



Acquisitions 2022

- 44 œuvres.
- 25 artistes (13 femmes, 12 hommes).
- 28% des artistes de moins de 40 ans.
- 20% des propositions ont un lien régional : artistes issus d'écoles d'art ou installés dans la région, des galeries implantées en région.
- 9 nationalités : France (16), États-Unis (1), Maroc (1), Belgique (1), Iran (1), Autriche (1), Espagne (1), Turquie (1), Japon (1).
- 16 galeries françaises, 1 galerie belge, 1 galerie espagnole, 1 galerie anglaise, 3 achats aux artistes, 1 don d'artiste, 2 dons de particuliers.

Sommaire

p.4	Jean-Luc MYLAYNE (don de l'artiste)	p.56	Gloria OYARZABAL
p.10	SARKIS (don d'un collectionneur)	p.60	Jean MESSAGIER
p.14	Mireille BLANC (don d'un collectionneur)	p.64	Shirley GOLDFARB
p.16	Ceija STOJKA	p.68	Julian FARADE
p.20	Noémie GOUDAL	p.72	Anne-Marie SCHNEIDER
p.24	Jeanne VICERIAL	p.76	Clédia FOURNIAU
p.28	Dirk BRAECKMAN	p.80	Cécile BICLER
p.32	Patrick NEU	p. 84	Samira AHMADI GHOTBi
p.38	Vincent DULOM	p. 88	Josèfa NTJAM
p.42	Jérémy LIRON	p. 94	Julien GUINAND
p.46	Laura HENNO	p. 100	Mustapha AZEROUAL
p.50	Isabelle FERREIRA	p. 104	Damien CABANES
		p. 106	Hiroshi SUGITO

Jean-Luc MYLAYNE

Don des artistes

Nés en France en 1946. Vivent partout dans le monde.

Jean-Luc Mylayne n'est pas Jean-Luc Mylayne. Jean-Luc Mylayne *sont* Jean-Luc et Mylène, sa compagne. Mais Jean-Luc n'existe pas sans Mylène (et inversement) et c'est la complémentarité fusionnelle de Jean-Luc et de Mylène qui aura permis à l'œuvre de Jean-Luc Mylayne d'advenir. Depuis près de 50 ans, il photographie des oiseaux, à contre-courant de tout ce qui aujourd'hui constitue les fondements de ce que l'on appelle l'art contemporain. Cette œuvre est anachronique, inclassable. Chacune des photographies indique une période – *mars-avril* – qui indique le temps qui fut nécessaire à la réalisation de l'œuvre et révèle le paradoxe d'instantanés dont la mise au point nécessite une durée longue. D'emblée, cet œuvre se pose donc comme une pratique photographique fondée sur une attente démesurée, destinée à capturer une présence fugitive selon des critères très précis. Ces photographies ne sont pas animalières et n'ont rien à faire avec l'ornithologie ; elles nécessitent pourtant une connaissance parfaite de ce domaine et s'attachent aux espèces les plus communes – étourneaux, sittelles, rouges-gorges, oiseaux bleus d'Amérique... Passionné par les oiseaux, Jean-Luc en possède une connaissance encyclopédique qui n'est pas celle d'un scientifique mais plutôt d'un Saint-François d'Assise prodiguant son sermon aux oiseaux. Les photographies sont toujours prises à quelques centimètres de l'oiseau, n'emploient jamais de téléobjectif, refusent la mise à distance. Elles nécessitent une posture particulière de leur auteur, l'obligent à se fondre au sein d'une réalité qui n'est pas celle de l'homme, à n'être pour l'oiseau qu'un élément parmi les éléments, en préservant une relation étroite et privilégiée avec l'oiseau pour que celui-ci exprime avec la plus parfaite exactitude ce que Jean-Luc Mylayne *attend* de lui. Les photographies – produites à un seul exemplaire – ne sont pas des photographies mais plutôt des «tableaux». Elles sont des tableaux qui n'auraient pu être exécutés avec de la peinture, tant leur sujet concerne la friction entre le temps de l'attente et l'intervalle fulgurant de l'instantané. Les tableaux sont composés comme on composerait des peintures, de la manière la plus classique qui soit.

