

les Abattoirs



SERVICE **E**DUCATIF

LA COLLECTION ESPAGNOLE S'EXPOSE

Choix d'oeuvres
d'artistes espagnols
de la collection des Abattoirs
22 février - 27 avril 2008

DOSSIER PEDAGOGIQUE ENSEIGNANTS
SERIE A LA CROISEE DES CHEMINS



MINISTÈRE DE
L'ÉDUCATION NATIONALE

MINISTÈRE DE
L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE



SOMMAIRE :

PRESENTATION	2
VIVRE A MADRID, A BARCELONE	3
REPERES : LA MOVIDA	5
REPARTITION DES ŒUVRES AU SEIN DE L'EXPOSITION	6
NOTICES D'ŒUVRES	7
PLEINS FEUX SUR JORDI COLOMER	21
ANALYSE	23
EN ECHO... LES <i>GAULOISES BLEUES</i>	24
DERNIERES EXPOSITIONS PERSONNELLES	25
DEMARCHE	25
NOTES SUR AUTRES VIDEOS INCLUES DANS <i>QUELQUES PETITES STARS</i>	29
PISTES PEDAGOGIQUES	29
PARCOURS THEMATIQUES, VISITE DE L'EXPOSITION	29
CONTENUS DISCIPLINAIRES	31
BIBLIOGRAPHIE	33

PRESENTATION :

Un lien très fort unit Toulouse et l'Espagne, attachement encore plus marqué vis-à-vis de Barcelone. Bien sûr, il s'ancre dans la proximité géographique, mais a été renforcé par le contexte historique du XX^e siècle, notamment pendant la guerre civile et sous Franco - un nombre conséquent d'exilés ayant franchi les Pyrénées pour venir se réfugier dans notre région.

Le musée s'est attaché à réunir, dans sa collection, une importante quantité d'œuvres créées par des artistes d'origine ibérique.

" Le FRAC Midi-Pyrénées a très tôt fait l'acquisition de certaines des œuvres ici présentées. Ce qui caractérise ces artistes, à ce moment de leur création, c'est sans doute leur étonnante relation à l'objet, qu'il soit réel, symbolique, formel, ou encore, entre rêve et réalité. Un objet qui, perdant son rapport au quotidien, se retrouve plaqué durement dans la peinture, dépassé, sublimé.

Ce qui rassemble ces artistes, c'est qu'ils parlent avant tout du destin...

Dans les années 90, quelques jeunes créateurs catalans, encore inconnus en France, font eux aussi leur entrée dans la collection : Canudas, Guillen-Balmes, Rom... La qualité d'une collection, c'est d'oser, de parier...

Ce qui est aujourd'hui le plus en vogue à Barcelone, c'est la sculpture – et ce qu'on appelle "installation" : L'objet, toujours..."¹

Cette exposition a pour objet de faire (re)découvrir à un large public un ensemble d'artistes renommés au niveau international.

Barcelone et Madrid ont donné à l'histoire de l'art du vingtième siècle des noms essentiels tels Joan Miró et Julio Gonzalez. Picasso y reçut sa formation et Dalí, originaire de la petite ville de Figueras, fit à Barcelone quelques-unes de ses plus marquantes interventions contre l'art établi.

C'est à la découverte de figures incontournables -et pourtant moins connues du public- que convie cette manifestation.

La distinction entre avant-garde, en tant que ligne dominante dans l'art du XX^e siècle, et post-avant-garde, en tant que repère de l'actuel, a pris une tournure spéciale en Espagne, où des circonstances politiques exceptionnelles, qui maintinrent le pays dans une situation d'isolement prolongé, ont accentué le contraste entre ces deux termes de comparaison.

Pour certains artistes, l'exil a été, reste encore, une source d'inspiration étant à l'origine de leurs créations.

" Dans les années 80, la vitalité tant célébrée du monde artistique espagnol pendant les années de transition politique vers la démocratie se signala essentiellement à travers une série de manifestations artistiques inscrites dans un programme général de nature institutionnel. Ce qui permit de voir en Espagne les œuvres représentatives des grands maîtres internationaux, en plus de celles des espagnols eux-mêmes, aussi méconnues du public que les autres pour des raisons politiques. Il ne fait aucun doute que ceux qui ont été le plus affectés par cette cohorte d'événements culturels, ce sont les jeunes artistes espagnols, qui ont eu à portée de main, pour la première fois dans l'histoire de leur pays, une information artistique de premier ordre. Il est évident que l'établissement d'une relation fluide entre l'art réalisé à l'intérieur et à l'extérieur de l'Espagne devint normalisation d'échanges, fondement essentiel à la compréhension de l'identité cosmopolite des nouvelles générations.

Cette caractéristique s'adapte bien au désir général du pays de rompre les barrières séculaires de son isolement.

Si l'on voulait dresser la carte des actuels lieux de résidence des jeunes créateurs espagnols, il faudrait non seulement éparpiller ces signes sur les endroits les plus divers et éloignés du globe, mais aussi tout réactualiser périodiquement, étant donné la mobilité constante –nomadisme ou errance- de ces jeunes peintres.

Quelle que soit la nature de leur exil, il suffit d'examiner en détail la trajectoire des artistes contemporains espagnols reconnus pour vérifier qu'ils ont, dans une grande majorité, partiellement ou totalement, réalisé la meilleure partie de leur œuvre hors de leur pays natal."²

¹ Extraits d'un texte de Jean-Marie Touratier, in *Movida, le renouveau*, Catalogue d'exposition, Musée Goya – Musée Jaurès, Castres, 1991

VIVRE A MADRID, A BARCELONE³...

Aujourd'hui encore l'Espagne s'interroge... Comment a-t-elle pu, après la magnificence de son histoire passée, se détruire sous les coups tragiques, insoutenables d'une guerre fratricide ? Lorsque le roi d'Espagne, Alphonse XIII (1886-1941), accepte le coup d'Etat et la dictature (1923-1930) de Miguel Primo de Rivera, puis quitte son pays en 1931 sans abdiquer, les augures s'assombrissent irrémédiablement. Alors que la gauche unie dans le *Frente Popular* triomphe en 1936, le fils de Primo de Rivera regroupe les opposants au régime dans la Phalange et le Général Franco prend la tête du mouvement nationaliste. La guerre civile où «*l'on se battit pour Dieu et pour le Diable*» (Ernest Hemingway) se transforme en une sanglante conquête progressive de l'Espagne républicaine par l'armée franquiste. En 1939 les républicains anéantis par les forces fascistes déposent les armes mais n'oublient pas leur idéal libertaire. Franco, régent à vie d'un « Etat catholique, social et représentatif » - mais avant tout à reconstruire-, mime son ouverture politique, économique et sociale. L'Eglise, l'armée et la Phalange sclérosent le peuple espagnol qui réagit, dans les années 60, au travers de mouvements d'opposition, à Madrid, en Catalogne, au Pays Basque. En 1975, le successeur désigné du Caudillo, Juan Carlos, rompt définitivement avec le franquisme et proclame en 1978 une constitution démocratique pour l'Espagne.

L'ÂME ESPAGNOLE SOUS FRANCO :

La création artistique parvient à s'émanciper de la férule franquiste grâce à la formation de bastions de résistance.

En 1948, des artistes, des écrivains et des critiques se réunissent autour de la revue catalane *Dau al set* dont le titre, évocation mystérieuse de la septième face d'un dé, appelle une ascendance surréaliste et une note dadaïste. Au sein de cette effervescence anarchiste, catalane, Antoni TAPIES se distingue.

La revue *Dau al set* et les expositions d'avant-garde qu'elle aiguillonne libèrent Barcelone, opprimée par l'obscurantisme. Pourtant dès 1951 le groupe perd de sa cohésion et succombe en 1956 après une reconnaissance nauséuse des autorités espagnoles en mal de représentation moderniste.

Quoiqu'il en soit, Madrid franchit aussi le pas de l'émancipation avec *El Paso (le passage)*. En 1957, quatre artistes dont Antonio SAURA, à l'origine du groupe, et Manolo MILLARES, rejettent dans une colère sarcastique les carcans de l'ordre ancien et invitent au rêve, à la liberté, à travers une esthétique informelle aux essences métaphysiques et spirituelles. D'autres artistes les rejoignent pour appuyer leur volonté de briser l'étau franquiste et de promouvoir, par des expositions, la création espagnole dans le circuit artistique international. Cependant la solidarité du groupe éclate en 1960 et chaque membre poursuit un destin individuel.

Madrid constitue le centre administratif et politique du Caudillo. De façon assez paradoxale, ce sont les chargés de la culture de Franco qui ont désigné Millares et Saura comme figures majeures de l'art espagnol, leur permettant d'exposer en Europe et aux Etats-Unis. La seule façon de comprendre leur choix repose sur une énorme méprise et une totale méconnaissance du langage plastique. La volonté de Franco de donner au monde entier l'image d'un pays non enfermé sur lui-même a conduit les politiques à faire passer les œuvres engagées et contestataires de ces artistes comme représentantes de "l'Espagne Eternelle", mystique et religieuse, légitimes descendantes de la "spiritualité hispanique", dans la droite lignée de Ribeira, Velázquez, Goya... Total contresens ou aveuglement volontaire ?

Des images tragiques de la guerre civile hantent la mémoire d'Antonio SAURA mais sa peinture cathartique reste mûrement pensée. Après la dissolution du groupe *El Paso*, il poursuit, à contre courant d'une mouvance conceptuelle contemporaine, ses recherches sur la figure et s'engage dans une profonde introspection de la tradition picturale espagnole où les grands maîtres sont régulièrement convoqués.

² Extraits de l'article de Francisco Calvo Serraller, "Les colonnes d'Hercule et la fin du monde", in *L'imagination nouvelle. Les années 70-80*, M.A.M., Paris, 1987

³ Texte de Bernadette Morales, service Documentation.

Au fil du temps Manolo MILLARES cesse de meurtrir sa toile dans un violent combat obscur mais une angoisse agrippe encore ses dessins. *Sin titulo* (1971), dans la blancheur sereine de son support papier, prolonge la quête artistique de Millares : la reconnaissance d'une Espagne mutilée mais qui a la bravoure de militer. L'angoissant homoncule, sorte de corps difforme bafoué omniprésent dans son œuvre, demeure le témoin d'une histoire plus vraiment vécue mais qui perdure dans le silence mémoriel de l'écrit.

Malgré la mutinerie de cette génération d'artistes contre le régime franquiste, malgré sa volonté d'ouverture internationale, les créations se nourrissent encore d'une « haine amoureuse » très forte envers l'Espagne.

LA MOVIDA :

Après quarante ans de dictature, l'Espagne rompt avec son lourd passé et se libère le cœur et l'esprit. Le mal a perdu son incarnation et s'il n'est pas oublié, il est mis en suspens. Dès les années 60, les avant-gardes abordent la transition politique vers la démocratie, de manière plus individuelle. Au début des années 80, Barcelone, Séville, Valence connaissent une effervescence artistique insolite. L'Espagne entre dans l'univers des démocraties européennes et malgré la prégnance des grands maîtres comme Miró et déjà Tàpies, le mythe du pèlerinage propre au pays appelle certains jeunes artistes à se confronter systématiquement avec l'extérieur, à aller au-delà des frontières. La nouvelle génération d'artistes espagnols ne s'engage pas dans une errance conjuratoire mais commence une aventure. Ce dynamisme joyeux et interrogateur se retrouve notamment dans leur matière picturale secouée par une gestuelle acharnée, hallucinante.

Miquel BARCELÓ incarne, dès les années 80, une des jeunes gloires de l'art espagnol.

Grand intellectuel, Ferran GARCIA SEVILLA abandonne le mouvement conceptuel catalan pour se consacrer dans les années 80 à une peinture instinctive, primitiviste, magique. Il compose un monde poétique souverain où les figures noires et les icônes cosmiques, basculent dans un vide bleuté, énigmatique.

Cette décharge brute, sans âge, n'est pas si éloignée du *Torse* (1983) fossile, totémique de Jaume PLENSA.

José Maria SICILIA choisit le franchissement des limites, sans repentir, en quittant Madrid pour Paris en 1980. Sa rencontre avec Miguel Angel CAMPANO l'incite à construire une surface picturale proche du Bad Painting. *Customagic n°2* (1983) ne détient pas encore la rigueur des œuvres futures (*Flor Rojo B*) mais parvient à organiser la libre expression gestuelle, les couleurs étouffées ou violentes comme les tracés dynamiques qui révèlent, en palimpseste, un objet ordinaire : une housse de voiture.

Miguel Angel CAMPANO trouve aussi son inspiration hors de l'Espagne, sans la renier pourtant, avec des variations émancipées sur les grands thèmes picturaux français. Le sens de la mesure et l'architecture des couleurs de *Bacchanale* (1983) évoquent notamment Cézanne et le thème mythologique de ses *Grandes Baigneuses*. Campano conjugue, avec poésie et franchise, ivresse expressionniste et sage culture. Dans la profondeur des multiples traits vifs constitutifs d'un espace naturel, émergent une figure, un corps, des corps.

Toute cette génération d'artistes espagnols assume son héritage mais parvient à le dépasser, sans les claires certitudes des avant-gardes et dans une fougue plus synthétique que celle de ses aînés. Leurs œuvres, comblées de mémoire vivante, préservent une âme espagnole enfin magnifiée par une sensualité sereine.

REPERES :

TRENTE ANS ET DES POUSSIÈRES :

La Movida s'inscrit dans le contexte du processus de démocratisation et de libération de la fin de la dictature franquiste. Elle accueille l'influence des mouvements culturels européens contemporains comme la New wave britannique ou le mouvement Punk.

Le mouvement initial a démarré à Madrid, autour du quartier de Malasaña, favorisé sur le plan politique par le maire Enrique Tierno Galván (figure emblématique de la transition démocratique) d'où la dénomination de *Movida Madrileña*. Il gagne cependant rapidement d'autres villes du pays, notamment Barcelone, Bilbao et Vigo.

La movida est incarnée par des personnalités issues du domaine musical, du cinéma, du design, du graphisme ou de la bande dessinée, mais elle impulse de radicaux changements dans les mœurs sociales.

• Musique :

Leño (Rosendo)
Héroes del Silencio
Nacha Pop
Los bitos
La Unión
Radio Futura

Hombres G
Mecano
Tino Casal
Alaska y los pegamoides
Loquillo y los trogloditas

• Cinéma :

Le réalisateur Pedro Almodóvar ou la comédienne Victoria Abril incarnent l'esprit de la Movida à travers des comédies où s'illustrent la libération des mœurs, la vitalité, la joie et l'exubérance de ces années qui marquent la fin de la dictature franquiste en Espagne.

