnaüm : emprunts directs au *Guernica* de Picasso, à la *Roue de bicyclette* de Duchamp, aux natures mortes de Cézanne, semblent ainsi marquer l'assimilation par les artistes américains des artistes européens les plus remarquables du 20<sup>e</sup> siècle. Le grand collage qui constitue la partie gauche de l'œuvre évoque les cartes des États-Unis peintes par Jasper Johns quelques décennies auparavant, illustrant la prise de pouvoir progressive de l'Expressionnisme Abstrait, de l'Action Painting et du monumentalisme d'œuvres désormais destinées à un marché planétaire. A droite, un bric-à-brac constitue le butin où s'entassent pêle-mêle bouteille de vin artificiellement vieilli au four à micro-ondes, pièces d'or, pétrole, et autres objets qui bâtissent une barricade derrière laquelle se cachent les indiens armés pour la mise à sac du vieux continent.

Cette prise de pouvoir s'incarne aujourd'hui dans la puissance d'un artiste comme Jeff Koons, l'un des plus côtés au monde et de ses œuvres kitsch dont le fameux lapin en aluminium est l'une des pièces les plus connues. Le sticker de Richard Fauguet en reprend la silhouette, découpée dans un motif Venilia (un clin d'œil aux premiers collages de Picasso) dont le motif de briques évoque les intérieurs des lofts américains. La figure de Jeff Koons erre ici tel un fantôme, rappelant les enjeux économiques d'un marché de l'art devenu phénoménal dans les échanges qu'il génère. Jeff Koons est aussi, indirectement, lié à la peinture de Ed Paschke présente dans cette salle – également l'une des œuvres majeures de la collection du FRAC, qu'il serait aujourd'hui impossible d'acquérir. En effet, lorsque l'œuvre fut acquise en 2013, le monde de l'art n'avait pas encore – ou à peine – pris connaissance du fait que Jeff Koons avait été l'assistant de Ed Paschke, qu'il vouait à ce peintre qu'il considère comme un maître une admiration immense et qu'il le collectionnait à titre personnel aux côtés de... Gustave Courbet. Ed Paschke incarne un des aspects les plus passionnants de la contre-culture américaine et c'est finalement par l'intermédiaire de Jeff Koons qu'il a acquis récemment une notoriété sans cesse grandissante. Si ce phénomène en dit long sur les mécanismes qui règlent le marché de l'art, la peinture de Ed Paschke n'en reste pas moins d'un intérêt exceptionnel dans sa manière de reprendre les principes d'une peinture pop en la tirant vers une forme de mauvais goût et de stridence chromatique (inspirée de la lumière artificielle des écrans de télévision) au service d'un positionnement politique acide vis-à-vis de la société américaine. Cette vision désenchantée se retrouve, différemment, dans l'œuvre de Pierre Moignard. Comme le précise Éric Suchère, "*Venice Beach* est, certes, un lieu où habitent quelques stars, mais est aussi un décor où de nombreux films ont été tournés – cette dimension cinématographique du lieu me semble essentielle pour comprendre la peinture de Pierre Moignard – et, enfin, il arrive de voir, sur la plage, des sans-abris, allongés sur leurs duvets, masses informes et molles, comme épave ou animal échoués sur le rivage. [...]. La peinture de Pierre Moignard n'est pas, heureusement, que la transposition de cette vision, mais un point de départ qui l'amène à traiter du paysage et de sa ruine, de la désolation de l'hédonisme, de l'absorption dans un espace qui tient plus du conte (moral) que d'une représentation réaliste. No man's land ou « terre gaste » jonchée d'épaves et peuplée d'animaux caricaturaux, ces paysages peints d'une touche généreuse dans une pâte onctueuse d'un geste parfois proche de l'esquisse ou de la pochade, égrènent des couleurs acides et un peu forcées qui renforcent le caractère critique et ironique de ces représentations. La réussite – au sens pictural du terme – des peintures est souvent mise à mal par une composition volontairement déséquilibrée, un signe un peu trop présent ou une naïveté appuyée comme ces petits indices de décor qui figurent dans la peinture acquise par le FRAC Auvergne."



14 / Ed PASCHKE



15 / George CONDO

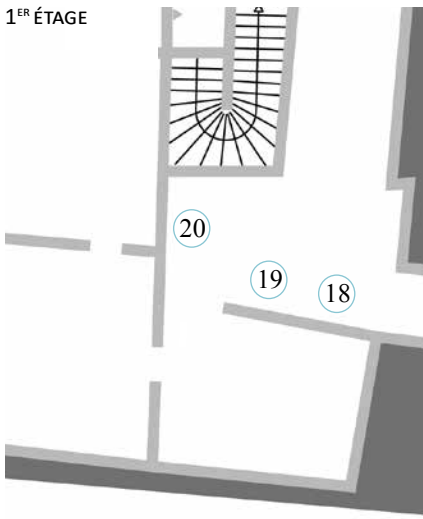


17 / Pierre MOIGNARD



16 / Richard FAUGUET



**18 / Silke OTTO-KNAPP**

Née en Allemagne en 1970 - Vit aux États-Unis

*Seascape (From Roundhead)*

2013 - Aquarelle sur toile - 100 x 120 cm

Acquisition en 2015.

**19 / Raoul DE KEYSER**

Né en Belgique en 1930 - Décédé en 2012

*Oskar 3*

2005 - Huile sur toile - 36 x 48 cm

Acquisition en 2005.

**20 / Volker TANNERT**

Né en Allemagne en 1955 - Vit en Allemagne

*Sans titre*

1985 - Huile sur toile - 180 x 180 cm

Acquisition en 1985.