n°308, 309, 310, Mars – Avril 2005 : le triptyque montre à trois reprises le même paysage – des branches d'arbres au premier plan, une colline désertique en arrière-plan, à des kilomètres. Sur la première image, un oiseau – une sittelle – est posé sur la branche la plus haute. Sur la deuxième, l'oiseau s'est déplacé, se trouve plus bas, presque dissimulé ; ce déplacement intime au regard d'opérer une circulation dans l'image pour le retrouver ; le regard descend le long des branches et, poursuivant une courbe dans l'image, découvre deux choses. La première est une petite branche tordue en forme de huit couché, symbole de l'infini, qui figurait déjà sur le premier élément du triptyque, mais que la quête de l'oiseau avait rendue négligeable. Très nette sur la première photographie, cette branche tressée devient légèrement floue sur l'élément central de l'œuvre. Puis, parvenu à l'extrémité des branches, le regard se pose au loin, sur la colline, et identifie un observatoire spatial, minuscule en raison de la distance et passé inaperçu sur la première image. Troisième partie du triptyque : l'oiseau s'est encore déplacé, se trouve la tête en bas (la sittelle est l'une des rares espèces à pouvoir se tenir ainsi), commence à former, avec les branches qui l'enveloppent, le début d'un deuxième symbole de l'infini, alors que le premier symbole vu au départ dans l'arbre devient encore un peu plus flou à mesure que l'oiseau s'en approche. Sur la première image, il y a l'oiseau, son espace, son temps particuliers. Sur la deuxième, la quête de l'oiseau révèle un autre temps qui est celui de l'infini, de l'observation céleste, qui est aussi le temps à rebours, le retour vers le passé opéré lorsqu'on observe des étoiles, parfois déjà éteintes lorsque leur lumière nous parvient. Sur la troisième image, l'oiseau lui-même devient temps infini, mis en double perspective avec l'instantanéité du cliché et avec le temps de l'artiste, empreint de finitude et d'irréversibilité.

Jean-Charles Vergne



DÉTAILS DE L'ŒUVRE





DÉTAILS DE L'ŒUVRE





SARKIS (Zabunyan Sarkis dit)

Don d'un collectionneur particulier

Né en Turquie en 1938. Vit en France.