• Bande dessinée :

La bande dessinée underground se développe, et la revue *El Víbora* publie des bandes dessinées audacieuses réalisées par des dessinateurs d'avant-garde : Ceesepe, Javier Mariscal ou Nazario.

• Photographie :

La photographe madrilène Ouka Leele réalise des images aux couleurs saturées qui ont influencé la photographie européenne.

• Renouveau social :

Un effet visible sur la jeunesse fut le renouveau de la vie nocturne avec le développement des lieux de rencontre culturels et festifs (bars, pubs, galeries d'art ou clubs de danse).

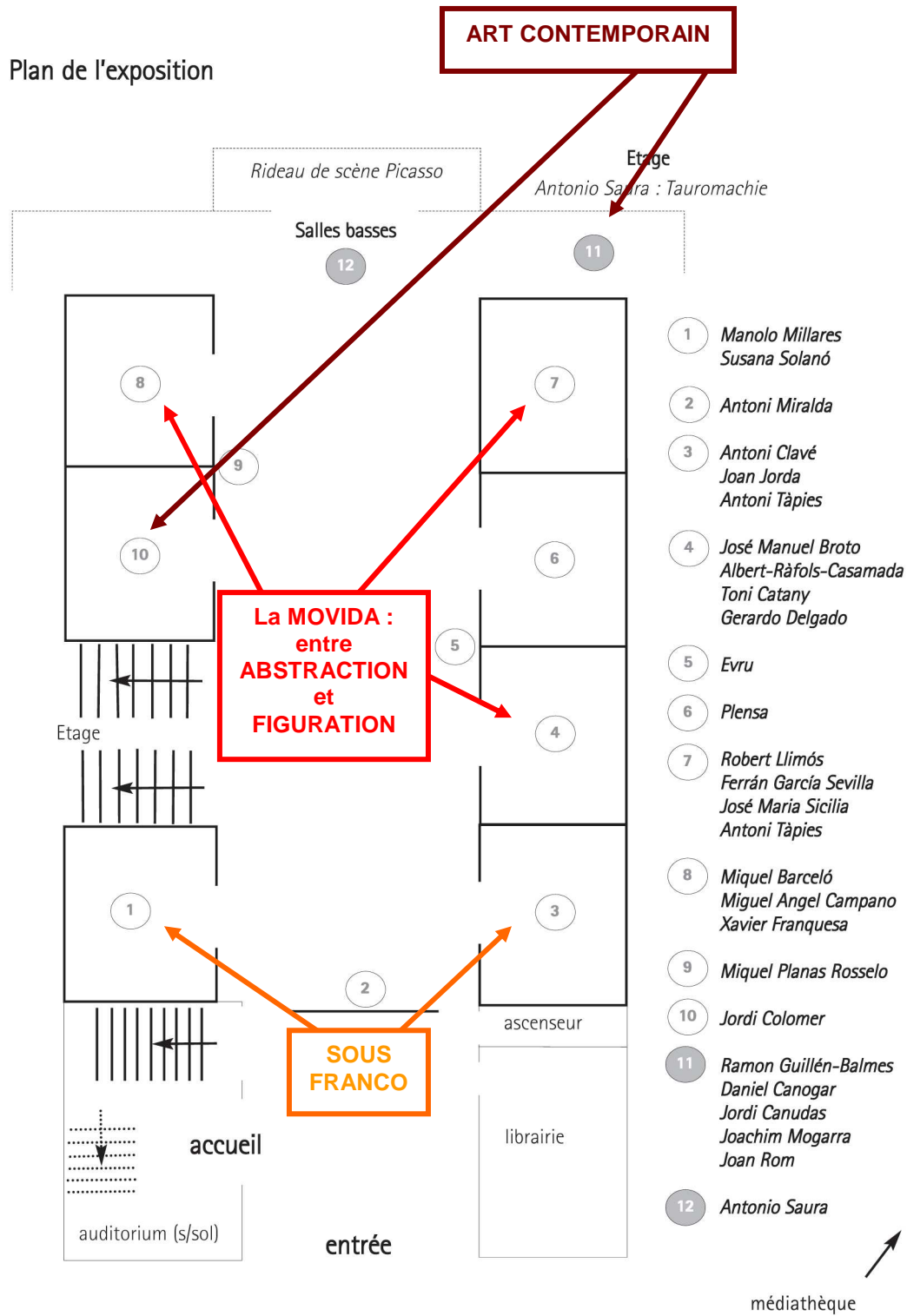
L'arrivée au pouvoir du Parti socialiste en 1982 va encore accentuer l'essor culturel et artistique de la Movida. Les multiples transgressions perpétrées par ces groupes d'artistes irrévérencieux deviennent l'image d'une Espagne qui s'ouvre au monde extérieur.

Le gouvernement décide aussitôt de les encourager en leur ouvrant notamment les portes de la Télévision publique espagnole (TVE), grâce à des émissions comme *L'Âge d'Or* ou *La Boule de Cristal*. Cette dernière, programmation pour enfants, présentée par Alaska, marque un tournant dans l'audiovisuel ibérique.

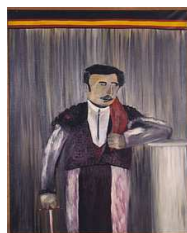
Les slogans comme "*¡Viva el Mal! ¡Viva el Capital! [Vive le mal ! Vive le capital !]*", l'imagination et l'esthétique "glamour" qui ont fait l'éducation de toute une génération d'enfants espagnols ne sont depuis jamais revenus sur les ondes hertziennes.

Trente ans après son avènement, l'esprit hédoniste et révolutionnaire de la Movida est toujours en vogue. La qualité des artistes qui y ont contribué a participé, en un temps record, au passage de l'Espagne en noir et blanc à la post-modernité.

REPARTITION DES ŒUVRES AU SEIN DE L'EXPOSITION :



NOTICES D'OEUVRES :



Eduardo Arroyo (Eduardo Gonzales-Rodriguez)
1937, Madrid (Espagne)

Bocanegra
1963
Huile sur toile
161,4 x 129,2 cm

© Adagp
Cliché coul. 2005 ;
Grand rond Production

Eduardo Arroyo étudie au Lycée Français, puis à l'Ecole de Journalisme. En 1958, il marque son opposition au franquisme en s'exilant à Paris. Il abandonne le journalisme pour se consacrer au dessin et à la peinture. Il participe en 1960 au Salon de la Jeune Peinture. Son rejet du dogmatisme artistique et de l'arbitraire politique fait alors d'Arroyo l'un des inspirateurs du mouvement " Figuration Narrative ".

Jusqu'à la restauration de la démocratie en Espagne, l'obsession de l'exil et une histoire conflictuelle ont nourri sa peinture, à la fois polémique et nimbée d'ironie.

Cette toile, volontairement "maladroitement peinte", empêche toute fascination envers une facture de "métier" ; elle met l'accent sur le discours politique sous-jacent :

En effet, ce personnage ventripotent ne présente guère l'aspect d'un toréador classique. Malgré sa pose académique se voulant souveraine, il convoque le sourire : tout, dans son attitude, rappelle un "pilier de bar " accoudé au comptoir ou un serveur fatigué, ayant rejeté sa serviette sur l'épaule.

L'artiste consacre une série entière de portraits grotesques à Mussolini, Salazar, Hitler et Franco ; c'est le dictateur espagnol qui est ici représenté, burlesque et tragique à la fois. Pour la petite histoire, ce dernier était surnommé *el tonelete*, le petit tonneau, à cause de sa corpulence.

La peinture d'Arroyo reprend l'imagerie populaire de son pays d'origine, à travers une série de portraits de toreros qu'il réalise en 1963 et présente au public à l'occasion d'une exposition à la Galerie Biosca de Juana Mordo à Madrid. L'œuvre intitulée *Bocanegra* fait partie de cet ensemble de portraits, les toreros étant pour lui l'un des symboles du régime franquiste, alors tourné vers les valeurs traditionnelles de la culture ibérique.

La nécessité pour Arroyo d'inscrire sa peinture dans un discours militant face à l'Histoire, le conduit à s'orienter vers la figuration au contraire de nombre de ses contemporains qui lui préfèrent l'abstraction, moins directement interprétable pour le spectateur.

Elle perpétue la tradition de résistance initiée par d'autres peintres espagnols avant lui (Goya, Picasso, Saura...).



Miquel Barceló
1957, Felanitx (Espagne)

El pintor damunt el cuadro (Le peintre sur le tableau)
1983
Acrylique, poussière, mégots, papier collant sur cartons marouflés sur toile
262,5 x 319 cm

© Adagp
Cliché coul. 1998-0104-CX
René Sultra

Miquel Barceló incarne, dès les années 80, le renouveau de l'art espagnol. Il ose une peinture figurative grandiose dans laquelle il mêle en un élan expressionniste les matériaux les plus divers trouvés dans son atelier. *El pintor damunt el cuadro* se compose d'acrylique, de poussière, de papiers collants et même de mégots (de cigarettes fumées par l'artiste). Les

empâtements, les morceaux de carton assemblés servant de support constituent autant d'éléments induisant chez le spectateur un rapport "tactile", sensuel, avec ce grand pan.

La mise en abîme de tableaux dans le tableau désoriente. La saturation de signes, la densité de la ville déserte représentée, l'espace figuré ne répondant pas à une règle unique et les dimensions de l'œuvre contribuent à perdre notre regard.

L'équilibre précaire organisant l'ensemble, associé à l'image du peintre "blessant" sa propre toile au "couteau", accentue d'autant plus la violence de ce corps à corps autobiographique que le support présente une entaille de la largeur de l'outil... Mais où la fiction s'arrête-t-elle ?

Barceló nous convie ici à prêter attention au processus créateur qui l'anime : son travail repose autant sur la construction que sur la destruction. La notion de mort est inhérente à sa démarche : dans cet abîme trituré, la vie se nourrit d'anéantissement, l'effrayant surgit, escorté de magnificence.



© Cliché coul. E. Goupy

José Manuel Broto
1949, Saragosse (Espagne)

Sans titre
1983
Huile sur toile
160 x 195 cm

José Manuel Broto fonde, en 1972, le groupe et la revue *Trama*. À cette époque, il peint exclusivement des monochromes blancs et s'intéresse aux rapports qu'entretiennent la peinture et le langage.

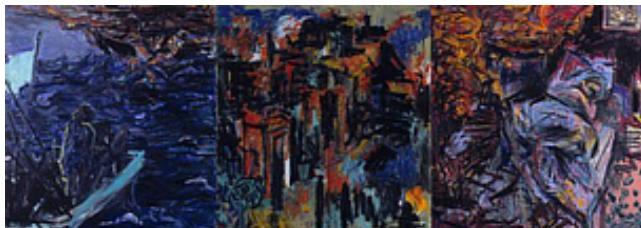
À la fin des années soixante-dix, il esquisse des structures géométriques et architecturales sur des toiles de grand format. Il travaille le clair-obscur, combine ocres, noirs, sanguines et bleus. Il joue de la matière même de la peinture, de superpositions, de recouvrements et de coulures.

À partir des années quatre-vingt, alors qu'il bénéficie d'une reconnaissance internationale et participe à de très nombreuses expositions, ses tableaux deviennent des espaces secrets, des paysages peuplés de figures ou de réminiscences qui flottent comme en suspension. Il développe, au moyen d'une peinture existentielle, une véritable poésie.

« *Peindre c'est se donner la possibilité de continuer à penser.* »

« *Je crois que l'art n'est pas une chose explicable verbalement et clairement parce qu'il se nourrit d'éléments contradictoires et qu'il se produit de manière mystérieuse. (...) C'est pour cela que j'ai toujours voulu prendre en considération tous les éléments possibles et que mes tableaux semblent lutter entre le chaos et l'ordre, entre la profondeur et la plénitude, entre l'abstraction et la figuration.* »

José Manuel Broto s'installe à Paris en 1984. Il obtient le *Premio Nacional de Artes Plásticas* en 1995. Son travail est, depuis, très lié à la musique.

© Adagp
Cliché coul. 1995-0471-CX
Studio Marco Polo

Miguel Angel Campano
1948, Madrid (Espagne)

Fuego
1983-1984
Triptyque
Acrylique sur toile
170 x 462 cm
Chaque panneau: 170 x 154 cm

L'artiste reprend trois genres académiques traditionnels -marine, paysage et scène de genre- qu'il organise en triptyque. Ainsi, la

tradition classique se voit-elle synthétisée dans ces scènes prélevées au musée du Louvre. Pourtant, la facture n'offre rien de conventionnel : fluidité, coulures, glacis, gestualité se combinent en un manifeste plaisir de peindre qui entrave parfois la lecture de la figure... La peinture devient "une fête pour l'œil" comme le déclarait Delacroix.

Narration aussi : Quelles hypothèses formuler ? Un bateau coule, il est en feu, un naufragé se sauve à bord d'un canot, il regagne la terre ferme, traverse des paysages chaotiques et finit par arriver chez lui, où nous le surprenons dans son sommeil... Mais peut-être les deux premiers tableaux n'illustrent-ils que les cauchemars qui hantent les nuits du dormeur...

© Adagp
Cliché coul. 1995-0473-CX - Studio Marco Polo

Daniel Canogar
1964, Madrid (Espagne)

Mans (mains)
1991
Installation
Kodalite sur plexiglas, câbles électriques, halogènes
250 x 325 x 48 cm

L'appel de la main, l'appel du regard : cinq spots braqués sur cinq images fixées perpendiculairement au mur... et la magie opère. Ce dispositif, simple, génère des images fantasques, déformées, anamorphosées, qui se projettent sur le mur, telles

des paumes démesurées se tendant vers...on ne sait quoi. Passage du net au flou : Des mains spectrales semblent caresser le mur, en prendre la mesure en s'allongeant le plus possible, des mains extensibles... Des mains nous parlant paradoxalement de distance, alors que la tactilité définit d'ordinaire notre espace le plus proche, le plus intime.

Ne pourrait-on y voir comme un pied-de-nez humoristique au fameux "*on touche avec les yeux*", tant ressassé dans les musées ?...