Ces trois paysages succèdent au paysage de Pierre Moignard présenté dans la salle précédente et opèrent une transition avec la salle suivante. De la peinture de Volker Tannert, acquise en 1985 (année de fondation du FRAC Auvergne) à celle de Silke Otto-Knapp acquise en 2015, c'est un pont de trente ans qui relie ces œuvres. Le grand paysage romantique de Volker Tannert a été acquis pour la collection du FRAC à une époque où, on peut s'en douter, il était encore très difficile d'imaginer quels seraient la fonction véritable et le devenir de ces structures totalement inédites dans leur manière d'envisager le croisement d'une collection et de la diffusion de ses œuvres sur l'ensemble d'un territoire régional. Bien que cet artiste n'ait plus aujourd'hui la visibilité qui était la sienne il y a trente ans, cette peinture porte intrinsèquement la trace d'un commencement, l'indice d'une grande histoire qui unit notre collection à tous ceux qui sont venus la voir depuis tant d'années, découvrant la richesse et, surtout, la grande hétérogénéité de la création artistique contemporaine, apprenant au fil du temps à apprécier, à mieux regarder ce qui désormais appartient à un patrimoine commun. Volker Tannert appartenait dans les années 1980 au mouvement allemand des Nouveaux Fauves. Ses paysages se réfèrent à la peinture romantique, aux vues de montagnes de Caspar David Friedrich en premier lieu, mais aussi aux paysages nocturnes du 17<sup>e</sup> siècle, aux ciels d'Emile Nolde, combinant les stéréotypes et les signes référencés : rouge sang, chaos, eau sombre et profonde... Peignant par empâtements aux endroits qui suggèrent le palpable – la roche, la terre – il utilise moins de matière pour exprimer la transparence de ciels crépusculaires. Il donne à voir la manifestation de ce sentiment de sublime, mêlant la fascination pour les paysages accidentés à l'angoisse d'une finitude symbolisée par les états crépusculaires, les effondrements telluriques.

Étrangement, l'aquarelle sur toile de Silke Otto-Knapp, de quinze ans la cadette de Tannert, renoue en employant d'autres moyens avec ce sentiment de sublime que le philosophe allemand Edmund Burke qualifiait par "une sorte d'horreur délicate, une sorte de tranquillité teintée de terreur" dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* paru en 1757. Les peintures de Silke Otto-Knapp sont des jus aquarellés gris et noirs exécutés sur des toiles préparées. À la différence d'aquarelles traditionnellement réalisées sur papier, qui interdisent la moindre reprise, l'application de ce médium sur toile permet de revenir sur ce qui



a été peint, d'effacer, comme on le ferait avec de la peinture à l'huile. Ainsi, les représentations de paysages, d'îles, de danseurs – qui constituent les sujets de prédilection de l'artiste allemande – sont-ils peints en employant l'effacement comme véritable technique de révélation progressive des images. Les paysages marins qu'elle réalise en 2013 sont particulièrement adaptés à la liquidité du médium utilisé. La lumière s'y répand, crépusculaire et subtile, conférant aux œuvres une atmosphère de rêverie romantique qui n'est pas sans rappeler certaines peintures d'Edward Munch ou de Leon Spilliaert. Mais l'analogie la plus évidente, sans doute, est celle que l'on pourrait établir entre ces paysages maritimes et des vues photographiques anciennes – daguerréotypes, cyanotypes, vieux négatifs noir et blanc. Cette analogie en dit long sur le pouvoir mémoriel de ces peintures qui se constituent autant en faux témoignages d'images anciennes qu'en souvenirs à réactiver par le regardeur.

La peinture de Raoul de Keyser dit beaucoup avec très peu. Elle ne décrit rien, ne raconte rien, sinon ce qui est en jeu dans la perception du peintre lorsqu'il la réalise. Il n'y a pas d'images dans la peinture de Raoul de Keyser mais il y a des images en cours d'élaboration, il y a la tentative de constituer des images qui dès l'origine sont vouées à ne jamais aboutir en tant que telles, tant elles font l'objet d'un filtrage destiné à en infléchir les caractéristiques pour les faire basculer sur une lisière proche de l'abstraction. L'enjeu de cette peinture consiste à tenter de comprendre comment une image est l'aboutissement d'un flux de sensations. Ce paysage inspiré par les plages des côtes belges et par un héritage fortement ancré dans la peinture romantique de Léon Spilliaert, déjoue l'idée même de paysage en peinture. Prenant le contre-pied des attentes habituelles du genre – esthétique, ressemblance, couleurs agréables... –, tout ici semble fuir par tous les bords et le cadre rouge qui délimite l'image joue véritablement le rôle de bordure destinée à contenir une composition essentiellement caractérisée par la fragilité. Aux antipodes d'une étendue agréable et sereine, le paysage de Raoul de Keyser s'effondre, se dévalue et affirme clairement son statut de paysage mental, suffisamment lâche et ouvert pour que le spectateur puisse s'en approprier la composition et s'y projeter. Nous ne sommes pas éloignés de certaines descriptions données par Albert Camus de paysages maritimes dans *La Chute*, où la limite entre ciel et terre est toujours indéterminée et la mer "couleur de lessive faible". Il y a sans doute bien plus à extraire d'une telle peinture volontairement malhabile que d'une composition parfaitement maîtrisée qui n'offrirait en définitive que bien peu de possibilités de projection pour le spectateur. Cette œuvre revendique sa faiblesse et ses multiples fêlures, se mesurant aux jugements hâtifs, acceptant que son public puisse la balayer d'un revers de main, ne s'offrant réellement qu'en tant que vision poétique et sensible. Luc Tuymans, autre peintre belge pour qui Raoul de Keyser fut un mentor, déclarait dans un entretien que "ce n'est pas la mer que nous allons voir, c'est toujours notre petite carte postale personnelle de la mer que nous recherchons". C'est d'autant plus vrai avec l'œuvre de Raoul de Keyser, esquisse pour une projection mentale en devenir.