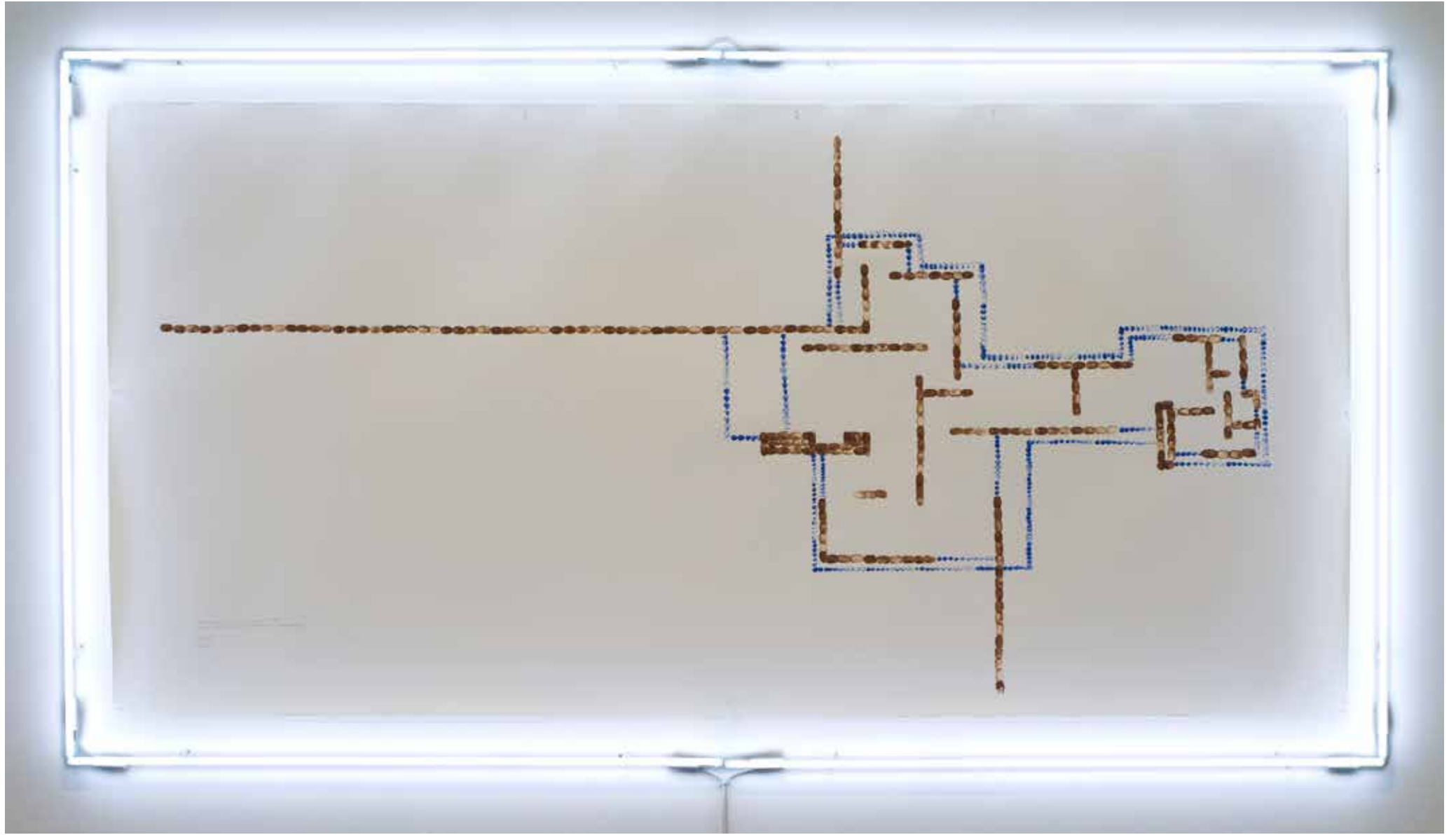
« Mon travail est toujours lié à la mémoire. Tout ce que j'ai vécu y est. L'histoire cependant est comme un trésor. » Depuis plus de 35 ans, Sarkis imagine des mises en scène construites à partir d'histoires empruntées autant à la mémoire des lieux qu'à la sienne. Multipliant les pratiques – l'aquarelle, la vidéo ou la sculpture – et utilisant divers matériaux – le néon, les bandes magnétiques – il « dissémine » ses dispositifs et ses installations dans les espaces muséographiques qu'il lie étroitement à son atelier. D'un profond humanisme, ses productions sont des mises en scènes protéiformes qui se nourrissent de références à l'histoire, la philosophie, les religions, les arts ou la géopolitique, et tentent en permanence de construire un pont entre les œuvres du passé et le monde contemporain. Son travail est un cheminement où le monde est ressenti comme un tout, riche et chaotique, où chaque intervention est pensée pour l'architecture et pour la mémoire du lieu qui l'accueille et confère aux lieux investis, un nouveau souffle de vie. L'atelier et Sarkis, c'est le lieu de la pensée alchimique, de la transformation des matériaux, un lieu de réflexion et de préparation des expositions. Filant la métaphore de la pensée alchimique, l'atelier est le lieu de la transformation des matériaux comme des idées (en cire, plasteline, plomb et étain), où les néons circonscrivent l'atelier et en symbolisent le rayonnement. L'artiste est la figure du forgeron, le créateur, qui transforme la matière en fusion (à l'instar de la figure ancestrale du forgeron comme sorcier qui puise dans l'écorce terrestre la substance pour créer parures, outils et armes) matières qui observent des correspondances : le laiton est conducteur de chaleur, le cristal est un signe musical, une pure réserve de son, le goudron et l'acier sont des matériaux qualifiés de durs, à forte charge symbolique. Le lieu de l'atelier observe un plan précis, qui rappelle les études d'architecture de Sarkis.