© droits réservés
Cliché coul. 1995-0479-CX
Studio Marco Polo

Jordi Canudas
1963, Vich (Espagne)

Due ideas
1990
Sculpture
Bois, 6 balles de caoutchouc et 11 cylindres de métal
Tableau noir (2 éléments bois + bâche plastique noire)
H: 246 L: 137 P: 10
13 cylindres : H: 38 ; P: 9
5 boules noires : Diam. 6,5

A priori, des cadres de bois n'enserrent qu'une lisse texture noire. Quels souvenirs cela peut-il bien engendrer chez des enseignants ? Des ardoises, celles de leur enfance, de leur propre scolarité : vierges, nettes, récurées la veille au soir à la maison, prêtes à recueillir les réponses aux questions du maître. Mais alors, pourquoi ce "doublon" ? Pourquoi cet axe vertical ? Pourquoi ce recouvrement partiel ? Y aurait-il des messages secrets à soustraire à nos yeux ? Quel est ce "trompe-l'œil" contemporain ?

Et pourquoi ce titre ? Quelles idées ? Pourquoi deux ?

A y regarder de plus près, ces "tableaux noirs" ont plus à voir avec des œuvres monochromes - bizarrement encadrées certes, posées au sol, comme en attente d'un potentiel accrochage, qu'avec nos souvenirs d'enfance... D'autant que l'installation ne se limite pas à ces deux éléments, mais se poursuit, à un niveau inférieur, en un empilement de cylindres sur lesquels reposent des boules recouvertes de la même matière noire...

Cylindres-obus, boules-boulets : autant de tentations de perturber cet ordre établi, de projeter ces volumes sur les pans verticaux pour en tester la résistance...

Car cette matière constitutive des sphères et des plans s'avère souple, fragile, c'est une peau...

La sculpture en serait-elle venue à vouloir "faire la peau" aux tableaux – dans un corps à corps momentanément suspendu ?

Ici, la culture classique est désamorcée, les attentes du spectateur déjouées... Le regardeur se doit d'effectuer son propre trajet interprétatif, de devenir acteur du sens à accorder à ce qu'il voit.

L'artiste propose en disposant, le public dispose en proposant...



© droits réservés
Cliché coul. 2002-0402-
CX
Grand Rond Production

Toni Catany
1942, Majorque (Espagne)

Sans titre
Bouquet rouge
mai 1983
3/25
Cibachrome
40,6 x 30,4 cm
(Hors marge : 27,5 x 27,6 cm)

Après des études de chimie à Barcelone, il travaille comme photographe pour l'édition, puis fait des reportages pour des revues. En 1978, il entreprend des travaux utilisant le procédé du calotype : nus masculins hiératiques, dont l'académisme n'exclut pas la sensualité. En 1980, il commence en noir et blanc, puis en couleur, une série de natures mortes sur format carré, qui lui assure une renommée mondiale : compositions épurées, très élaborées, le plus souvent à base de fleurs, en bouquets ou séchées, où apparaissent parfois gravures et objets anciens, vitres cassées, papier calque, éléments parfois rehaussés de poudres colorées et de traces de peinture, en des couleurs nuancées et subtiles.

L'intuition et l'attachement aux souvenirs, qui guident ses recherches, confèrent à ses œuvres leur aura poétique.

Ces photographies, résultant d'un retour à des techniques ancestrales⁴, ont, à l'origine, été prises à la chambre. Ce procédé engendre de nombreux effets plastiques. Les trois natures mortes ici exposées

⁴ Le calotype (du grec *kalos*, beau et *typos*, impression) est un procédé photographique inventé par William Henry Fox Talbot et breveté en 1841. Il permet d'obtenir un négatif papier direct et donc la possibilité de reproduire des images positives par simple tirage contact.

nous posent question : photographies de tableaux ou prises de vue directes ? Parfois, l'ambiguïté demeure, la picturalité s'offre là où l'on ne l'attend pas, nous proposant ses opacités et transparences...



© Adagp
Cliché coul. 1995-0057-CX -
Jean-Luc Auriol et Alain Gineste

Antoni Clavé
1913, Barcelone (Espagne) - 2005, Saint-Tropez (Var)

Volem l'estatut (nous voulons le statut)
(Drapeau catalan)
1977
Huile sur papier maroufflé sur bois
145 x 130 cm

A 13 ans, Clavé s'inscrit aux cours du soir de l'Ecole des Beaux Arts. En 1932, une entreprise cinématographique lui commande ses premières affiches. En 1935, il apporte à ses thèmes publicitaires et décoratifs les dernières expériences d'avant-garde en art : collages de matières diverses, cordes, tissus, cartons, papier journal etc.

Il se rend en France en 1939, Perpignan accueille sa première exposition de dessins et gouaches. Il s'installe à Paris et réalise ses premières lithographies. Il rencontre Picasso en 1944. Son travail, depuis, ne cesse de s'enrichir d'innovations.

Franco est mort depuis deux ans, Juan Carlos, dauphin désigné, envisage de réinstaller la démocratie en Espagne, lorsque l'artiste réalise ce "trompe-l'œil" de papier froissé.

C'est donc un propos à teneur hautement politique qui est délivré ici : Antoni Clavé traduit les nouvelles préoccupations de l'Espagne libérée, la question de l'autonomie des provinces. Or cet autodidacte catalan démontre moins, dans sa composition, l'opiniâtreté de revendications nationalistes que sa peur d'un nouvel enclavement. Ce relief froissé, aux strates obscures traversées d'incandescences, résonne comme une sourde contestation.

Le titre s'impose comme une revendication. La Catalogne a connu sa part de souffrance et d'humiliation sous la dictature, c'est le statut de Province reconnue, pratiquant -sans crainte de représailles- sa propre langue et sa propre culture qu'on exige.

Tout évoque cette terre : les couleurs, les motifs... Tout nous parle aussi de sacrifice.

Rouge comme le sang : celui qui semble s'écouler d'une des quatre bandes horizontales ; idée de "ratage", confirmée par cette apparente surface de papier froissé, elle-même partiellement recouverte de fragments déchirés.

Une portion du blason catalan, elle aussi malmenée, barrée de quatre bandes verticales, est visible dans la partie inférieure de l'œuvre. Selon la légende médiévale, un chevalier⁵ blessé au combat aurait souhaité laisser un emblème à la maison de Barcelone. Les quatre bandes verticales auraient été faites avec son sang...

Souffrance, lutte, sacrifice...

Cette surface composée de vrais-faux reliefs, peut, par ailleurs, rappeler l'aspect d'une carte géographique concernant un relevé de terrain montagneux, un nouveau territoire, libre...



© Adagp
Cliché coul. 2002-0726-CXR - André Morin

Jordi Colomer
1962, Barcelone (Espagne)

Pianito
1999
Installation vidéo
Vidéo et projection dans une pièce
DVD-Vidéo, PAL, couleur, sonore
Dimensions variables
Durée : 3'10" (en boucle)
Production : Le Creux de l'enfer (Thiers) ; La ferme du buisson (Noisiel) ; Maravills (Barcelona)

Jeune artiste Catalan vivant à Barcelone, Jordi Colomer connaît une audience croissante, due en particulier à l'articulation qu'il propose entre vidéo-installation et sculpture.

⁵ Louis le Pieux, empereur franc, demanda de l'aide à son vassal, Guifré el Pilós (*Guifred le Velu*) le comte de Barcelone, contre les Normands. Dans cette bataille du IX^e siècle, Guifré el Pilós est atteint par une flèche. Le soir, l'empereur se rend dans la tente du comte, allongé sur sa couche ; près de celle-ci se trouve son bouclier en or. Louis trempe quatre doigts dans la blessure ouverte de son vassal et trace, d'un geste, les quatre barres rouges -donnant ainsi à la Catalogne ses armoiries : la *Senyera*.

Rouge. D'emblée, nous baignons dans le rouge, tandis qu'une sonorité prégnante, dont la source originelle nous échappe, nous assaille. A tel point que certains, mal à l'aise, n'oseront franchir le seuil. Pourtant, il faut oser. Oser entrer dans cette première salle emplie d'un bric-à-brac dont la confusion et le désordre semblent avoir régi l'ordonnement. Tout se mêle : vrai / faux objets, pesanteur / légèreté, fragilité / robustesse, préciosité / banalité. L'installation dévoile un empilement d'objets hétéroclites dont la plupart s'avère être des simulacres. Le matériau s'affiche ; l'objet -ayant perdu toute sa fonctionnalité- est détourné. Dérision de cette accumulation, dans laquelle on peut lire aussi bien une critique de la société de consommation qu'une mise en scène décontextualisée de décors de théâtre, entreposés sur un gigantesque plateau métallique flanchant sous leur poids, comme en attente d'une improbable représentation.

Cette proposition n'est pas objective, mais plutôt onirique.

Dans la salle se trouvant à l'arrière de cette "vitrine", de banales chaises attendent nos séants face à un écran. La vidéo dévoile un personnage jouant quelques fragments de *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas sur un piano en carton. " *Tout en jouant, il fume en faisant des volutes, puis il essuie méticuleusement presque en le caressant, le piano couvert de poussière. Poussière, fumée et musique forment le trio essentiel et fugitif de cette histoire.*

Carlos Pazos, qui incarne Pianito (le pianiste) est un artiste qui a joué dans quelques films et a réalisé des mises en scène de théâtre. Sa première exposition, en 1975, avait pour titre cette déclaration de principe : « Je ferai de moi une star ». Pour cette exposition, il avait réalisé une importante série de photos dans lesquelles il incarnait des personnages du « star-system » mis en scène dans une pseudo intimité.

Vingt-quatre ans plus tard, il a accepté de tourner cette vidéo dans laquelle l'atmosphère glamour et brillante a été altérée par une ambiance de poussière et de fumée, où le piano noir a été remplacé par un piano en carton. L'élégance avec laquelle il a accepté le défi de redonner vie au personnage ne souffre aucun doute sur l'ironie et la complexité avec laquelle il affronte sa propre condition de star.

Pianito représente également une étape supplémentaire de ma recherche de la conception d'une « sculpture dilatée dans le temps ». Bien que toute l'action tourne autour de cet objet en carton – qui est une représentation, une sculpture – ce qui importe est réellement ce qui se trame en fonction de lui. De ce piano surgit une musique – une image plus un son – et une poussière inépuisable. Ces deux éléments, la musique et la poussière, nous renvoient systématiquement à la notion du passage du temps." Jordi Colomer



© Adagp
Cliché coul. 1995-0079-CX - René Sultra

Gerardo Delgado
1942, Olivares (Espagne)

En paisajes extranos (Dans des paysages étrange(r)s)

1983
Huile et acrylique sur toile
200 x 290 cm

Le plaisir de peindre à larges coups de brosse, les nuances harmonieuses, les recouvrements successifs, les touches croisées, plus ou moins ondulées, l'opposition du fond et de la forme nous convient à considérer l'expressivité du geste pictural : Un "champ de

bleus, verts, mauves, gris" qui vibre, ondoie, virevolte, s'agite, autour de deux parcelles contiguës, quasi géométriques, semblant occuper le premier plan, plus "immobiles", plus "pesantes", plus "lissées".

Photographie aérienne de toits au milieu d'un paysage herbeux venté ?

L'œuvre picturale, abstraite, devient source d'interrogation : pourquoi ce titre illustratif, descriptif, alors que le spectateur est invité à concentrer son attention sur une pure sensualité chromatique ?



© droits réservés.
Cliché coul. - Jean-Luc
Auriol et Alain Gineste

Xavier Franquesa
1947, Barcelone (Espagne)

Vanitas
1984-1985
Acrylique sur toile
130 x 97 cm

Abstrait ou figuratif : comment savoir ? Tout dépend de la distance à laquelle le spectateur se positionne. De près, ce sont les larges traces de brosses sinueuses, la superposition de couches picturales et les empâtements qui guident notre regard, lui imposent un parcours. Franquesa opère par recouvrements successifs,

les tons froids se superposant aux tons chauds, dans des vallonnements géologiques. Une sédimentarisation nous est ici proposée, avec toute la temporalité qui s'y attache.

En s'éloignant, les zones colorées et les directions des touches prennent figure : un crâne -une "vanité"-, totalement fondu dans la matière picturale, devient progressivement visible. Fond et forme commencent à se différencier.

Volonté pour l'artiste de "capturer" le temps et la mort : On retrouve à travers cette intention de capturer l'insaisissable, la liaison entre *vanités* classiques et contemporaines.



© Adagp
Cliché coul. 1998-0160-CX
Jean-Luc Auriol et Alain

Ferrán Garcia Sevilla
1949, Ciutat De Mallorca (Espagne)

La porte du ciel
1984
Acrylique sur toile
260 x 195 cm

Garcia Sevilla étudie les lettres et la philosophie en 1967-68 et présente sa première exposition personnelle en 1970 (Casa de la Cultura, Ciudad de Mallorca). Il s'installe à Barcelone, où de nombreuses expositions lui sont consacrées. De 1971 à 1978, ses recherches sont conceptuelles, tournées vers les arts du comportement et de la performance.

En 1979, il commence à peindre. Sa peinture, peuplée de signes et d'emblèmes d'inspiration primitiviste (masques, totems), associe des images d'origine populaire. Durant cette période, son travail s'inscrit à l'intérieur du renouveau expressionniste européen. Figures et symboles témoignent de la liberté du geste et des sujets de l'artiste. Son œuvre, dense et prolifique, s'approprie les courants d'une nouvelle figuration exploitant les graffiti, la Bad Painting. On remarque une expression violente, une agressivité de la touche et du graphisme. Une trame, sous-jacente, crée un réseau irrégulier et semble vouloir contrecarrer des figures devenues symboliques. *La porte du ciel* (1984) fige le temps dans la grandeur synthétique de son espace flottant, imaginaire, ouvrant sur une cosmogonie empreinte de certaines figures de Miró.



© droits réservés
Cliché coul. 1995-0776-CX
Studio Marco Polo

Ramon Guillén-Balmes
1954, Barcelone (Espagne) - 2001, Barcelone (Espagne)

La petite Badia (la petite baie)
1988
Sculpture
Bois
164 x 238 x 146 cm

Improbable objet trouvé, démontable, posé là, que les terriens ne peuvent identifier, mais dont les formes évoquent inmanquablement le souvenir de telle ou telle chose, précédemment rencontrée. Mais quel est ce "cheval de Troyes", cette coque improbable prenant forme stylisée de heaume ? Carapace de tortue ? Cabane ? Nef inversée ? Récipient posé à l'envers ? Tant de suppositions s'appliquent à cet objet à mi-chemin entre sculpture, architecture et objet fonctionnel !

Le travail d'assemblage du bois se montre artisanal, les jointures, les rondeurs, appellent le toucher...