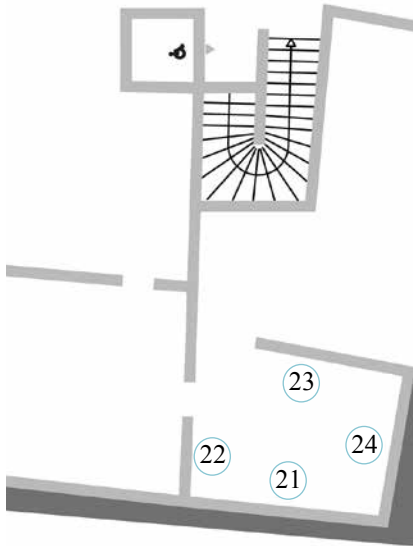


18 / Silke OTTO-KNAPP



19 / Raoul DE KEYSER



**21 / Marie ZAWIEJA**

Née en France en 1974 - Vit en France

*À quoi tient la beauté des montagnes (#3, #7, #8)*

2014 - Huile sur bois - 20 x 20 cm chaque

Acquisitions en 2015.

**22 / Adam ADACH**

Né en Pologne en 1962 - Vit en France

*Granica*

2003 - Huile sur médium - 150 x 160 cm

Acquisition en 2005.

**23 / Marc BAUER**

Né en Suisse en 1975 - Vit en Allemagne

*Sans titre*

2012 - Crayon sur papier - 23 x 32 cm chaque

Acquisition en 2013.

**24 / Bojan SARCEVIC**

Né en ex-Yougoslavie en 1974 - Vit en Allemagne

*Sans titre (Vitrine Film #2)*

2008 - Technique mixte - 190 x 125 x 80 cm

Acquisition en 2009.

Trois petites peintures de Marie Zawieja acquises en 2015 sont à l'origine du titre de cette exposition. Nommées *À quoi tient la beauté des montagnes*, elles s'inspirent de la conférence du même nom donnée en 1897 au Club Alpin de Paris par Franz Schrader, géographe, randonneur, dessinateur, peintre et cartographe<sup>1</sup>. Dans cette magnifique intervention, il exprime son amour des montagnes et explique de quelle manière elles doivent être idéalement regardées, dessinées ou peintes. Franz Schrader s'interroge : "Pourquoi, comment, à cause de quoi ces montagnes sont-elles si belles ? Première question suivie d'une autre : après tout, qu'est-ce qui me prouve qu'elles sont réellement belles ? Je les trouve telles ; soit, mais n'est-ce pas en moi seul que réside leur beauté ? N'est-ce pas là une chose toute subjective et liée à mon éducation ?" Il poursuit en affirmant que "celui qui sent une beauté aura toujours raison contre celui qui ne la sent pas ; celui qui voit contre celui qui ne voit pas, celui qui s'émeut contre celui qui ne s'émeut pas." Cette conférence est donnée en 1897, année particulièrement importante dans l'histoire de la pensée en raison de la publication de la stupéfiante poésie de Stéphane Mallarmé *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dont l'importance sera considérable au 20<sup>e</sup> siècle pour la création artistique, musicale et littéraire. D'un côté, une poésie qui inaugure indirectement l'espace moderne et pose certaines fondations de la pensée contemporaine ; de l'autre côté, cette conférence dont la teneur demeure universelle tant les considérations dont elle fait état répondent aux principes les plus basiques de notre manière intemporelle d'appréhender les œuvres d'art. Ce qu'énonce Franz Schrader à propos de sa passion pour les montagnes entretient une enthousiasmante analogie avec ce que devrait, ce que doit toujours être notre relation à l'art et à la culture de façon générale. Comme une forme d'hommage à la grande sincérité du propos de Franz Schrader et à la leçon de regard qu'il offre sur ce que sont perception et sensation, cette salle réunit – assez simplement – un ensemble d'œuvres dont le point commun consiste à traiter du paysage de montagne, soit de façon très directe, comme c'est le cas pour Marie Zawieja,

1 Franz Schrader, *À quoi tient la beauté des montagnes*, (1897), 2009, Éditions Isolato, Paris.

Adam Adach ou Marc Bauer, soit de manière plus allusive comme le propose la vitrine de Bojan Sarcevic. Pour mémoire, la banalité apparente du thème engage néanmoins un certain regard sur l'histoire de l'art puisqu'il faut tout de même attendre le 16<sup>e</sup> siècle pour que le paysage puisse être envisagé comme sujet à part entière. Si Albrecht Dürer approche la question, avec une aquarelle de paysage montagneux (*Vue du Val d'Arco*, en 1495, conservée au Musée du Louvre), c'est Albrecht Altdorfer qui réalise le premier paysage véritable en 1518, sans autre sujet que lui-même (*Paysage avec passerelle*, conservé à la National Gallery de Londres).