En puisant dans la mémoire des lieux et des objets qu'il collecte dans la mémoire collective ou dans sa mythologie personnelle – *Kriegsschatz*, son *trésor de guerre*, son butin – il veut concevoir une œuvre à résonance multiple. En reliant passé et présent, il réinterprète à travers ses pièces les travaux d'artistes qu'il admire (parmi lesquels Munch, Grünewald, Tarkovski, Cage). Le dialogue artistique efface la distance historique et culturelle en insufflant une nouvelle énergie née de cette confrontation au présent. Sous le titre *opus* – œuvre en latin –, Sarkis réunit les plans architecturaux qu'il interprète à la manière d'une partition musicale, plaçant son travail sous le double signe de l'architecture et de la musique. *Rohe Interpretation Opus n°1* appartient ainsi à une série de plans architecturaux entourés de néons, venant réinvestir un vocabulaire pictural présent dans le travail de l'artiste depuis les années 1980. La sélection des plans interprétés par l'artiste – *Alhambra Interpretation Opus n°1*, *Gaudi Interpretation Opus n°1*, *Rohe Interpretation Opus n°1...* – retrace une histoire de la modernité tandis que la réalité abstraite représentée par le dessin architectural fonctionne comme une matrice pour Sarkis qui se l'approprie par le biais des couleurs et des empreintes, signature tactile venant souligner les propriétés physiques du support. Fil d'Ariane d'une production labyrinthique, les empreintes digitales constituent le leitmotiv de cet œuvre imprégné de culture musicale jusqu'à la série *Opus* qui ouvre de nouveaux espaces de sens tout en s'inscrivant dans la continuité d'un motif. L'empreinte digitale de l'artiste appliquée sur le papier « permet de donner une échelle à une étendue liquide de couleur sur le papier, une échelle personnelle », explique Sarkis.

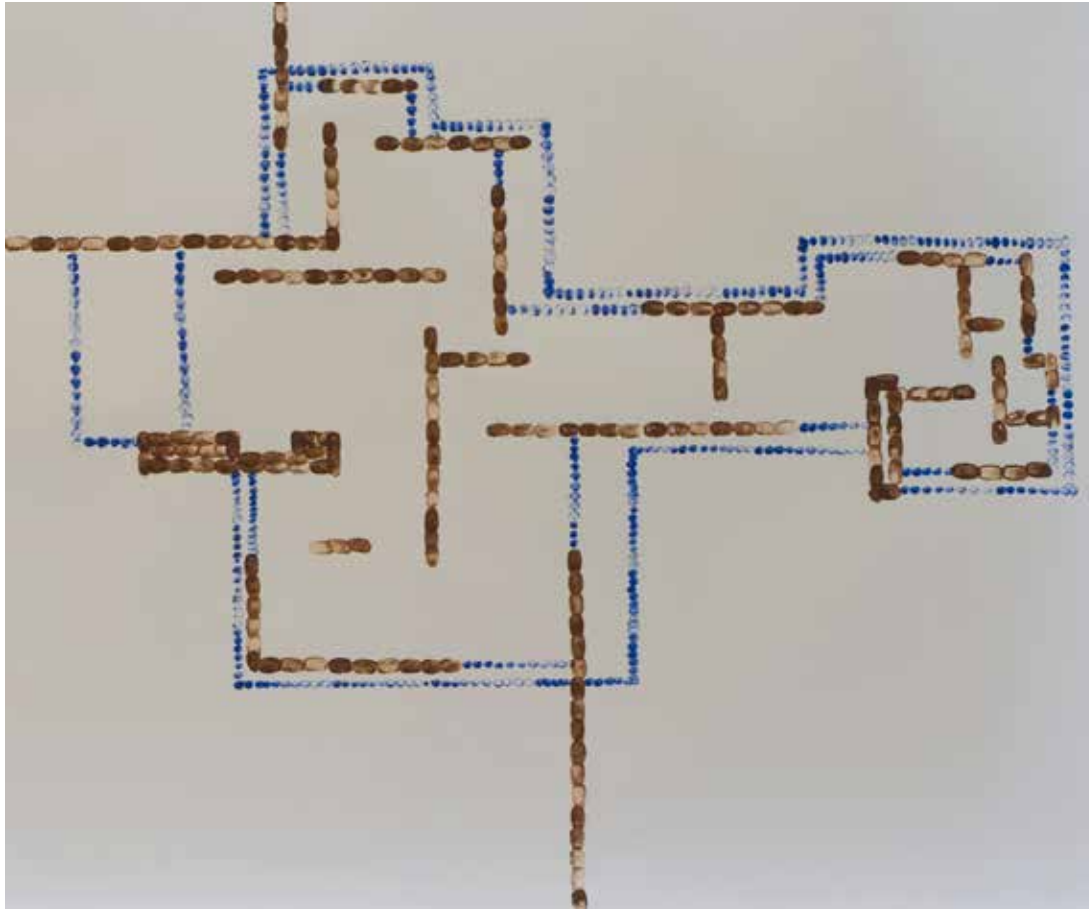
Les œuvres de Sarkis sont présentes dans de nombreuses collections de renommée internationale : Museum Boijmans van Beuningen (Pays-Bas), MAMCO (Suisse), Museu Serralves (Portugal), Istanbul Modern (Turquie), ZKM (Allemagne), Centre Pompidou, Musée d'Art moderne de Paris, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, CAPC de Bordeaux, MAC de Lyon, MAC/VAL, LaM, etc.