Dans les années 90, les créations de Guillén-Balmes, sortes de prothèses existentielles positives, deviendront fruits d'un échange, d'une rencontre, sur ce qui pourrait rendre la vie plus douce à celui qui en formule la demande. Ces inventions touchent parce qu'elles portent intrinsèquement la présence, l'imaginaire de l'autre.



Joan Jorda
1929, San Feliu de Guixols (Espagne)

Chemin vertical
1990
Acrylique sur toile
310 x 55 cm

Né d'un père professionnel du liège et d'une mère couturière, Joan Jorda émigre en janvier 39 avec des milliers de républicains espagnols. Un exil marqué par le dénuement total, les camps d'internement et d'éclatement de la cellule familiale. En 45, il se fixe définitivement à Toulouse avec sa famille.

C'est à partir de 47 qu'il s'engage dans la peinture. Quasiment autodidacte, il complète sa formation à l'Ecole des Beaux-Arts entre 54 et 57

En 79, il est un des membres fondateurs du groupe CAPT (Coordination des Artistes Plasticiens de Toulouse) dont l'objectif est de faire découvrir l'art contemporain au grand public. Dans ce cadre, il participe à de nombreuses expositions dans l'hexagone, contribuant ainsi à la dynamique et au renforcement de l'expression artistique régionale.

© Adagp
Cliché coul. 1995-0840-CX
Jean-Luc Auriol et Alain

Sa première exposition professionnelle, en 76, marque le début d'un long engagement dans une dénonciation de la violence et des aberrations des pouvoirs totalitaires. « *Bombardements* » (80), « *Ménines* » (87), « *Majas* », « *Corridas* », « *Egorgeurs* » (98) autant de thèmes qui vont jalonner sa vie d'artiste

où violence, déchirement et souffrance sont omniprésents.

« *Je dois reconnaître une probité à la peinture, elle résiste impitoyablement à ceux qui n'en sont pas dignes* » : Telle est l'exigence terrible du peintre : lucide et perdu à la fois dans les dimensions d'un combat sans cesse renouvelé entre l'homme, la matière et le discours qu'ils entretiennent. Resterait à définir l'objet de l'affrontement -tant il est vrai que la peinture, plus que les mots, la syntaxe ou les phrases- diffuse sans doute idées et sentiments dans la profusion démultipliée des lectures possibles, ce que Jorda s'attache à réguler, en renonçant chaque jour à « *l'acceptable pour risquer mieux* » : faire en sorte que chaque tableau « *soit le plus intemporel et inépuisable possible* », « *lieu de réflexion* ».

Le 2 décembre 2005, la cinémathèque a diffusé le film *Le Voyage de Joan Jorda*⁶ : Depuis 1939 et la défaite de la République, il n'était pas retourné en Espagne. En 2000 l'artiste est invité par la Generalidad de Catalogne à exposer son œuvre et revient sur les traces de son exil. C'est cet itinéraire, entre joie et douleur, passé et présent, entre la France et la Catalogne, entre Toulouse et Barcelone, que le réalisateur José Jornet a suivi.



Robert Llimós
1943, Barcelone (Espagne)

Gallo rojo (coq rouge)
mars 1983
Acrylique sur toile
168 x 183 cm

© Adagp
Cliché coul. 1995-0912-CX
Francisco Artigas

Quel rapprochement incongru et glaçant ! L'artiste crée une relation bien inquiétante, prenant appui sur une orthogonalité accentuant toute la raideur et le côté mortifère de la scène. La composition, équilibrée, basée sur la symétrie, jouant de l'opposition entre verticalité et horizontalité, impose son statisme. Le seul élément dynamique est introduit par la vivacité des couleurs, par leur dissonance chromatique : en effet, deux plans, celui de la table et celui du personnage, imposent leurs couleurs criardes sur un ténébreux fond monochrome.

L'aspect figé, accentué par la posture étriquée de l'adolescente, conduit à se demander qui a bien pu tuer le coq, lui qui, paradoxalement, est nanti d'une cambrure assez éloignée de la rigidité

⁶ 2000, France, 52 min, Couleurs

Réalisation José Jornet, Production Lapilli Films / Les films de la castagne

cadavérique. Serions-nous arrivés juste après le massacre ? Le personnage ne serait-il pas en train de camoufler ses mains ensanglantées sous la table ?

De cette toile émane une violence cachée, contenue. Le regard fixe de la jeune fille nous interpelle. Le malaise nous guette...

Le traitement lisse des aplats aux couleurs franches de *Gallo Rojo* (1983), à l'opposé de celui pratiqué dans l'art informel et la peinture gestuelle, ouvre de nouveaux horizons à l'imagination.



Manolo Millares (Manolo Millares-Sall)
1926, Las Palmas de Gran Canaria (Espagne) - 1972, Madrid (Espagne)

Cuadro 152 (Tableau 152)

1961
Assemblage de fragments de toile de jute cousus, acrylique
130,5 x 200 cm

Après des débuts classiques dans la peinture, il connaît vers 1948-49 une brève période surréaliste, où se révèle, comme chez beaucoup de jeunes peintres espagnols d'alors, l'influence de Miró puis de Klee.

Cependant, les *Pictografías Canarias* vont suivre et prendre une tournure plus informelle, où la matière assez dense tient une place importante. Millares s'emploie activement aux Canaries à défendre l'art moderne, comme fondateur ou

collaborateur de revues d'avant-garde. Il a réalisé en 1948 une exposition d'œuvres surréalistes au musée Canario de Las Palmas. En 1953, il participe au X^e Salon de *las Once* à Madrid et s'établit en 1955 dans cette ville, où il devient cofondateur du groupe *El Paso* en 1957.

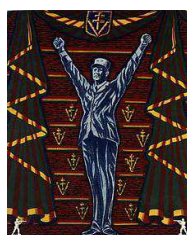
Il introduit de plus en plus dans sa peinture des matériaux nouveaux, utilisant souvent des serpillières en guise de toile, pour aboutir vers 1958-59 à un style qui lui est propre : la toile, déchirée, lacérée, écartelée par des ficelles, rapiécée, offre l'aspect sanglant, avec ses éclaboussures rouges, noires, blanches, d'un être martyrisé.

Cuadro 152 (Tableau 152) résulte de ce trituration, de cette maltraitance : cicatrices, boursouffures, dépeçage, ligature ; tout évoque un corps torturé, supplicié. Plusieurs de ses toiles portent le titre d'*Homuncule*. Comment, en effet, ne pas reconnaître un personnage dans le relief qui s'y inscrit horizontalement ?

Ces œuvres-là évoquent aussi le choc que reçut le jeune peintre en découvrant les momies *guanches* de son pays, enveloppées de leurs étoffes grossières et maculées. Elles rappellent, par ailleurs, les œuvres de Michel Nedjar, présentées dans le cadre de l'exposition *Absolumental*.

L'engagement politique n'a pas vocation à flatter l'œil du spectateur. C'est une œuvre abstraite d'une violence pathétique, mais jamais gratuite, qui rejoint dans son intensité les fureurs d'un Goya.

On y retrouve une métaphore de la violence -inévitablement constitutive de l'humanité, ce qui donne au message valeur intemporelle et universelle.



Antoni Miralda
1942, Tarrasa (Espagne)

Sans titre

1972
Tissu imprimé et soldats collés
81 x 65 cm

Mais qu'est-ce que ça fait là ? Une composition, fondée sur un équilibre parfait, nous présente, en position centrale et dans des tons froids, un portrait en pied du Général De Gaulle, victorieux, bras levés, cerné de croix de Lorraine, elles-mêmes ceintes d'un V (redoublant la forme prise par les bras du général), le tout flanqué de rideaux de scène stylisés : on pourrait presque entendre les acclamations !

Pourtant, deux soldats -semblant se mettre en joue- occupent les deux coins inférieurs du panneau... Miralda semble affectonner les petits soldats (que l'on retrouve, bordant un miroir, dans une autre de ses œuvres) : souvenirs d'enfance ?

En 1972, le général de Gaulle est mort depuis deux ans ; Franco, qui, depuis 1969 est rongé par la maladie de Parkinson, va de plus en plus mal. Quelle(s) relation(s) établir entre les deux chefs d'Etat ? Ordre et désordre de la "peinture" : Où est l'œuvre ? Où est la peinture ? Où est la sculpture ? Est-on en droite ligne du ready-made ? D'un art "conceptuel" ? Œuvre-objet inclassifiable...

© Adagp
Cliché coul. 2003-
0033-CXR
Marc Boyer

Elle paraît contenir un ensemble de significations et de symboles, entretenir un fil directeur féru de paix, de fête, de culture populaire. Elle ridiculiserait tous types de violence, d'agression, de puissance ou autre forme de domination d'un être humain sur un autre. Elle serait, en bref, éthique.

Miralda est d'ordinaire plus connu pour ses événements dits "rituels" qui ont débuté en 1969 et se poursuivent aujourd'hui. Dans ce recours systématique à l'objet, l'artiste utilise à l'heure actuelle l'une de ses matières préférées : l'alimentation.



Le musée d'Art Moderne

© droits réservés
Cliché coul. 1995-1002-CX
Francisco Artigas

Joachim Mogarra
1954, Masdenverge (Espagne)

Le Musée d'Art Moderne
1984
Photographie noir et blanc
127 x 96,5 cm

Mogarra prend des photos, semblables, dans leur format, à des Polaroids en noir et blanc agrandis. Elles témoignent systématiquement d'installations réalisées avec des matériaux pauvres. C'est dire si la photographie plasticienne n'est guère un souci premier... La "signature du maître" réside invariablement dans la présence d'un titre qu'il manuscrit sous l'image. Celui-ci opère une certaine mise à distance ironique par rapport au sujet traité. C'est dans l'importance du propos qu'il faut donc chercher des pistes...

L'image présente un empilement de boîtes de conserve installées au sol, sur lesquelles figurent des étiquettes manuscrites portant référence de plusieurs mouvements artistiques modernes. Seule la vue en contre-plongée différencie cet agencement d'un jeu de chamboule-tout.

Que comprendre ? Les courants artistiques cités ont largement compté dans la récente histoire de l'art. On peut y voir comme un clin d'œil aux *ready-made* de Duchamp ou aux boîtes de soupe *Campbell's* de Warhol, mais cette mise en parallèle s'avère un peu "courte"...

Quelle relation établir entre ces boîtes de conserve et un musée ?

Ce dernier ne serait-il pas, du fait même de sa mission de *conservation*, un "metteur en boîtes" ? Qu'on considère la façon dont les œuvres sont entreposées dans les réserves ou qu'on se demande à quoi riment tous les chapitres bien ordonnés écrits par les historiens d'art, on aboutit fatalement à l'idée de réduction, d'homogénéisation et à celle de consommation de biens culturels.

Qu'en est-il d'un artiste qui traverse plusieurs périodes, qui s'essaie à différents modes d'expression, qui donne dans de multiples catégories, à l'instar d'artistes contemporains ou de grandes figures emblématiques, tel Picasso, toujours en quête de renouvellement ? L'individualité de l'artiste est-elle réductible à un classement, à une mise en tiroir ?

Rappelons juste, pour garder le sourire, qu'un des principaux acteurs du musée a pour titre et statut "conservateur"...



Ramon Parramon
1963, Vich (Espagne)

Lectures
1991
Installation
Photos, verre et métal
50 x 900 x 5,6 cm
Oeuvre composée de 5 triptyques : chaque panneau 50 x 180 x 5,6 cm

© droits réservés, Cliché coul. 1995-1066(2)-CX
René Sultra

Parramon se déjoue de la vedutta classique, introduit du verre, une "fenêtre", donc, mais qui



© droits réservés, Cliché coul. 2003-0018-CX - Marc Boyer

laisse place à toute l'ambiguïté de l'illisible dans le lisible. Son titre, *lectureS*, porte aussi bien sur le sujet figuré que sur les multiples approches potentielles du spectateur.

En effet, les vitres gaufrées qui recouvrent ses photographies empêchent l'appréhension globale de cette succession d'images -déployée sur neuf mètres linéaires. De loin, le spectateur est attiré par

le rythme qui ponctue cette horizontalité : couleurs, textures et motifs réapparaissent en effet de manière récurrente dans cette séquence.

Que donne à voir chaque image prise isolément ? Une femme, vue de trois-quarts dos, lit un magazine, un journal dont la page est, du même coup, tournée vers le spectateur. Cette posture, répétée à l'identique, n'offre de variation que dans les ouvrages concernés, la personne photographiée (il semble y avoir deux modèles différents) et le fond sur lequel se détache la figure féminine.

Quel lien le fond entretient-il avec l'identité du magazine ?

De cette posture si sage, apparaît, lors d'une observation plus soutenue, que les ouvrages consultés n'appartiennent pas tous au registre des magazines féminins, revues d'art ou d'architecture intérieure... Certains fascicules plus "osés" semblent être l'objet de son intérêt...

Aussitôt, un malaise s'installe : nous, spectateurs, sommes en train de lire par-dessus son épaule, d'espionner... Nous sommes mis en situation de voyeurs face à une scène intime.

Alors, ce verre qui recouvre les photographies, avait-il finalement pour but de masquer l'objet de ces lectures ou de nous inciter à aller y voir de plus près ?



© Succession Picasso
Cliché coul. 1995-0279-CXR
Jean-Luc Auriol et Alain Gineste

Pablo Picasso (Pablo Ruiz-Picasso)
1881, Malaga (Espagne) - 1973, Mougins (Alpes-Maritimes)

La dépouille du Minotaure en costume d'Arlequin

Rideau de scène pour le 14 juillet de Romain Rolland

mai-juillet 1936

(Réalisé à Paris)

Oeuvre textile

Détrempe à la colle protéinique sur toile en coton écru

830 x 1325 cm

Peint par Luis Fernandez d'après la gouache de Picasso

Cette œuvre a été générée par une commande publique -qui s'inscrivait quelque peu dans un esprit de propagande politique. Ne pas oublier, que cette demande, effectuée par Le Front Populaire, fut

émise quelques semaines seulement avant la date d'une représentation théâtrale prévue le 14 juillet. Autant dire en terme de délai : rien.

D'où le recours à l'agrandissement d'une gouache réalisée en mai 1936, d'où la requête faite à Luis Fernandez, d'où, *in fine*, la technique retenue (détrempe à la colle) offrant l'avantage d'une peinture très légère préservant le "flotté" du rideau (30 kilogrammes en tout pour ces quelques 110 m²). Autant dire que la pérennité de l'œuvre n'était initialement guère prévue au programme !