La peinture d'Adam Adach s'inscrit dans une série consacrée à la représentation de paysages de montagnes vus par le peintre lors d'un voyage en Alaska. *Granica*, comme les autres peintures de cette série, fonde son origine sur l'observation de l'immensité montagneuse et glaciaire, sur la lumière quasi irréaliste de ces contrées, ainsi que sur un rapport d'échelle entre la monumentalité de l'étendue et une présence humaine presque invisible qui n'est pas sans évoquer la peinture romantique de Caspar David Friedrich. Adam Adach déclare, à propos de ces peintures: "Je ne peins pas des sommets parce qu'ils sont inatteignables mais parce que l'action se passe entre les sommets et le bas des montagnes."

Les trois dessins de Marc Bauer appartiennent à la grande série d'esquisses préparatoires que l'artiste suisse a réalisées préalablement à la création de son film d'animation *L'Architecte* que le public du FRAC Auvergne a pu découvrir en 2014. Ces trois vues de montagnes prennent indifféremment leurs sources dans les souvenirs d'enfance de l'artiste (les montagnes vues depuis le chalet familial dans les Alpes), dans les archives photographiques de la seconde Guerre Mondiale (les vues du fameux "nid d'aigle" d'Adolf Hitler dans les Alpes bavaroises), et dans une construction purement imaginaire.

Marie Zawieja explique à propos de sa peinture : "Je peux commencer à peindre en partant d'un dessin réalisé à la montagne, à la mer, dans une friche, sur un chantier, à la campagne. Ce dessin est déjà marqué par la déambulation, la perception, la distorsion. (...) Ce dessin, cet objet de peinture, est projeté mentalement sur la toile, seulement ici je peins. Toute la différence est là. La couleur n'est pas une ligne, ni un aplat. Une couleur en appelle une autre. S'organise dans l'espace du tableau une sorte d'écho de couleurs et de gestes. Tantôt la couleur soutient le geste tantôt le geste brouille la couleur. Les formes sont distordues par le geste et le contraignent également. C'est un jeu d'équilibre de forces qu'il me faut organiser. Et ces distorsions s'appuient sur le paysage recomposé." On comprend aisément qu'il ne s'agit pour elle (à la différence d'Adam Adach par exemple) de rendre compte d'une étendue paysagère observée mais davantage de s'appuyer sur les résidus d'une telle observation – résidus mémoriels, souvenirs chromatiques, sensations perçues – pour produire ces miniatures qui, sur une surface très restreinte, parviennent à transposer le questionnement de Franz Schrader sur les montagnes vers une réflexion relative à ce que peut être, aujourd'hui, une peinture jouant autant d'affects que d'une maîtrise de techniques hétérogènes.

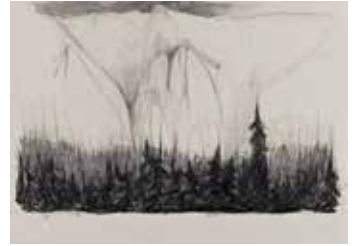
Depuis 2007, Bojan Sarcevic utilise des matériaux disposés en petites mises en scènes qui constituent de véritables petites étendues paysagères abstraites. Branches d'arbres, morceaux d'écorce, lamelles de cuivre, éléments de Plexiglas, pierres, papier... sont les matériaux de prédilection qu'il utilise et qu'il dispose sur de grandes feuilles de papier uni, pour ensuite les filmer en Super-16 mm. La vitrine acquise par le FRAC Auvergne présente un agencement de formes en Plexiglas ayant servi de décor pour la réalisation d'un film. La délicatesse de la disposition des éléments, le jeu subtil des transparences sur fond noir et l'esthétique de cette œuvre composée en une somme de perspectives, offrent une lecture duale allant de la modélisation d'un paysage de montagnes à celle d'une pure composition géométrique abstraite.

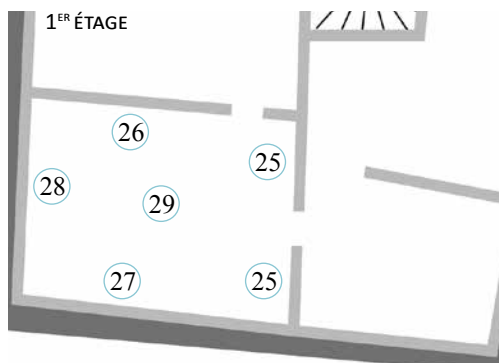


21 / Marie ZAWIEJA



22 / Adam ADACH





#### 26 / Jean-Pierre PINCEMIN

Né en France en 1959 - Décédé en 2005

*Sans titre*

1981 - Huile sur toile - 250 x 180 cm

Acquisition en 1999.

#### 28 / Loredana SPERINI

Née en Italie en 1970 - Vit en Suisse

*Sans titre*

2014 - Ciment, cire - 30 x 21 x 4,5 cm chaque

Acquisition en 2015.

#### 25 / Claire CHESNIER

Née en France en 1986 - Vit en France

*CCLXXII*

2013 - Encre sur papier - 137 x 132 cm

*CCLXXIV*

2013 - Encre sur papier - 140 x 134 cm

Acquisitions en 2014.

#### 27 / Pius FOX

Né en Allemagne en 1983 - Vit en Allemagne

*Gestell (Cadre)*

2012 - Huile sur toile - 190 x 130 cm

Acquisition en 2014.

#### 29 / Silvia HESTNES

Née en France en 1961 - Vit en France

*Sans titre*

2004 - Grillage, tissus, épingles - 50 x 60 x 50 cm

Acquisition en 2013.

Les œuvres réunies dans cette salle sont abstraites mais leur abstraction repose manifestement sur une fonction sensible accordée à la couleur et à la manière dont la surface se constitue en un espace tour à tour frontal, en déploiement ou en semi transparence.