Rohe Interpretation Opus n°1 - 2010 - Aquarelle sur papier Arches, néon, cloche en Plexiglas amovible - 151 x 265,5 x 12,5 cm

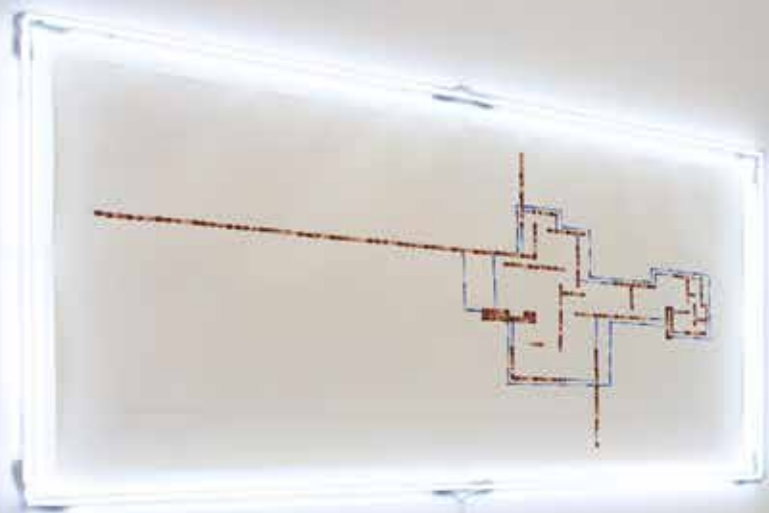
Don d'un collectionneur particulier



DÉTAILS DE L'ŒUVRE



"INTERPRÉTATION MIES VAN DER ROHE OPUS. 1"
(PROJET POUR UNE MAISON DE CAMPAGNE EN BRIQUE, 1923)
SANKI
MAY 2010



Mireille BLANC

Don d'un collectionneur particulier

Née en France en 1985. Vit en France.

Depuis son post-diplôme à l'École des Beaux-Arts de Paris, Mireille Blanc pratique une peinture tournée vers la question de l'image, de sa reproduction à partir de documents photographiques extraits d'albums familiaux, d'archives ou de prises de vues qu'elle réalise, posant ainsi la question du dépassement de l'image photographique par la peinture. La réflexion concerne autant la surface peinte – souvent crémeuse – que le cadre : les bordures des images-source apparaissent souvent, tout comme les scotchs qui les fixes au mur dans une entreprise de confusion sur la nature même du motif peint. Ce qui est peint n'est pas la photographie en tant qu'image mais l'objet photographique lui-même, le tirage posé sur une table ou accroché au mur, parfois maculé de quelques traces de peinture accidentelles. Évoquer la peinture de Mireille Blanc ne peut se départir de la relation que celle-ci établit avec une pensée attachée aux particularismes de l'acte pictural dans son entreprise de reproduction des images. Les sujets choisis sont le plus souvent des photographies prises par l'artiste et représentées avec les éventuelles rayures et taches de peinture qui en maculent la surface, certains tableaux montrant aussi le bord des images représentées – des cadres dans le cadre. Parfois, ce sont de faux morceaux de scotch peints qui renseignent sur l'illusion et sur le processus de reproduction d'une reproduction d'image. Il s'agit donc de représenter la photographie non pas en tant qu'image mais en tant qu'objet posé sur une table ou scotché sur un mur. L'objet de la peinture de Mireille blanc ne consiste donc pas à prendre modèle sur une image photographique pour la reproduire mais bien à reproduire l'objet lui-même. Cette particularité, redoublée par le crémeux de la touche, est une manière d'affirmer qu'une peinture n'est pas une image mais une surface, est donc une manière de souligner la parfaite autonomie de la peinture sur son sujet. Simultanément, le choix d'une imagerie parfois kitsch (vieux bibelots, motifs de vêtements démodés, coquillages de décoration, vaisselle vieillotte, etc.) joue sur la duplicité du sujet comme simple prétexte et du motif comme surgissement de souvenirs familiaux ou enfantins parcellaires. Il s'agit de redonner corps à la peinture face aux images et d'employer pour cela une surface crémeuse – parfois tenue à la limite de l'admissible – pour amener une forme de stridence jouant autant sur la touche picturale envisagée comme matérialisation de l'étirement d'une durée que sur l'obsolescence supposée du médium – avec toute l'ironie que comportent certains tableaux «crémeux» donnant à voir... des gâteaux à la crème. Il s'agit, aussi, de pointer la part mémorielle de la peinture confrontée à la photographie comme archive du souvenir, pour souligner le primat de la première sur la seconde, de montrer comment la peinture d'une image ouvre le champ de la sensation et de la mémoire au-delà des possibilités propres aux images photographiques. Ce *Daguerréotype*, mise en abîme tautologique du procédé adopté par Mireille Blanc, vient rejoindre les trois oeuvres précédemment acquises par le FRAC Auvergne en 2018.