Pour la petite histoire, se souvenir que le rideau resta suspendu au Théâtre de l'Alhambra jusqu'en 1939, fut rapporté à Picasso plié, sous forme d'un volume compact mesurant un mètre de côté, que l'artiste laissa ce "paquet" dans un coin de son atelier, confronté à l'humidité, quelques décennies durant... jusqu'à ce que Denis Milhaud fasse son entrée comme conservateur au musée des Augustins et propose une exposition sur les liens unissant Picasso et le théâtre.

Nous sommes en 1965 ; à l'issue de l'exposition, l'artiste fait don du rideau.

Le sujet, combinant tauromachie et mythe antique, nous dévoile de multiples autoportraits de Picasso et peut conduire à une interprétation érotique de la vie de l'artiste.

Le Minotaure (autoportrait incontestable et incontesté), porteur de virilité, de fougue, de pulsions sexuelles, aurait été mis à mort par le groupe de gauche, association d'un homme mûr et sage (Cf. le symbolisme de la barbe dans la statuare grecque) et d'un jeune être androgyne, en posture de "picador".

Le conflit personnel de Picasso à l'égard des femmes peut effectivement s'avérer une lecture pertinente, d'autant qu'elle trouve un écho plus large dans tout affrontement "dominant / dominé" : "*l'amour, c'est une corrida*" affirmait-il.

Mais il s'avère tout autant fondé d'évoquer le culte de Mithra, tout comme de pointer la position du corps supplicié du Minotaure épousant, en miroir, la forme prise par le corps du Christ dans les dépositions de croix...

L'idée générale reste la même : Qu'on parte de la vie privée du peintre ou qu'on ait recours à des références culturelles plus élaborées, l'idée fondatrice qui instaure ce rideau comme œuvre universelle est basée sur l'idée du sacrifice, d'une mort rituelle à partir de laquelle tout peut renaître...

Pour complément d'informations, voir le dossier pédagogique exclusivement consacré à cette œuvre :

<http://www.lesabattoirs.org/enseignants/dossiers/2008/rideau-picasso.pdf>



© Adagp
Cliché coul. 1995-1150(2)-
CX - Studio Marco Polo

Jaume Plensa
1955, Barcelone (Espagne)

Torse
1983
Sculpture
Fer soudé
136 x 100 x 80 cm

La tradition catalane du fer soudé, ici réutilisée, exacerbe toute la douceur et l'agressivité du monde en un instant combinées :

L'œuvre s'intitule *Torse*, alors même que le torse, évidé, manque à l'appel... Quel est donc cet étrange vestige ? Quelle est cette "peau" rigidifiée ? A qui donc a-t-elle bien pu appartenir ? Cette vision, bien que fragmentaire, donne la chair de poule malgré les courbes qui la composent.

Les morsures de l'acide utilisé par l'artiste pour ses gravures semblent, ici aussi, avoir laissé leurs stigmates. Cette surface attaquée par la rouille, bosselée, accidentée, gondolée par endroits, s'impose à nos sens et à nos souvenirs archéologiques.

Mais quel est cet être ? Mi-insecte, mi-homme, mi-robot, mi-squelette ; bien qu'oxydé, corrodé, détérioré, il impose encore toute sa puissante massivité. Paradoxalement, il se présente tout en rondeurs, mais cette extériorité est bien vite contredite par la "colonne vertébrale" semblant maintenir l'ensemble qui s'achève par des sortes de dards menaçant de nous enserrer.

La béance à l'arrière du crâne et l'absence de mâchoire inférieure adjoignent autant d'indices de violent ravage. Les ombres portées accentuent l'agressivité de cet être hybride, monstrueux.

Cette carcasse organique aux accents préhistoriques et futuristes contient encore dans ses gonflements, ses creux, ses saillies, sa lumière, la poésie métallurgique de ses origines dans l'atelier de l'artiste, véritable forge de Vulcain.

Par ailleurs, la puissance massive du dos n'est pas sans évoquer celle du *Colosse* de Goya.



© Adagp
Cliché coul. 1995-1185-CX - René Sultra

Albert Ràfols-Casamada
1923, Barcelone (Espagne)

Nausica
1983
Diploque
Huile sur toile
146 x 228 cm
Chaque panneau: 146x114cm

De prime abord, il s'agirait d'une peinture abstraite...Mais le titre évoque l'Odyssée et le voyage d'Ulysse :

Nausicaa est mentionnée principalement au chant VI d'Homère, dans l'une des scènes les plus célèbres de l'épopée. La déesse Athéna lui

apparaît en songe sous les traits d'une de ses amies, lui enjoignant d'aller laver son linge pour préparer ses noces. Elle se rend donc, accompagnée de ses suivantes, jusqu'à un fleuve voisin ; une fois le travail terminé, elles jouent à la balle, leurs cris réveillent Ulysse, échoué non loin de là après le naufrage de son navire. Nu, sale et affamé, le héros décide de se manifester :

« *Quand l'horreur de ce corps tout gâté par la mer leur apparut, ce fut une fuite éperdue jusqu'aux franges des grèves. Il ne resta que la fille d'Alkinoos : Athéna lui mettait dans le cœur cette audace et ne permettait pas à ses membres la peur. Debout, elle fit tête...* » (VI, 133-137)

Nausicaa prend alors soin d'Ulysse, veillant à sa toilette, lui donnant des vêtements et une collation. Puis elle le conduit jusqu'à son père. Celui-ci propose même à Ulysse la main de sa fille (VI, 310 et suiv.) ; mais le héros préfère repartir au plus tôt.

C'est donc un diptyque tout empreint de culture méditerranéenne que Ràfols-Casamada nous propose ici. Sur le panneau gauche sont esquissées les voiles d'un navire, on peut même voir dans la zone tourmentée, dans le tourbillonnement grisâtre qui les jouxte, la menace d'une tempête... Le panneau de droite, quant à lui, offre à nos yeux un "bleu méditerranéen" duquel semble se détacher une proue de navire...



Joan Rom
1954, Barcelone (Espagne)

Germans II
1991
Sculpture
Cuir et bois
114 x 32 x 8 cm

Germans IV
1992
Sculpture
Cuir et bois
114 x 32 x 8 cm

© droits réservés
Cliché coul. 1995-
Studio Marco Polo

Le titre joue incontestablement d'un jeu de mot avec *mans* : les mains.

Sont suspendus côte à côte deux assemblages. Il s'agit, en fait, de paires de mouffles géantes, associées dans une inversion droite/gauche et haut/bas. Elles sont jointes l'une à l'autre sans que plus personne ne puisse y glisser la main. Ainsi, l'objet, s'il avait conservé son échelle, aurait, quoiqu'il en soit, perdu toute sa fonctionnalité.

Elles constituent un corps constitué de deux "frères" ou "sœurs", un corps souple, voire mou, comme si toute la substance interne en avait été aspirée. La peau constituée par le cuir commence alors à grimacer, formant plis et courbures dans lesquelles nous ne pouvons reconnaître qu'un affaissement de matière. Pourtant notre imaginaire lui confère parfois forme allongée de masque africain.

Le titre évoque, par ailleurs, des jumeaux. Ressemblance ? Certes, ces deux-là ont bien un air de famille, même si chaque "identité" subsiste : monochrome / bicolore, clair / foncé. Identiques dans leur constitution, mais bien dissemblables dans leur extériorité.

Ils demeurent cependant bien désincarnés : Des fils pendouillent : abandon, dessèchement ? Comment ne pas voir dans ces assemblages quasi organiques une illustration de l'expression : "*ne plus avoir que la peau sur les os*" ? Aspect maladif ou torturé, réminiscence de momies... ou silhouettes figurant deux pénitents de profil : l'imaginaire s'envole...



Antonio Saura
1930, Huesca (Espagne) - 1998, Cuenca (Espagne)

Portrait imaginaire de Philippe II
1985
(Réalisé à Paris)
Huile sur toile
130 x 97 cm

© Adagp
Cliché coul. 1995-
Jean-Luc Auriol et
Alain Gineste

Antonio Saura travaille par séries, sans souci chronologique et sans méthodes figées. Ses portraits imaginaires se composent d'une figure centrale ordonnatrice d'une gestualité massive et rigoureuse.

La raison ne paraît guère manifeste dans *Portrait imaginaire de Philippe II* (1969) et *Portrait imaginaire de Philippe II* (1985) : Saura réengendre les monstres de la dégénérescence espagnole. Ce personnage historique, fils de Charles Quint, tendre et cruel, austère et prodigue, n'est que l'ombre de son père ; même s'il règne lors de l'écllosion du « siècle d'or » ; il amorce par son fanatisme despotique la décadence de l'Espagne et sera un des "grands repères" vantés par le franquisme.

La calligraphie furieuse de Saura, noire comme le drame, brune comme l'ironie, blanche comme l'humour et la tendresse, fonde, dans l'urgence et dans la tension, les repères d'une humanité à l'identité égarée. Les transgressions opérées sur le visage restituent l'image à l'imaginaire, les pleins pouvoirs à la peinture et au graphisme mêlés.

L'art classique du portrait impose la ressemblance, la reconnaissance du sujet. Or, ce visage monstrueux, rappelant étrangement *Elephant Man* de David Lynch, n'offre, *a priori*, rien de réaliste. Le psychologique semble avoir pris le pas sur le physique...

Ne perdons pas de vue que *monstrueux* vient de *montrer*. Le monstre montre, l'étymologie le rappelle ; le monstre désigne, expose, met sous les yeux... A mieux y regarder, ne s'agirait-il pas de diverses expressions superposées, rassemblées en un seul "dessin" ? Ce travail de *défiguration* ne constituerait-il pas une accumulation associée à la complexité du personnage ? voire à sa schizophrénie ?

L'extrême confusion dans laquelle est plongé le spectateur s'estompe peu à peu lorsque la reconnaissance des constituants d'un visage se fait jour. Ceux-ci sont démultipliés :

Le nombre improbable d'yeux évoquerait-il la volonté de tout voir ? La mâchoire, idéale pour opérer un broyage mécanique, n'annonce-t-elle pas, par ailleurs, une inéluctable mort ?

La tête rentrée dans les épaules confère au personnage un air totalement nigaud, accentué par le positionnement de cette bouche, s'inscrivant en biais dans la partie inférieure droite du visage.

Grandeurs et décadences...



José Maria Sicilia
1954, Madrid (Espagne)

Flor Rojo B (fleur rouge)

1987
(Réalisé à Paris)
Diptyque
Acrylique sur toile
300 x 110 cm
Panneau de gauche : 300 x 50 cm
Panneau de droite : 300 x 60 cm

Dans la mouvance de la jeune génération des artistes espagnols, José Maria Sicilia mène une réflexion historique et théorique sur la pratique d'une peinture plus équilibrée que celle de ses aînés. Très vite, il "clarifie" ses premières oeuvres, proches de la Bad Painting, afin de mieux régir la dislocation entre figure et fond. Il rejette l'expressionnisme et son désir d'émotion pour une démarche plus "construite", où la matière peinte révèle la forme.

© Adagp
Cliché coul. 1995
Auriol et Gineste

Nous sommes loin, ici, de l'engagement politique, plus proches d'un plaisir de peindre renouvelé, manifeste dans les empâtements et la gestualité. Le fond de l'oeuvre, sorte de lave asséchée, rend tactile la temporisation de l'acte pictural.

Sicilia emprunte à la tradition et essaie d'en proposer une synthèse. Il assoit d'abord une matière proche de la cire, de l'enduit, du crépi, sur laquelle serpente une ligne noire jouant d'apparitions et d'effacements.

La *fleur rouge* du titre serait-elle donc figurée par cette sinuosité sombre, stylisant des pétales fermés ? Le sujet figuratif se verrait donc contrecarré par la matière pure sur laquelle il s'inscrit. Pourtant, un doute s'installe : s'il fallait comprendre "fleur rouge", le titre serait "Flor Roja", l'adjectif s'accordant avec le substantif. Alors, serait-ce à dire qu'il faut entendre "fleur" et "rouge" ?

Le rouge des rectangles, simples formes signalétiques décentrées et structurantes qui contrastent fortement avec les autres constituants. Ces deux bandes, dont la nette délimitation semble prouver le recours au pochoir, rappellent l'orthogonalité de Mondrian ou une référence assumée à Malevitch. Il s'agirait donc de maintenir ensemble abstraction géométrique et figuration, tout en leur associant le matiérisme de Tàpies : ce n'est plus une peinture "contre", mais une peinture "avec".

Le pan de droite semble avoir été positionné à l'envers : non seulement la masse rouge pourrait s'interpréter comme une base, un "sol", mais la ligne tracée ici suggère bien la forme d'un végétal.

Le diptyque génère l'idée de dissociation : comment disjoindre les lignes ? Quelle distance mettre entre les deux pans pour que l'ensemble reste, malgré tout, cohérent ?

Construction rigoureuse et densification de la surface coexistent dans cette oeuvre quasi architecturale à l'énigme bien gardée qui ne suit que « *les rythmes auxquels doit se plier la main pour produire quelque chose de juste* ».



Susana Solanó
1946, Barcelone (Espagne)

Sans titre

1984
Sculpture
Fer
36 x 79 x 78 cm

© Adagp
Cliché coul. 1995-1283-CX
Studio Marco Polo

Aux imperfections du relief, l'artiste préfère, depuis le milieu des années 80, des volumes conceptuels dépouillés et lisses. *Sans titre*, avec sa forme de réceptacle protecteur, propose une circonscription architecturale. C'est la sculpture du vide qui est ici à l'oeuvre, comme si un cube tout droit issu de l'art minimal s'était vu écartelé, découpé, évidé. Un jeu s'opère alors entre le dedans et le dehors, la ligne et le "non-bloc". Solanó nous soumet un corps ouvert, évasé, qui s'offre à la déambulation du regard. Un art abstrait, un langage qui se rapporte à la géométrie de l'espace et aux concepts de désoccupation spatiale, de mouvement, de construction et d'immobilité.



© Fondation Antoni Tàpies,
Barcelone/ Adagp, Paris
Cliché coul. 1998-0100-CX -
Grand Rond Production

Antoni Tàpies
1923, Barcelone (Espagne)

Lit et couverture
1983
Huile, vernis, couverture sur toile
221 x 270,5 x 3,5 cm

Pendant la guerre civile qui va fortement le marquer, Tàpies tombe malade et commence à peindre durant sa convalescence.

La confusion des éléments pétrifiés de *Lit et couverture* (1983) est bien éloignée des œuvres matérialistes antérieures. L'artiste combine ici une peinture moins concentrée que dans les années 40 et une approche

sculpturale développée dans les années 70.

S'y unissent travail pictural et apport d'objet réel : mélange de présentation et de représentation donc. Ce qui permet à l'artiste de qualifier d' "objets" ses peintures.