Dans ses peintures sur papier, Claire Chesnier procède à la dilution de la couleur par épanchement, donnant ainsi au motif final l'ambiguïté d'une forme simultanément frontale, fermée, et pourtant évanescence. La forme abstraite, dont les contours ont été préalablement définis par un marquage au scotch, se perd également dans une ambivalence : trois bordures très précisément délimitées jouent d'une opposition avec la bordure supérieure, dont la linéarité fond littéralement sous l'action de la couleur et de sa capillarité dans le papier. La ligne devient frange, la frange devient flou, le flou révèle un résidu coloré qui n'est de la teinte d'aucune des deux couleurs employées : une ridule chromatique, fantomatique, comme extraite du corps chimique de la couleur. C'est à une expérience de la couleur qu'est convié le regardeur, expérience d'autant plus féconde qu'elle s'appuie sur des formats dont les proportions se mesurent à celle d'un corps, qui est autant celui de l'artiste que celui du spectateur de son œuvre. C'est sans doute ce qui contribue, aussi, à l'accès sensible de ces deux œuvres, la ridule du bord supérieur pouvant dès lors être comprise comme la révélation d'une intimité du corps de la peinture.

Autre expérience chromatique, autre ambivalence que celle de l'œuvre de Jean-Pierre Pincemin, où l'on hésite entre l'apparente radicalité d'une structure tripartite organisée comme une sorte d'étendard ou de drapeau et la façon dont cette géométrie se trouve contrariée dès lors que le regard s'approche de la surface pour y voir la multitude de fines gouttelettes translucides déposées, le léger tremblement des bords imbriqués les uns dans les autres qui forment un cadre ou, plutôt, une superposition de passes-partout. L'observation de ces passe-partout



révèle, outre leur grande délicatesse d'exécution, la manière dont ils ont été peints, en tournant le châssis d'un quart de tour, comme en témoigne l'orientation des coulures. Mais, en dehors de tout, ce qui demeure véritablement remarquable réside dans la façon dont Jean-Pierre Pincemin parvient à faire coexister deux langages a priori étrangers : une composition géométrique préalablement pensée sur papier millimétré puis reportée avec exactitude, et une surface sensible, constellée de ces gouttes pulvérulentes qui forment par endroit une pellicule, un vernis, une peau diaphane et délicate.

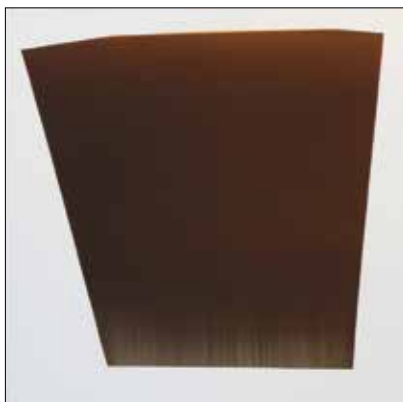
C'est durant la foire d'art contemporain Drawing Now que nous avons découvert, par hasard, le jeune peintre berlinois Pius Fox il y a deux ans. Un ensemble de peintures abstraites miniatures y était présenté et la providence nous a amenés jusqu'à elles, dans un contexte pourtant peu propice à la mise en valeur de formats si réduits. Un an plus tard, le FRAC Auvergne faisait l'acquisition de ce grand format et décidait de consacrer une exposition personnelle (avril-juin 2016) à ce peintre dont la maturité est étonnante. La visite de l'atelier de Pius Fox à Berlin est édifiante : aux côtés des œuvres de grands formats, des centaines de peintures miniatures – dont les dimensions n'excèdent pas celles d'un A4 – forment un impressionnant corpus qui dénote d'une faculté à revisiter les codes de l'abstraction du 20e siècle doublée d'une remarquable intuition sur ce que peuvent être les enjeux futurs de la peinture abstraite. "Abstraction" n'est d'ailleurs qu'un terme de commodité pour qualifier cette pratique qui prend autant appui sur une pensée effectivement tournée vers le travail des formes et de la couleur que sur une pratique totalement ancrée dans le réel, un réel qu'il s'agit de représenter en le modélisant. Ainsi, *Gestell* ("Cadre", en allemand) prend-elle appui sur ces deux positions simultanées, en donnant à voir une composition qui joue à la fois d'une pure abstraction et d'un illusionnisme où se déploie une sorte de panneau en forme d'accordéon, enchâssé dans une série de bordures qui, comme chez Jean-Pierre Pincemin, forment une série de cadres. Cet accordéon, on le comprend lorsqu'on visite l'atelier, est sans doute une reprise du store qui filtre la lumière du jour. Cette peinture est sensible, le geste y est maintenu dans une présence physique qui ne renonce pas à laisser visibles les reprises, les coups de brosses, les macules et un certain gauchissement.

Concomitamment à ses sculptures, Loredana Sperini réalise de petites peintures sur ciment, exécutées à partir d'un mélange de cire et de pigments. Ce mélange renoue avec une tradition ancestrale de la peinture à l'encaustique et compose une abstraction autant qu'il renvoie à la fragilité de la surface, incrustée dans son support, littéralement sensible à la lumière dont l'incidence importe beaucoup dans la perception de ces œuvres. Comme avec Claire Chesnier, le corps est aussi évoqué implicitement : la technique à l'encaustique et le format de ces œuvres – dont les dimensions évoquent celles d'une tête – entretiennent une possible analogie avec les célèbres portraits funéraires égyptiens du Fayoum (peints entre le 1er et le 4e siècle ap. J.-C.), cette correspondance avec la dimension corporelle ne pouvant être que confirmée par l'anthropomorphisme primitif de certaines sculptures de l'artiste (voir salle suivante).