Daguerréotype (1) - 2019 - Huile sur toile - 33 x 27 cm

Don d'un collectionneur particulier



Ceija STOJKA

Née en Autriche en 1933. Décédée à Vienne en 2013.

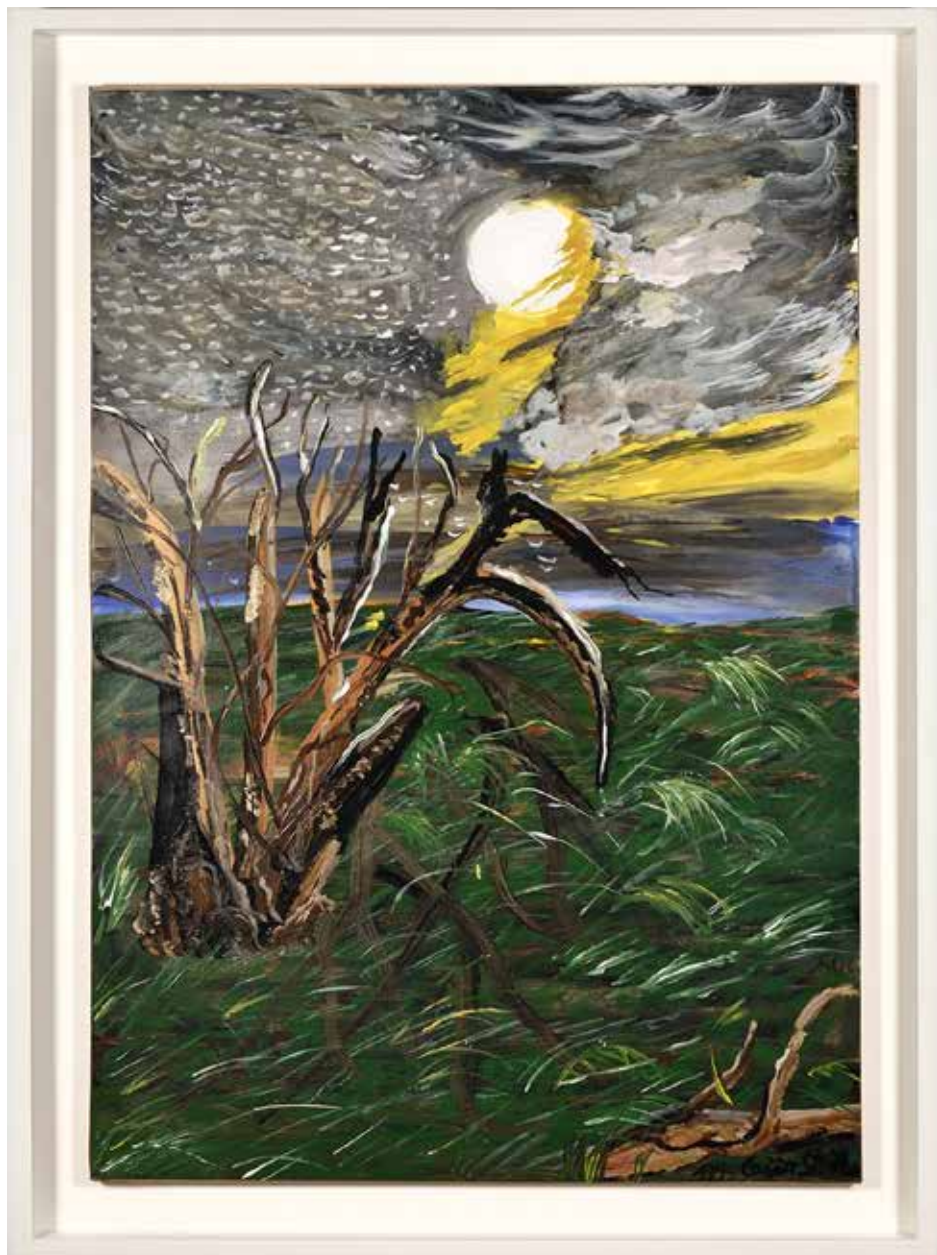
Née en Styrie à Kraubath en 1933, Ceija Stojka est issue d'une famille de Roms Lovara, population tsigane dont l'activité traditionnelle est basée sur l'élevage de chevaux. Elle est déportée depuis Vienne à l'âge de 10 ans, en 1943, et connaît trois camps de concentration où elle survit pendant deux ans : Auschwitz-Birkenau, Ravensbrück et Bergen-Belsen. Quarante ans après les faits, elle entreprend une œuvre de témoignage, alors tabou chez les Roms, qui se traduit essentiellement par l'écriture et la peinture. La reconnaissance tardive du génocide des Roms, qui intervient surtout à partir des années 2000, s'explique notamment par le mutisme des Roms eux-mêmes, qui voyaient dans la prise de parole le risque d'une recrudescence des discriminations. Le concept de romanipé – l'identité culturelle Rom – implique, entre autres, de ne montrer au monde gadje – non-Rom – que le côté positif d'elle-même et de taire les événements tragiques. À l'intérieur même de la communauté rom, prévaut une mémoire orale et héroïque, une mémoire qui ne fait pas de discours et ne vise pas à l'exploration du passé. Du côté de la conscience européenne, il a fallu attendre les années 2000 pour que la particularité de l'extermination des Roms soit réellement reconnue. Le témoignage de Ceija Stojka est donc d'autant plus fort qu'il est un des premiers à briser ce silence. Il se distingue aussi des autres témoignages artistiques des camps par la palette souvent franche et généreuse, dans un style que tout porterait à qualifier de « singulier ».