Une couverture semble glissée derrière le tableau, entre mur et châssis, être rabattue vers le spectateur, comme si l'œuvre se présentait comme le dessous d'un lit bordé. D'ailleurs, le lit figure bien là, massif et strict, représenté de profil. Angles de vue multiples ? Pas uniquement : le travail pictural évoque aussi des humeurs visqueuses.

Derrière la banalité brutale du lit et de la couverture se cache, en effet, le souvenir lointain de cette longue convalescence vécue sous la dictature (tuberculose développée à l'adolescence).

S'y cachent surtout la froideur et la moiteur d'une souffrance "politique" connue de tous.

L'expressivité âpre de la texture des différents matériaux anime l'espace piétiné, brouillé de graffiti pulsionnels, de signes noirs, gris et blancs. Le vernis, surtout utilisé par Tàpies au début des années 80, a la transparence souillée, glacée du sang ou de l'urine et se risque à affronter la matière lourde.

L'origine du monde, très revisitée, offre sa nudité au premier plan : le corps féminin, à peine esquissé, totalement désincarné, rappelle aussi que le lit est lieu de sexualité.

Angles de vue et points de vue (au sens du *point of view* anglais) s'entremêlent, retraçant diverses ambiances liées à l'utilisation de ce meuble : vie, maladie, souffrance...



Zush ou Evru (Alberto Porta)
1946, Barcelone (Espagne)

Sans titre
1984
Encre, crayon et gouache sur papier
272,5 x 162 cm

© Adagp
Cliché coul. 1998
René Sultra

Un fuchsia phosphorescent -d'où surgit un être frêle, cruel, ayant l'air fou- envahit tout. En 1968, alors qu'Alberto Porta est interné pour usage de stupéfiants, un malade le baptise Zush. Dès lors, l'artiste crée un territoire personnel à l'organisation autonome. Ses personnages hydrocéphales aux yeux exorbités, à la sexualité affichée, présentent une parcelle de leur potentiel vitaliste, comme ici un cerveau.

Fasciné par la folie et les paradis artificiels, l'artiste invente sa propre mythologie, enrichie d'un alphabet secret dont la clé ne nous est pas livrée. L'irrationnel et l'automatisme sont des impulsions sensorielles qui le jettent dans un univers plein de symboles. Ces manifestations vitales font des œuvres de Zush des ensembles de couleurs, de formes et de lignes de force, imprégnés d'un caractère magique proche de l'art brut et de l'art psychédélique.

PLEINS FEUX SUR :

Jordi Colomer

Barcelone (Espagne), 1962
Vit et travaille à Barcelone (Espagne)



Pianito

1999

Installation vidéo
Vidéo et projection dans une pièce
DVD-Vidéo, PAL, couleur, sonore
Dimensions variables
Durée : 3'10" (en boucle)

Production : Le Creux de l'enfer (Thiers) ; La ferme du buisson (Noisiel) ; Maravills (Barcelona)



Quelques petites stars

1999

Installation multimédia

Table en fer, sons, images, objets provenant de tournages vidéo (1997-1999)

DVD vidéo, pal, couleur sonore

CD audio

Dimensions de la table : 300 x 70 cm

Production : MACBA Museu d'art contemporani de Barcelona

(Le DVD comprend plusieurs vidéos. Les éléments constituant l'installation sont issus de nombreuses vidéos :

Simo : Production : MACBA Museu d'art contemporani de Barcelona

ABC, etcetera : Production : Maravills (Barcelona)

Eldorado : Production : I.A.C : Nouveau musée/FRAC Rhône-Alpes (Villeurbanne) ; Maravills (Barcelona)

Pianito : Production : Le Creux de l'enfer (Thiers) ; La ferme du buisson (Noisiel) ; Maravills (Barcelona)

La répétition 2 : Production : Le Creux de l'enfer (Thiers) ; La ferme du buisson (Noisiel) ; Maravills (Barcelona)

Mentions génériques : Amb l'aquí del Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya

La répétition : Production : Le Creux de l'enfer (Thiers) ; La ferme du Buisson (Noisiel) ; Maravills (Barcelona)

Mentions générique : Amb l'aquí del departament de Cultura. Generalitat de Catalunya)

A la première approche, un mélange d'attirance et de répulsion nous envahit : Attirance pour l'aspect "festif" véhiculé par la vivacité de la couleur environnante et par les bandes scintillantes suspendues ; répulsion vis-à-vis du fouillis d'objets ordinaires encombrant le plateau de la table.

Cette rencontre initiale superficielle peut donner à penser à une certaine "facilité" du travail de Colomer. Une observation plus scrupuleuse vient vite balayer cette impression et révèle bientôt une profondeur intarissable, une polysémie inépuisable.

Les deux œuvres se côtoient dans une même salle du musée. Seule une cloison les isole visuellement l'une de l'autre ; le son, quant à lui, franchit allégrement cet obstacle et ajoute à un univers déjà saturé des notes et des accords hésitants auxquels se greffent les pulsions d'un métronome.

On peut donc se demander comment ces deux installations interagissent, comment elles peuvent se voir réunies et ne plus en constituer qu'une seule.

Elles posent la question de la place du spectateur : à la fois interpellé et dérangé, il est conduit à l'intérieur de l'installation, en devient un des constituants...

Tous ses sens sont sollicités : la vue par l'accumulation, les éclats lumineux et la couleur dominante ; l'ouïe, par l'environnement sonore qui accompagne son parcours et l'odorat (les émanations de peinture sont encore très sensibles un mois après le montage de l'exposition). Le toucher est largement convoqué par la quantité d'objets entreposés sur la table métallique - incitant largement à soulever, tourner, fouiller, pour aller voir ce qui se cache dans toutes les strates, ce qui s'y dissimule ; quant au goût, les boîtes de *Vache-qui-rit* ou de chocolat *Kinder* y font généreusement référence.

Evoquant rideau de scène et théâtre, le rouge couvrant sol et mur nous englobe, nous "avale", tel un énorme estomac.

Positionnement externe et interne à la fois : ce à quoi nous sommes extérieurs, ce dans quoi nous sommes immergés : joli paradoxe...

Le spectateur se retrouve "mis en boîte" dans une théâtralité surjouée.

Les vidéos, passant en boucle sur un petit moniteur installé sur cette même table, ont pour sujets :

- Un va-et-vient incessant entre l'intérieur et l'extérieur d'une pièce
- Un travelling "artisanal", simulant l'utilisation d'une "caméra à l'épaule"
- L'alternance ombre/lumière
- Le remplissage et le vidage systématiques
- Le vrai et le faux mêlés
- Le reflet, le miroir
- L'outrancier
- D'inutiles tentatives de nettoyage...

L'emplacement relativement bas de l'écran induit la posture penchée du corps du spectateur, l'installe en position de voyeur.

Les images causent le vertige, fonctionnent parfois comme un miroir, prennent à partie...

La prolifération provoque elle aussi le tournis : elle confine au désordre, évoque *Les chaises* ou *Le nouveau locataire* de Ionesco. Cet encombrement, cette occupation de l'espace, conditionnent, au final, la disparition de chaque entité.

Mais peut-on encore réellement parler d' "objets" devant des simulacres ?

Le spectateur, l'être, est là, désarmé devant ce joli bric-à-brac qu'on lui expose sur un plateau. Cependant, c'est lui, l'homme, qui est cause de cette invasion... Nouveau paradoxe.

L'ensemble présente un aspect précaire, non achevé, non abouti. Une certaine dérision se fait jour quant au titre : qui sont ces "petites stars" ? Serait-ce les bandes de papier aluminium suspendues qui scintillent sous les lampes et qui confèrent une ambiance de fête surplombant l'ensemble ?

A mieux y regarder, il ne fait aucun doute que les objets fétiches colonisant l'espace ont tous été utilisés dans les films projetés. Alors, les "stars", les "vedettes", ce serait ces simulacres ?

Pourtant, de façon récurrente, n'apparaissent que des enveloppes vides ou remplies de "pas grand-chose": sacs, boîtes, bocal... Les *vedettes* seraient-elles des enveloppes vides ?

Cela ne constituerait-il pas, de façon plus générique, une métaphore de la vacuité humaine ? Les individus ne combleraient-ils pas leur "vide" par l'accumulation, pour meubler, occuper ce "rien" qui les

caractérise parfois ? Est-ce une dénonciation du fait qu'il est beaucoup plus facile d'acheter, de posséder, de jouir, que de penser, que d'être ?
Paraître, avoir ou être ? Là se niche, peut-être, la question...

Mise en boîte, mise en abyme, camouflage, trompe-l'œil, reflets... Notre vie ne serait-elle que du cinéma ?

La structure fondamentale de l'œuvre est fondée sur la boucle, le parcours circulaire imposé au visiteur, le cycle, la répétition : on tourne en rond ! Comment échapper à ce conditionnement ?

Du rouge, l'œuvre vire tout à coup au noir... au cauchemar !

Mise en écho de la banalité de nos vies quotidiennes, résonance instaurée entre réalité et fiction cinématographique, tout procède d'une imbrication paraissant infinie, d'une stratification complexe, questionnant le réel.

Cette forme de "laideur" volontairement instaurée dans la partie inférieure de l'installation ne serait-elle pas un reflet de notre propre insignifiance ? Nous, spectateurs contenus, pris au piège, captivés par tous ces contenants, nous qui sommes au centre de l'œuvre... Enfermés...

De l'autre côté du mur, l'atmosphère devient plus sombre, le rouge beaucoup moins prégnant, éteint : contraste jour/nuit.

Les couleurs de la vidéo s'inscrivent dans un camaïeu proche de valeurs de gris : en grisaille, pourrait-on presque dire.

Les actes de cet homme époussetant en vain son artefact de piano, entouré de fumée de cigarette, s'escrimant à jouer –mal, à contretemps- l'apprenti sorcier, renvoient à une réalité pathétique.

Ces images, nous les reconnaissons, elles figurent parmi celles diffusées de l' "autre côté".

Ainsi s'établit, hormis l'atmosphère rouge, un nouveau lien réunissant les deux installations de Colomer.

Par ailleurs, de ce côté aussi, le vrai devient faux...et le faux, vrai...allant jusqu'à "émettre des sons" ou à projeter des images : univers en carton-pâte dont les limites sont incertaines, où nos sens sont, une fois de plus, trompés.

Pour conclure, seule la fiction semble offrir de potentielles issues : certaines vidéos dévoilent une échelle, une ouverture bleue...

Quelques échappées belles, quelques discrètes perspectives, quelques seuils symboliques permettant d'espérer un au-delà à cette duperie et à cette vaine agitation.

EN ECHO...

LES GAULOISES BLEUES DE JORDI COLOMER.

Ramón Tió Bellido

" Un film s'intitulait Les Gauloises bleues; il a été, je pense, le seul achevé comme réalisateur par le critique Michel Corneau qui ne cachait pas vouloir entreprendre une lecture déconstructive et « critique » de l'académisation filmique omnipotente, et c'est en quelque sorte avec son prétexte que j'ai décidé d'entreprendre ici ce texte sur l'oeuvre de Jordi Colomer. Des Gauloises bleues, je ne me souviens guère que d'une courte scène, qui se déroule vers le milieu du film, mais qui pourrait se situer à n'importe lequel de ses bouts. On voit donc Jean-Pierre Kalfon, alors jeune acteur avant-gardiste type « art et essai », pénétrer dans une cuisine où se tient coite une jeune fille. Le bonhomme déballe sur la table un tas de paquets de Gauloises qu'il tient à bras le corps, et qui, en s'amoncelant sur la nappe cirée, font un bruit assourdissant et métallique, comme pourrait le faire n'importe quelle grue déchargeant des carcasses dans une casse automobile...

En regardant cette scène, on se rend compte assez tôt – pour ne pas dire de suite – que c'est là une fiction outrancière, appuyée et laborieuse ; ensuite, on s'aperçoit tout de go que ce n'est somme toute pas si différent de ce qui se passe à chaque instant, dans notre quotidien le plus banal, qui est fait

d'une incommensurabilité de distinctions, d'étrangetés, qu'il nous faut sans arrêt recomposer, assembler, recoller... Le coup des Gauloises bleues, à cet égard, était gigantesque, pas tant pour le bruit incongru – ce n'était qu'un bruit après tout, identifiable de surcroît – que par l'action qui s'y jouait, ce déversement, cette accumulation se redoublant d'un tas à un autre, ici d'abord porté, transporté, et là amoncelé, érigé. Une action on ne peut plus humaine en fin de compte, quelque chose comme la représentation absurde d'un travail qui se transformait alors en ouvrage, ou plutôt, en oeuvre. L'emphase invraisemblable ou la surenchère évidente que cette scène pouvait évoquer s'abîmait dans la conviction soudaine qu'il aurait pu s'agir de nous ; accomplissant un tel acte, nous devenions alors potentiellement les acteurs de telles fariboles, parce que dans le fond, c'est bien à ce genre de déviations constantes que nous nous prêtons tous, souvent même sans le savoir. Mieux que Monsieur Jourdain donc, l'affaire des Gauloises bleues nous faisait tous devenir artistes/acteurs, alors que nous n'étions, de facto, que des spectateurs avachis dans les fauteuils de la salle de projection. Ce n'est pas un hasard si j'évoque le lieu de la projection. Cette salle de spectacle, genre auditorium, commune au théâtre, au cinéma et à tous les arts de la scène, n'est que l'aménagement en « boîte noire » des gradins du cirque ou du stade, tel qu'il a été instauré à la Renaissance. Vision frontale, la scène est une image plate – malgré sa profondeur – où s'inscrit l'épaisseur mimétique de la perspective et du réel. Cette relation, dans sa nécessité instrumentale, a été bien entendu discutée et déconstruite par nos chères avant-gardes, mais il est impressionnant de voir combien elle s'impose à nouveau dans les passages incessants et réitératifs entre les « arts plastiques » et les images en mouvement. Jordi Colomer, dans les traitements qu'il impose à l'espace particulier de la projection, c'est-à-dire à l'éclatement de la place du « prince » que nous devenons en l'occupant à notre gré, insiste sur l'impossible dissociation que représente l'hybridation des images fixes et des images en mouvement, autrement dit sur la nécessité de poursuivre la mise en oeuvre d'une installation ontologique, irréductible, qui n'appartient pas, malgré tous les a priori sémantiques de l'heure, au champ de la scénographie ou, encore moins, à celui de la dramaturgie. Ces aménagements d'espaces appartiennent intrinsèquement à quelque chose de l'ordre du visuel, du dispositif expérimental que constitue la syntaxe plastique dans son entité, c'est-à-dire à un événement et non à un spectacle. S'il fallait aller vérifier la genèse du lexique artistique de Jordi Colomer, il conviendrait de se rappeler les premières oeuvres qu'il a montrées publiquement où il faisait usage d'objets divers, davantage disposés qu'arrangés avec le parti-pris très clair de les réunir pour produire un air de déjà-vu, de familier et d'étrange à la fois. "