La pratique de Silvia Hestnes est essentiellement tournée vers le dessin et la peinture et ses sujets concernent souvent la représentation de rêves dont elle livre une transposition très spontanée. Ses sculptures, moins nombreuses, peuvent être considérées comme des extensions de ses dessins et, comme le note Éric Suchère (dans la notice de l'œuvre sur le site Internet du FRAC Auvergne), le corps n'est pas explicitement présent dans cette œuvre et pourtant, l'assemblage qu'elle donne à voir invite à une analogie possible avec un patron que l'on ajusterait sur un mannequin : la dimension corporelle demeure sensible dans le jeu d'assemblage, de greffe, de couture, d'agrafage, entre ces pièces de tissus agencées comme une peau sur le squelette constitué par ce grillage.



25 / Claire CHESNIER



26 / Jean-Pierre PINCEMIN



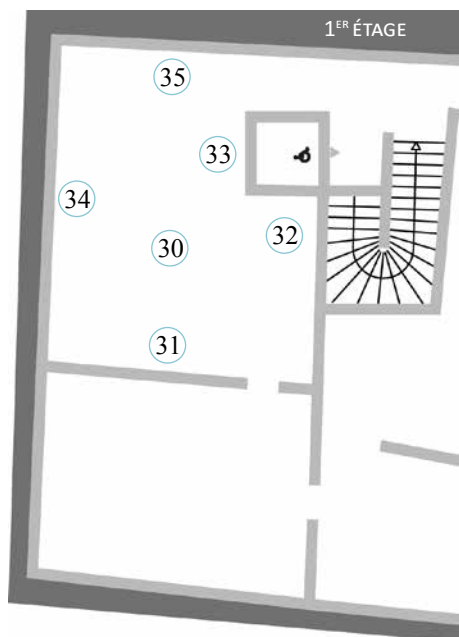
28 / Loredana SPERINI



27 / Pius FOX



29 / Silvia HESTNES

**30 / Sara MASÜGER**

Née en Suisse en 1978 - Vit en Suisse

*Liegende* - 2013 - Acryl, 174 x 135 x 38 cm  
Acquisition en 2014.

**31 / Fabienne GASTON-DREYFUS**

Née en France en 1960 - Vit en France

*Sans titre 9* - 2007 - Huile sur toile - 130 x 195 cm  
Acquisition en 2013.

**32 / Andrew SETO**

Né en Grande-Bretagne en 1966

Vit en Grande-Bretagne

*Oculus / Little Green One / Marnie / Gatekeeper*  
2013 - Huile sur toile - 30 x 25 cm chaque  
Acquisitions en 2015.

**33 / Loredana SPERINI**

Née en Italie en 1970 - Vit en Suisse

*Sans titre* - 2014 - Ciment, cire - 22,5 x 7 x 6,5 cm  
Acquisition en 2015.

**35 / Kimber SMITH**

Né aux États-Unis en 1922 - Décédé en 1981

*Rosie's Watermelon Man*

1976 - Acrylique sur toile - 195 x 115 cm  
Acquisition en 2014.

**34 / Ron GORCHOV**

Né aux États-Unis en 1930 - Vit aux États-Unis

*Nereus* - 2015

Huile et crayon sur lin - 96,5 x 140 x 30 cm  
Acquisition en 2015.

La sculpture de Sara Masüger qui occupe le centre de cette dernière salle poursuit le mouvement de basculement entre abstraction et représentation du corps amorcé dans la salle précédente. Dans les sculptures de Sara Masüger, toute la symbolique du corps est invitée à participer, de sa beauté à sa déchéance. *Liegende* est un moulage du corps de l'artiste dans une position couchée. Vu de face, ce corps est immédiatement identifiable mais il devient tout autre chose lorsqu'il est envisagé depuis son envers : c'est un paysage lacustre, une géologie montagneuse, une coulée de neige, qui dès lors se révèlent et donnent au corps assoupi sa poésie. Le corps est un paysage, est une étendue offerte au regard et aux projections oniriques. Les sculptures de Sara Masüger sont des corps dont on ne sait s'ils surgissent, souffrent, se délitent comme les corps faméliques d'Alberto Giacometti ou s'ils ne sont que les ébauches de corps en formation, désarticulés comme des pantins de pacotille : une hésitation entre le tragique et le comique d'une certaine façon, ce qui sans doute les placerait dans le registre théâtral des figures de Samuel Beckett.

Cette dimension comique et un peu absurde n'est pas absente de la peinture d'Andrew Seto intitulée *Gatekeeper* ("Gardien") dont le personnage – sorte de chevalier un peu ridicule muni d'un bouclier et d'une lance – semble être la résultante d'une transformation progressive des

trois autres peintures de l'artiste présentée conjointement. *Oculus* n'est abstraite qu'en apparence puisque son nom évoque les ouvertures pratiquées dans les voûtes et les coupoles des édifices religieux, et se rapporte également aux hagioscopes, ces orifices aménagés dans les murs des églises afin de permettre aux personnes situées à l'extérieur d'assister à l'office. La peinture dit ce qu'elle est : une fenêtre ouverte sur un espace intérieur par laquelle le regard pénètre. *Little Green One* ("Petite verte") et *Marnie* semblent montrer ce que *Oculus* dissimule à la vue du spectateur, à savoir une composition géométrique crémeuse dont les titres indiquent que les peintures proviennent sans doute de choses vues par le peintre. Une hypothèse pourrait par exemple subodorer que *Marnie* emprunte sa structure à la composition d'une des affiches du film éponyme d'Alfred Hitchcock où l'on voit, en version illustrée, Sean Connery cerné par les cinq personnages interprétés par Grace Kelly : à la confusion des corps agglutinés les uns aux autres de l'affiche correspondrait – avec une composition et une gamme chromatique semblables – la confusion des formes triangulaires du tableau d'Andrew Seto.