DERNIERES EXPOSITIONS PERSONNELLES :

2008 : JORDI COLOMER Jeu de Paume. Paris (France)

2007 : PROTOTIPOS IAC Château de Roussillon (France)

2006 : ANATOPIES Cimaise et Portique. Hôtel de Vivies. Castres (France)
NO FUTURE Le Spot. Le Havre (France)

2005 : (un crime) FRAC Basse Normandie. Caen (France)
ARABIAN STARS Galerie Michel Rein. Paris (France)

2004 : JORDI COLOMER IAC-NOUVEAU MUSÉE. FRAC Rhône-Alpes. Villeurbanne (France)

DEMARCHE :

" Dans cette oscillation en apparence antinomique, ce qui importe surtout est de fabriquer un espace, un lieu, suffisamment personnalisé pour que le repérage et l'usage qu'il provoque s'incarnent dans son évidence de caractère, plutôt que son caractère d'évidence. Un lieu de vie en quelque sorte, où l'espace de liberté qui nous est laissé – ou donné – est moins dans la sélection qu'il nous autorise que dans les agencements et la distribution des indices de nos agissements propres. À cette référence explicite et renouvelée dans sa constance pour l'architecture – la formation de Jordi Colomer est en

effet celle d'un architecte et il avoue n'avoir jamais mis les pieds dans une école de beaux-arts – va bientôt s'ajouter celle de la scène, et plus particulièrement du théâtre. Outre qu'il faut chercher une logique dans l'élection de cet art de la représentation qui incarne plus tangiblement le vécu par le jeu en direct des acteurs et le fictionnel/artificiel par le déploiement des décors et des praticables, Jordi Colomer se dit davantage intéressé par l'ambiance des coulisses, du backstage, où se vérifient plus aisément la mise en œuvre et la construction des machineries et des intrigues qui débouchent ensuite sur la lumière de la scène. Autrement dit, son regard et sa relation au théâtre se sont davantage constitués comme ceux de l'expérience quotidienne que l'on peut avoir dans un restaurant, au supermarché ou au café, justement, plutôt que par la relation transactionnelle qui oblige à rester dans une situation de perception et d'appréciation qui fait de nous, simples usagers munis des tickets d'entrée de ces amphithéâtres, des spectateurs face à la scène, mais hors d'elle évidemment. Énoncé autrement, disons que ce serait là la seule concession que fait Jordi à la scène : devenir un lieu d'actions, d'interventions et d'expériences comme on le dit d'une salle de jeux, d'une cour de récréation ou de ces espaces publics où il se trame forcément quelque chose dans l'indétermination qui est la leur, entre carrefour, place ou jachère qui, plus que des non-lieux sont des a-lieux où il faut tout inventer, sans guère de règles tangibles, mais où cela transvase, cela passe, cela défile et cela "relationne" forcément. C'est donc avec une logique très explicite que Jordi Colomer peut utiliser la locution « sculptures dilatées » lorsqu'il parle de son travail actuel. C'est un terme assez paradoxal, d'abord, parce qu'il revendique une pratique confusément perçue comme obsolète ou académique – la sculpture –, ensuite, parce que sémantiquement la dilatation renvoie certes à une idée de mouvement, mais un mouvement plutôt diffus, incontrôlable parce qu'accidentel.

Je pense que ce que Jordi souhaite désigner ainsi participe de la description très matérielle et opérationnelle de son travail : il lui faut bâtir un lieu de confrontations mobiles. Du mobilier donc, dans tous les sens du terme : aussi bien celui qui peut être transporté ou véhiculé que celui qui nous véhicule et nous transporte.

La première réalisation qui a vu Jordi Colomer poser explicitement cette dualité et la déployer de manière vérifiable reste sans conteste son exposition Alta Comedia, dans l'espace du Tinglado de Tarragone, en 1993. À l'intérieur de cette nef démesurée, il a bâti trois édicules, qui, tout en gardant chacun leur propre autonomie, s'appareillaient totalement entre eux. L'ensemble relevait davantage d'un environnement que d'une installation – pour rester dans une nomenclature artistique – puisqu'au bout du compte, il se traduisait effectivement par une conjonction d'éléments rassemblés, ordonnés, qui venaient délimiter notre conduite, notre déambulation ; en bref, les tracés, certes divers et multiples, que nous devons suivre pour aller de l'un à l'autre et vice-versa, comme dans une enceinte infranchissable.

À l'entrée de cet édifice, on pouvait se retourner pour s'apercevoir que le mur intérieur était totalement recouvert d'une peinture rose assez criarde, et qu'était punaisé par-dessus un carnet de croquis avec sur la page visible la tête de Pinocchio – style Disney – dessinée au stylo à bille. Puis suivaient (sic) une sorte de cabane parallélépipédique dont une face était percée d'une porte irrémédiablement close à laquelle (ne) conduisait (pas) un escalier en aggloméré de trois marches ; une cloison à l'allure de paravent, formée d'épaisses plaques de verre qui venaient enchâsser des feuilles de carton brut, le tout reposant sur un socle de tasseaux en pin ; enfin un praticable en bois, pièce rectangulaire surélevée et fermée sur trois faces, accessible par un escalier dont le palier n'était que la partie extérieure du plancher. À l'intérieur de cette pièce, se trouvaient, calés contre un des angles, des pots de confiture, des paquets de riz et une bouteille de lait. À bien y vérifier, on se souvenait alors avoir également vu des chaussures de femme et des ampoules de 25 watts dans leur boîte, dans l'interstice laissé vacant entre le sol de la nef et la base du paravent de verre. Ces quatre oeuvres étaient délibérément distinctes et dissociables dans l'esprit de l'artiste, puisqu'elles répondaient à quatre titres précis : Viva Pinocchio, Noves Vacances, Gran com a casa et En Escena, mais leur disposition n'était en rien fortuite, venant instaurer un déroulement, un récit peut-être, absolument logique et homogène. Reste qu'il devenait ensuite possible à chacun de tisser ou de tramer sa propre perception fictionnelle du propos, mais je préfère, quant à moi, m'en tenir à l'observation de cette possibilité sans aller plus avant dans son interprétation symbolique, subjective ou sociologique, par exemple. Ce qui m'intéresse en ce cas est la vérification matérielle et sensible que génère ce type de dispositif et la puissance d'inventaire suggestif qu'il acquiert. Car nous nous trouvons face à quelque chose qui frise volontairement la réalité, par sa concrétude, et qui s'en déporte ostensiblement par les subtils déplacements qui s'opèrent. S'il est certes évident qu'un tel dispositif a un caractère interactif indéniable – il faut l'éprouver au moins physiquement pour en saisir tous les contenus – la nature des

éléments référentiels qu'il dispense et la façon dont ils sont agencés s'imposent comme les prolégomènes réussis de la constitution d'un vocabulaire, d'un lexique, qui pose l'identification des conditions discursives et interrogatives des oeuvres que Colomer a entreprises par la suite. C'est, en quelque sorte, la conjonction du recensement d'une collection d'objets/sujets, telle la présence de ces indices du quotidien que sont les boîtes de conserves alimentaires, les ampoules ou autres chaussures ; celle des assemblages aux allures architectoniques de mobilier qu'il utilise depuis longtemps qui s'agrémentent ici de la construction de pseudos scènes ou d'estrades ; leur articulation enfin, dans une relation animée, par l'introduction d'un mouvement indispensable liant ces éléments les uns aux autres, et j'insiste ici sur la notion d'animation et non sur celle de narration qui induirait une lecture univoque du déroulé.

Puis Jordi a sauté le pas, si l'on peut dire, et a commencé à produire des oeuvres où la part vidéographique est principale. Il lui fallait, en quelque sorte, mettre en scène ce qui jusque là se cantonnait à délimiter une scène – une enceinte – par le biais de ses sculptures/installations. Le passage d'une pratique de « sculpteur/installateur » à « sculpteur/vidéaste » s'est fait avec beaucoup de retenue programmatique : l'artiste n'en a pas parlé jusqu'à ce que la première de ses propositions soit achevée, car il était on ne peut plus conscient de l'enjeu et de la difficulté de l'entreprise, non pas tant peut-être que l'on puisse le taxer d'opportuniste à l'heure où tout le monde, ou en tout cas beaucoup s'adonnent à la vidéo, que de se confronter au danger de s'abîmer dans l'imitation d'un genre exogène, tels que le sont les arts de la scène et du mouvement en général. Cette oeuvre initiale, Simo, a été présentée au MACBA, à Barcelone, dans l'espace organiquement patatoïforme que Richard Meier a accolé à l'ordonnance plutôt stricte et élégante du bâtiment. On y accédait en longeant un couloir, style chicane, pour pénétrer alors à l'intérieur de cette annexe, et on se rendait compte que l'intérieur de ce mur faisait office d'écran. Dans la semi-obscure ambiante, on apercevait une rangée de chaises disposées contre le mur du fond, disparates, et on pouvait voir, de surcroît, que les murs intérieurs étaient peints d'un rouge plutôt vif. Ces détails, occurrents dans les dispositifs utilisés par Colomer, donnaient à la pièce un air de cabinet très particulier et la convertissaient en un espace totalement autonome, une aire à part, guidant tout à la fois nos mouvements et nos déplacements vers un but bien arrêté : aller s'asseoir.

Et comme les chaises étaient toutes différentes, on pouvait se laisser aller à croire que l'on choisissait la plus confortable, la plus design, la moins bancale, ou la plus proche tout bêtement... pour se rendre compte, dans un micro-instant, que nous nous trouvions face à l'écran, à la projection vidéo, et immergés dans le son qui l'accompagnait. Son et image, du pur ciné ! Voire... Simo s'avère être une sorte de ballet incessant, frénétique, mené à la baguette par une actrice naine qui accumule obsessionnellement des tas de boîtes débordant comme des poupées russes. C'est une sorte de scénographie hystérique ou hallucinogène, au choix, qui se cantonne dans l'arène délimitée par un praticable de cloisons départageant un espace interne et externe. On peut, bien entendu, interpréter à satiété le sens et les intentions de tels débordements, contenus de fait dans un espace clos, mais je n'en retiens quant à moi que cette potentialité analogique du commerce qui est le nôtre avec les objets, leur préhension et leur gestion, leur (in)utilité et leur nécessité, les aveuglements comportementaux auxquels ils nous conduisent lorsque nous nous entêtons à les archiver ou les conserver jusqu'à plus, mais sans trop savoir ni pourquoi ni comment, sauf que ça nous encombre. Ici, dans n'importe quel espace où nous nous construisons un pan de vécu, nous bâtissons une relation au monde – extérieur – qui est assez débordante dans les plus-values délibérément singulières que nous accordons à la distinction de nos (non)choix. Retour aux Gauloises bleues... À quoi jouons-nous de facto avec l'enroulement de l'environnement, qui n'est pas son commentaire mais juste sa transcription ? Réponse, en guise de continuité expérimentale, avec l'oeuvre suivante, cet Eldorado qui voit un acteur aveugle se mouvoir dans un espace circulaire et contigu, être poursuivi par le mouvement rotatif d'une caméra qui éclaire la scène par flashes intermittents et faire surgir là une pile d'assiettes sur une table, ici un bureau encombré de bibelots, bref un relevé non stop d'objets divers et identifiés.

Cette préoccupation pour la construction d'un espace propice à la fois à la projection de l'image vidéographique et à l'implication du regardeur s'est vérifiée depuis à plusieurs reprises dans le travail de l'artiste, et, pour rester au plus près de ce qui nous concerne ici, elle a donné lieu à quatre invitations successives, au Centre d'art du Creux de l'Enfer à Thiers, puis à celui de la Ferme du Buisson à Noisiel, ensuite au Grand Café à Saint-Nazaire, enfin à La Galerie à Noisy-le-Sec. Il faudrait y adjoindre, pour rester sur le territoire français, son exposition à la galerie Michel Rein à Paris et sa

participation à une exposition collective à la Villa Arson de Nice. Les deux expositions à Thiers et à la Ferme étaient assez proches en termes de contenus, mais plutôt distinctes en termes de contenants.

Pour couper court, l'adaptation aux deux lieux, magistralement réussie, a consisté à construire un espace de circulation constitué de l'agencement de boxes accolés les uns aux autres dans la nef vide de l'usine du Creux de l'Enfer, et à déconstruire le caractère « maison particulière » des pièces en enfilade et sur plusieurs étages de la Ferme du Buisson. Dans les deux cas, et cela se vérifie par la suite, les artifices utilisés par Colomer consistent, ni plus ni moins, à nous entraîner dans une situation où la matérialisation du dispositif devient évidente dans son caractère d'appareillage et d'outillage, les deux semblant indissociables. Il convient autant de s'arrêter pour voir défiler l'image sur l'écran que de se positionner face à lui, pour s'en abstraire ou s'en défaire ensuite, tout en décidant du point de vue que nous adoptons. Et assez malignement, mais sans surprise non plus, le spectacle se déroule alors aussi dans la salle, si je peux dire, à vérifier le comportement des autres... Une telle implication s'est assez logiquement démultipliée avec les oeuvres récentes, au moins à deux reprises, mais de façon différente.⁷

NOTES SUR DEUX AUTRES VIDEOS INCLUES DANS QUELQUES PETITES STARS :

La répétition 2, 1999

Dans sa loge, une actrice se maquille devant la glace. Avant la représentation, elle interprète son propre rôle.

En moins de 2 minutes, elle rit, se fâche, flirte avec elle-même, avec la caméra et le public. Elle se tient face à sa propre image reflétée sur deux écrans avec un écart de 6 secondes.

Cette vidéo est un fragment d'une répétition pour le tournage réalisé plus tard et qui, finalement, n'a jamais été utilisé.

A, B, C, etc., 1997-99

Un voyage de nuit, en train, à travers une banlieue infinie, ou encore, une histoire de l'architecture moderne pour enfants, faite de biscuits, d'allumettes, de clous et de petites boîtes de maquillage et de fromage en portions.