Le corps est également présent dans la peinture abstraite de Fabienne Gaston-Dreyfus, mais sur un mode beaucoup plus allusif puisque cette peinture se veut avant tout une pure abstraction et ne repose pas, comme le précise l'artiste, sur une modélisation de choses vécues ou vues dans la réalité. La peinture de Fabienne Gaston-Dreyfus repose donc essentiellement sur une somme de gestes et de motifs aboutés les uns aux autres dont Éric Suchère imagine à juste titre qu'ils fonctionnent sur un registre semblable au fameux marabout-bout de ficelle (voir la notice de l'œuvre sur le site Internet du FRAC), décliné sur le fond blanc de la toile envisagé comme espace à investir dans une perspective purement littérale : les gestes et les motifs sont là pour eux-mêmes, ne disent rien d'autre que ce qu'ils sont et développent une succession de ponctuations et de formes que l'on pourrait comparer à une grammaire picturale. Néanmoins, dans le contexte particulier de cette salle, et en raison de la physicalité de ce tableau dont les dimensions se mesurent à celles d'un corps, il est tentant de lire cette grammaire comme une taxinomie de formes, un squelette de ce que peut être la syntaxe d'un peintre : il serait alors permis d'y voir une relation au corps de la peinture qui renverrait au corps de manière plus large, avec ses articulations, son cartilage, sa mécanique interne.

La quatrième œuvre de Loredana Sperini présentée dans cette exposition demeure cohérente avec les trois précédentes, dans le rapport matériologique et les analogies au corps que l'artiste italienne ne cesse d'exprimer. Ce petit totem anthropomorphe, ses aboutements de cire et de ciment, ses délicates gouttelettes, son aspect précaire, entrent en dialogue avec le *Gatekeeper* d'Andrew Seto et établissent une liaison avec *Rosie's Watermelon Man*, la peinture de Kimber Smith accrochée dans le prolongement visuel de ces deux œuvres. Kimber Smith est un peintre majeur dont l'œuvre n'a pas reçu en France l'accueil qu'elle aurait mérité, comparativement aux peintres américains de la même génération que sont Sam Francis ou Joan Mitchell par exemple. Cette œuvre est entrée dans la collection du FRAC Auvergne en 2014, probablement au bon moment, sa peinture étant sans doute vouée à connaître dans l'avenir une reconnaissance importante. Ce tableau appartient à la dernière période du peintre, marquée par une grande liberté d'exécution, une spontanéité probablement déconcertante tant la légèreté y semble être assumée. L'œuvre, bien qu'abstraite, empile des ronds colorés – à l'exception de l'un d'entre eux demeurés à l'état d'ébauche – pour constituer une forme verticale anthropomorphique dont la fragilité à se tenir droite semble justifier la présence du zigzag peint sur le côté gauche, tuteur de fortune dont la forme dialogue avec la fragilité du corps allongé de Sara Masüger. Un regard vers la sortie de cette salle, où l'on aperçoit en perspective le tableau de Claire Tabouret, engendre une lecture supplémentaire de cette peinture en confrontant à l'accumulation verticale des ronds peints par Kimber Smith la multitude des figures humaines des *Filles de la forêt*.



30 / Sara MASÜGER



31 / Fabienne GASTON-DREYFUS



32 / Andrew SETO



35 / Kimber SMITH

Enfin, la peinture de Ron Gorchov, acquise en 2015, est incontestablement une œuvre emblématique de la collection du FRAC Auvergne. Né en 1930, Ron Gorchov est le dernier représentant de l'expressionnisme abstrait américain ainsi que le premier artiste en Amérique à apporter la tridimensionnalité physique à la peinture en inventant une peinture sur châssis courbes en 1966, pour lui imposer une forme à la fois convexe et concave. Ce châssis va devenir partie intégrante de sa signature. Il dessine directement sur la toile les motifs de ses formes biomorphiques avant de les peindre à deux mains, laissant apparaître les repentirs lorsqu'il les trouve intéressants. L'artiste peint à deux mains. Si la peinture peut donner l'impression d'être peinte rapidement, il n'en est rien car Ron Gorchov peint dans un état de méditation. Si la peinture lui semble ratée, il la racle avec une spatule et en commence une nouvelle. "Ma peinture est principalement guidée par la rêverie et la chance" déclare-t-il, donnant ainsi l'indication de la part sensible qui habite cette œuvre, comparable dans la beauté de sa poétique à la pratique de Richard Tuttle, autre artiste américain majeur présent dans la collection du FRAC Auvergne.



33 / Loredana SPERINI



34 / Ron GORCHOV

## PROGRAMMATION DU FRAC AUVERGNE

### **Pius FOX**

Du 9 avril au 19 juin 2016

Découvert par le FRAC Auvergne en 2014, Pius Fox a très rapidement intégré la collection et s'est vu proposer une exposition personnelle, sa première dans une institution française. Né en 1983, Pius Fox s'inscrit dans un héritage de la peinture abstraite avec une virtuosité et une maturité étonnante. Publication d'un catalogue.