⁷

Extrait de l'article en ligne de Ramón Tió Bellido , http://www.jordicolomer.com/intro_fr.htm

PISTES PEDAGOGIQUES :

PARCOURS THEMATIQUES, VISITE DE L'EXPOSITION :

Avant d'amener une classe au musée, il semble indispensable que le professeur vienne en repérage et choisisse les quelques œuvres à partir desquelles les élèves auront à se questionner.

Quelle(s) problématique(s) ? Avec quelles œuvres ? Pour quel niveau de classe ? En inventant quel dispositif ? Telles sont les interrogations indispensables.

Plusieurs possibilités se dégagent parmi lesquelles :

Graphisme "pur" / Pictural "pur" :

Niveau 4^e : Les élèves devront être capables de repérer ces notions dans les œuvres suivantes :

Antropofaune, Millares
Petit ocre lacéré, Tàpies
Sans titre (toile bleue), Broto
Xylographies, Plensa
Mans, Canogar
Sans titre, Zuchs (ou Evru, ou Porta)

Les élèves disposent du plan du musée, des références des tableaux, travail par petit groupe.

- Qu'est-ce qui relève du graphisme ? En effectuer un croquis.
- Qu'est-ce qui relève du pictural ? En fournir une analyse écrite.
- Y a-t-il des œuvres qui posent problème ? Pourquoi ?

Matériaux et opérations plastiques :

Niveau 5^e, quatre salles, quatre groupes

Petit ocre lacéré, *Ovale noir*, *Le tourbillon de sable*, Tàpies
Composition avec quatre gants, Clavé
La porte du ciel, Garcia-Sevilla
El pintor damunt el cuadro, Barceló
Peinture n°2 et un collage, Millares

Remplissage d'une grille :

- Lister les matériaux visibles
- Ajouter ceux qui se voient moins, mais sont indiqués sur les cartels
- Compléments descriptifs
- Observations : de loin/de près
- Ressentis, hypothèses
- Réalisation d'un croquis en couleur pour chaque œuvre

Niveau 4^e, "*Des matériaux au service de la création*"

Photographe (sans flash) les cinq œuvres qui paraissent les plus caractéristiques de cette désignation. Travail de repérage photographique, un appareil pour un petit groupe d'élèves.

Exploration des salles du rez-de-chaussée.

Deux photographies : une montrant l'intégralité de l'œuvre, l'autre mettant en évidence sa matérialité.

Noter les références, essayer d'expliquer ou de justifier les choix de l'artiste.

→ Questionnement autour du cadrage, du détail, de l'écart entre reprographie et contact direct...

Traces et gestes de l'artiste :

Niveau primaire et 6^e, lister les outils traditionnels du peintre et d'autres outils :

Ovale noir, Tàpies
El pintor damunt el cuadro, Barceló
La porte du ciel, Garcia-Sevilla
Lit et couverture, Tàpies

Restitution : questionnement autour du "corps à l'œuvre" et du rapport à l'échelle du support

Primaire :

Enquête au musée : " Un voleur a laissé des traces sur les œuvres dans la nuit, retrouvez-les !"

Traces ou empreintes ? Le malfaiteur pourra-t-il être retrouvé ?

Questionnement concernant la cohérence de leur présence dans l'œuvre...

Tension Equilibre / Déséquilibre

Niveau Lycée, Terminale, option facultative

Travail sur la sculpture et l'architecture du bâtiment

Sans titre, Solanó

Torse, Plensa

Germans, Rom

Due idees, Canudas

La petite Badia, Guillén-Balmes

Remise en cause du règne de la verticalité dans la sculpture. Questionnement en regard de l'œuvre d'Arman, *Long Term Parking*.

Réalisation très rapide de croquis, différents angles de vue pour chaque œuvre : "Equilibre/Déséquilibre : nouvelles formes en 3D"; rentrer dans cette analyse par l'épure, le formel.

Au fil du parcours, établir des liens. Reporter les associations trouvées, les superposer (courbes/droites ; verticales, horizontales, obliques)

Réinvestissement et ouverture : Travail plastique en classe à partir des mots-clés suivants :

- Présentation : sculpture, ronde bosse - objets manufacturés (ready made aidés) - socle - installation /sculpture / œuvre in situ - monumentalité - temporalité
- Sculpture : assembler, accumuler, ajouter/retirer, superposer, empiler, mouler, boucharder, le plein/le vide,
- Socle : colonne, monumentalité, échelle, sacralisation, monolithe
- Architecture : monument, art et ville, tour, colonne,
- Rapport au spectateur : déplacement du spectateur, échelle, mise à distance et espace partagé
- Relation à l'environnement : contraste, opposition,
- Objet : ready-made, désacralisation, dérision, hasard et choix, collection, accumulation, appropriation, détournement, art et industrie
- Temps : accumulation, stratification, sédimentation, érosion, vanité, altération/destruction, vers l'évidement, processus, mobile et immobile, cristallisation, mémorial, mausolée, cénotaphe, mémoire
- Question du titre et du sujet de l'œuvre

L'œuvre et le spectateur :

Niveau 3^e, travail en binôme, caméra et/ou appareil photo numérique

"Mettre en scène, en l'exagérant, la posture que l'œuvre oblige à prendre". En faire une prise de vue

Bocanegra, Arroyo

La dépouille du Minotaure en costume d'Arlequin, Picasso

Lectures, Parramon

El pintor damunt el cuadro, Barceló

Quelques petites stars et Pianito, Colomer

Torse, Plensa

Le portrait : laideur et monstres

La dépouille du Minotaure en costume d'Arlequin, Picasso

Xylographies, Plensa

Le coq rouge, Llimós

Les deux portraits imaginaires de Philippe II, Saura

Sans titre, Zuchs (ou Evru, ou Porta)

Listage lexical : ce qui fait peur, ce qui étonne, ce qui dérange...

Ecart entre portrait "classique" et visages figurés dans ces œuvres.

CONTENUS DISCIPLINAIRES :

Cette exposition entretient des liens avec l'histoire universelle et locale.

Elle peut permettre aux collègues d'envisager des approches transdisciplinaires :

" *L'enseignement de l'histoire et de la géographie rencontre naturellement les objectifs de l'enseignement du français : lecture documentaire et cursive, écriture de textes narratifs ; pratique, à l'écrit comme à l'oral, de l'argumentation raisonnée. En histoire et en géographie comme en français, l'apprentissage de la lecture de l'image doit développer l'esprit critique. Sur ce dernier thème, l'enseignement de l'histoire et de la géographie rencontre également les arts plastiques.*"⁸

" *L'enseignement des langues vivantes étrangères mobilise des compétences et des savoirs partagés par d'autres disciplines. Ces relations seront recherchées et exploitées - et indiquées explicitement aux élèves - en particulier avec les disciplines suivantes :*

– *le français, qui forme à l'histoire littéraire et culturelle, à l'étude des textes, de leurs significations et de leur singularité, des genres et des registres, de l'argumentation, de la typologie des discours ; qui forme à l'étude de la langue dans ses diverses manifestations.*

– *l'histoire et la géographie, qui visent à constituer le socle de connaissance et de compréhension du monde contemporain, dans une vision dynamique et distanciée ; qui fondent leur démarche sur l'analyse du document l'exercice du raisonnement et de l'esprit critique.*

– *les enseignements artistiques, qui forment à l'approche sensible des oeuvres représentatives de diverses cultures, et à la recherche du sens.*

Cette liste n'est évidemment pas limitative. L'éducation civique, juridique et sociale, les sciences économiques et sociales, la philosophie, les langues anciennes et les enseignements technologiques sont également concernés. Outre l'évident bénéfice intellectuel de la mise en convergence des enseignements, ces rapprochements permettent un gain de temps et d'efficacité : l'élève comprend et assimile mieux lorsque le thème abordé en classe de langue a déjà été étudié dans une autre discipline il peut d'autant mieux participer à l'activité linguistique s'il peut mobiliser les connaissances acquises à cette occasion. Inversement, l'éclairage apporté par le cours de langue sera un adjuvant précieux pour l'étude de la notion ou du thème abordé par d'autres disciplines, dans les deux cas, l'élève gagne en plus large perspective. Chaque professeur tire profit de ces convergences en fonction du projet pédagogique de la classe et de l'établissement. Les TPE sont l'occasion privilégiée de les mettre en oeuvre."⁹

ESPAGNOL :

Collège :

Culture et histoire de la civilisation :

Le patrimoine culturel et historique :

- Repères chronologiques
- Institutions

Lycée :

Dans une perspective historique, les œuvres de Millares, Clavé, Saura et Arroyo peuvent étayer des cours de Terminale :

Contenu culturel : " Vivre ensemble en société "

Répartis en quatre notions distinctes et complémentaires : mémoire, échanges, lien social, création, les différents thèmes suggérés peuvent être abordés dans un ordre aléatoire au gré de la progression linguistique et du niveau réel des élèves que l'enseignant est le seul à pouvoir déterminer.

Ce programme n'a d'autre ambition que de proposer une initiation à la civilisation hispanique

LETTRES :

Niveau 4^e, Transposition Arts plastiques/Lettres, autour du portrait :

Quasimodo, *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo

Dracula, Bram Stoker

Le horla, Maupassant

L'âge d'homme, Leiris

⁸ Voir Programmes Histoire - Géographie de 2004

⁹ Voir Programmes d'Allemand du cycle terminal au lycée, 2003

Niveau 3^e :
 Argumentation,
 Art engagé

ARTS PLASTIQUES :

Accumulation
 Mise en abyme
 Espace réel/espace figuré
 Série
 Matérialité
 Le corps à l'œuvre/le corps dans l'œuvre
 Outils
 Contrôle de l' "accidentel"
 Déformation
 Narration
 Citation
 Différenciation Images de communication (propagande) / Oeuvres

CDI :

Recherches documentaires sur l'Espagne franquiste

HISTOIRE :

Lycée :

Le programme d'histoire et de géographie du cycle terminal des séries ES et L a pour ambition de donner des clés d'explication du monde contemporain. En histoire, il se développe sur une période allant du milieu du XIX^e siècle à nos jours.

Guerres, démocraties et totalitarismes (1914-1945) :

On étudie les caractères spécifiques de chacun des totalitarismes (fascisme, nazisme, stalinisme) et on examine comment, à partir de fondements et d'objectifs différents, ils ont utilisé des pratiques qui mettent l'homme et la société au service d'une idéologie d'État. Ce travail débouche sur une réflexion sur le totalitarisme.

BIBLIOGRAPHIE :

La revue *ARTSTUDIO N°14*, "Espagne, deux générations", 1989, propose les articles suivants :

● "L'Espagne morte et vive" / Bernard MARCADE

L'Espagne est souvent prise et comprise à contresens, parce que ce pays est lui-même une manière de contresens géographique, politique et idéologique. A partir de thèmes historiques, artistiques ou socioculturels, essai de précision des contours des spécificités espagnoles.

● " Limites et perspectives du jeune art espagnol " / Francisco Calvo SERRALLER

● " Joan Miro, esquisse de cartographie " / Pierre STERCKX

La problématique du ciel, du corps et du visage, des yeux et des étoiles, des ondes ou particules..... Texte d'étude et d'analyse de l'oeuvre de Miro.

● " Les sculptures philosophiques d'Eduardo Chillida " / Gilbert LASCAULT

Plus que bien d'autres oeuvres, les sculptures d'Eduardo Chillida donnent à penser, proposent des voies à la réflexion, se posent comme énigmes. Elles ne démontrent rien, elles ne cachent rien. Elles désignent des lieux d'interrogation.

● " Antonio Saura " / Ramon TIO BELLIDO

Aborder l'art de Saura invoque une double nécessité : celle de rapporter ou de décrire le plus objectivement possible les conditions dans lesquelles ces oeuvres se sont constituées, celle de comprendre les enjeux et l'idéologie moderniste de l'Art Informel à l'époque où il se formule. On risque sinon de repérer ces gestes, au mieux comme de purs témoignages d'un moment révolu, au pire, comme des attitudes héroïques détenues dans une synchronie passée.

● " Manolo Millares, matière et ontologie " / Alain MOUSSEIGNE

● " Tàpies : ceci est bien une pipe ou une peinture d'autoportrait " / Claire STOULLIG

Analyse d'un autoportrait de Tàpies daté de 1950.

● " José Maria Sicilia : de la tradition en peinture " / Nicole TUFFELLI

Evolution du travail de Sicilia du figuratif à l'abstrait et son insertion dans l'art espagnol des années 80

● " Miquel Barceló " / Gloria MOURE

Le changement et la contradiction jalonnent continuellement la trajectoire plastique de Barceló, ainsi que son acharnement à mettre à l'épreuve sa créativité. Relation de l'itinéraire et du travail de l'artiste.

● " Les sculptures-pièges de Susana Solano " / Catherine FRANCBLIN

*La première partie du texte est consacrée à la sculpture *Mort d'Isolda* réalisée en 1987, non pour l'élire comme l'une des meilleures, mais pour montrer que chacune de ses sculptures est une porte qu'il suffit de pousser pour pénétrer un univers où la vie est comme redéployée.*

● " Cristina Iglesias, Juan Munoz : sculptures " / Catherine GROUT

En dehors de toute école, avec un mûrissement singulier de leurs réalisations, deux artistes se sont affirmés sur la scène tant espagnole qu'internationale : Cristina Iglesias et Juan Munoz. n'ont pas la même pratique, le même abord de la sculpture ; chacun de manière bien différente interroge sa mémoire et son corps.

● " L'outrage et l'exorcisme : Garcia Sevilla " / Victoria COMBALIA

Approche de l'oeuvre de Garcia Sevilla, si diverse dans ses propositions, si inégale dans ses résultats et si controversée dans son appréciation.

L'Imagination Nouvelle. Les années 70-80, M.A.M., Paris, 1987

La question de l'art espagnol, Antonio Saura, L'Echoppe, 1996

L'art en Espagne, 1936-1996, Christine Cayol, Nouvelles Editions Françaises, 1996

Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence, Michelle Vergniolle-Delalle, L'Harmattan, 2004

Artistes de l'exil en région toulousaine, José Jornet, Edition Lapilli Films, 2002

L'art et les expositions en Espagne pendant le franquisme, Ramón Tió Bellido, Isthme Editions, 2005

Ferrán Garcia Sevilla, Antonio Saura, Salvador Soria. Trois temps, trois aspects de la peinture espagnole contemporaine, Galerie d'Art "Espace 13", Actes Sud, 1997

Grands d'Espagne. De Picasso à Barceló, Catalogue d'exposition, Château de Villeneuve, Vence, RMN, 1999

1947-2007 Barcelone, Catalogue d'exposition, Fondation Maeght, 2007