### **RETOUR AU MEILLEUR DES MONDES - La collection du FRAC Auvergne**

Du 2 juillet au 25 septembre 2016

Dans le cadre du FITE (Festival des Textiles Extraordinaires)  
En partenariat avec le Musée Bargoin et l'association HS\_Projets.

**Jean-Charles Blais, Peter Saul, Gérard Fromanger, Darren Almond, Marc Geneix, Paul Graham, Thierry Fontaine, Agnès Geoffroy, Luc Tuymans, Jérôme Zonder, Johannes Kahrs, Dove Allouche, Michel Aubry, Ziad Antar, Clemens von Wedemeyer, Paolo Grassino, Jonathan Meese, Bjarne Melgaard, Alan Davie, Christian Jaccard.**

### **Wilhelm SASNAL**

Du 6 octobre au 30 décembre 2016

Il s'agira de la première exposition en France de cet artiste majeur, internationalement reconnu comme l'une des grandes figures de la peinture contemporaine.  
Publication d'un catalogue en coproduction avec le FRAC Haute-Normandie.

## EXPOSITIONS HORS LES MURS

### **Claude LÉVÊQUE**

Du 16 juin au 25 septembre 2016 / Domaine Royal de Randan.  
Dans le cadre du FITE (Festival des Textiles Extraordinaires)

### **Œuvres de la collection du FRAC dans l'exposition REBELLES**

Du 21 juin au 31 décembre 2016 / Musée Bargoin  
Dans le cadre du FITE (Festival des Textiles Extraordinaires)

### **La collection du FRAC Auvergne, œuvres historiques**

De juillet à septembre 2016 / Halle aux Bleds de Saint-Flour

**Pierre Soulages, Jean Dubuffet, Martial Raysse, Gilles Aillaud, Simon Hantaï, Olivier Debré, Gérard Gasiorowski...** (Sélection provisoire)

### **La collection photographique du FRAC Auvergne**

De juillet à octobre 2016 / Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac

**Nan Goldin, Éric Poitevin, Thierry Fontaine, Enrique Ramirez, Rineke Dijkstra, Manuela Marques, Pierre Gonnord, Yuri Kozyrev, Hocine Zaourar, Éric Baudelaire, Vincent Stoker, Thomas Demand, Platino, Geert Goiris, Zineb Sedira, Jeanloup Sieff, David Claerbout, Jean-Luc Mylayne, Philip-Lorca DiCorcia, Anne-Sophie Énard, Pascal Kern, Xavier Zimmermann, Stéphane Couturier, Alexandre Maubert, Michel Campeau, Patrick Tosani, Paul Graham.**



## **L'ART AU LYCÉE**

### **Anatomies**

**Aziz+Cucher, Frédéric Castaldi, Philippe Cognée, Gérard Fromanger, Pierre Gonnord, Fabian Marcaccio**

- Lycée Louis Pasteur - Lempdes. Du 5 janvier au 5 février 2016
- Lycée agricole - Rochefort-Montagne. Du 1er mars au 1er avril 2016

### **Les échos de la mémoire**

**Darren Almond, Horst Haack, Johannes Kahrs, Fabrice Lauterjung, Al Martin, Jean-Luc Mylayne**

- Lycée Pierre-Joël Bonté - Riom. Du 3 décembre 2015 au 12 février 2016
- Lycée de Saint-Gervais d'Auvergne. Du 8 mars au 8 avril 2016

### **Le dessin à dessein**

**Marc Bauer, Patrick Condouret, Rémy Jacquier, Claude Lévêque, Judit Reigl, Georges Rousse**

- Lycée Sainte-Marie - Riom. Du 7 janvier au 5 février 2016
- Lycée Le Sacré Cœur - Yssingaux. Du 15 mars au 12 avril 2016

## **AUTRES EXPOSITIONS PÉDAGOGIQUES DE LA COLLECTION DU FRAC**

Dans le cadre des EROA (Espaces de Rencontre avec l'Œuvre d'Art) créés par le FRAC Auvergne et des jumelages avec les lycées :

- Lycée Jean Monnet - Yzeure. Du 1er décembre 2015 au 25 mars 2016
- Lycée Blaise Pascal - Ambert. Du 3 mars au 29 avril 2016
- Lycée Godefroy de Bouillon - Clermont-Ferrand.
- Lycée René Descartes - Cournon d'Auvergne. Du 29 février au 2 mai 2016

## **PROJET FÉDÉRATEUR WORKSHOP EN LYCÉES PROFESSIONNELS 2016 en collaboration avec l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole**

- CFA Haute-Loire - Bains / Section menuiserie et charpente
- Lycée agricole - Saint-Flour / Section environnement nature
- Lycée Charles et Adrien Dupuy - Le Puy-en-Velay / Section usinage
- Lycée François Rabelais - Brassac-les-Mines / Section chocolat
- Lycée Pierre-Joël Bonté - Riom / Section énergie
- Lycée Saint-Géraud - Aurillac / Section communication graphique
- Lycée Lafayette - Clermont-Ferrand / Section électrotechnique
- Ensemble scolaire De la Salle - Clermont-Ferrand / Bac Pro BMA graphisme et décor.



Nan Goldin - *Cookie and Sharon dancing in the Back Room, Provincetown, Ma. 1976*  
1976 - Photographie couleur - 45 x 61,5 cm - Dépôt du Cnap au FRAC Auvergne en 2014.





Parce que celui qui sent une beauté aura toujours raison contre celui qui ne la sent pas ;  
celui qui voit contre celui qui ne voit pas,  
celui qui s'émeut contre celui qui ne s'émeut pas.

*Franz Schrader, À quoi tient la beauté des montagnes, 1997.*