La mémoire du Samudaripen, le génocide des Roms, y est retranscrite dans des cadres parfois idylliques où la scène de crime est brossée sur un fond étonnamment fleuri et détaillé ou, au contraire, sombre et graphique. Née dans un contexte de discriminations anti-tsiganes extrêmement fortes, Ceija Stojka, autodidacte, établit dans sa peinture tardive un rapport multiple au paysage. Faisant écho à un large ensemble de symboles dans la tradition tsigane, le paysage montre d'abord la culture du voyage et le culte de la nature, présents chez les Roms. Ceija Stojka reprend certaines de ces références dans des vues empreintes du folklore tsigane : roulottes, chevaux, jupes fleuries (rotkia) témoignant d'une vie avant la politique anti-tsigane du Troisième Reich. Le paysage qu'elle peint est ensuite un paysage de traque ou de camps, où les Tsiganes utilisent la nature pour se dissimuler des nazis. Plastiquement, ces scènes marquées par les souvenirs se traduisent par des compositions en all-over, où l'enchevêtrement des éléments crée une saturation angoissante et symbolique. L'importance donnée au symbole est tout à fait notable dans la peinture de Ceija Stojka. Elle en utilise certains de manière récurrente comme les corbeaux, les fils barbelés ou la petite branche qui vient presque toujours surmonter sa signature tel un abri.

Dans ce témoignage pictural, deux ensembles stylistiques se distinguent : des acryliques colorées convoquant une matière généreuse, d'une part, et des encres graphiques en noir et blanc, de formats plus modestes, de l'autre. Les premières sont tout en courbes tandis que les secondes, plus anguleuses, sont davantage de l'ordre de la narration et du récit, souvent associées à des phrases écrites directement sur le papier. L'encre sur papier présentée ici est représentative de ce témoignage où la mémoire jaillit dans une totale spontanéité du geste, les formes se dressant dans un seul et même plan indéfini.

Elora Weill-Engerer, « Le paysage vu par une artiste rom déportée », dans Mémoires en jeu, n°11, été 2020, p. 106-107.

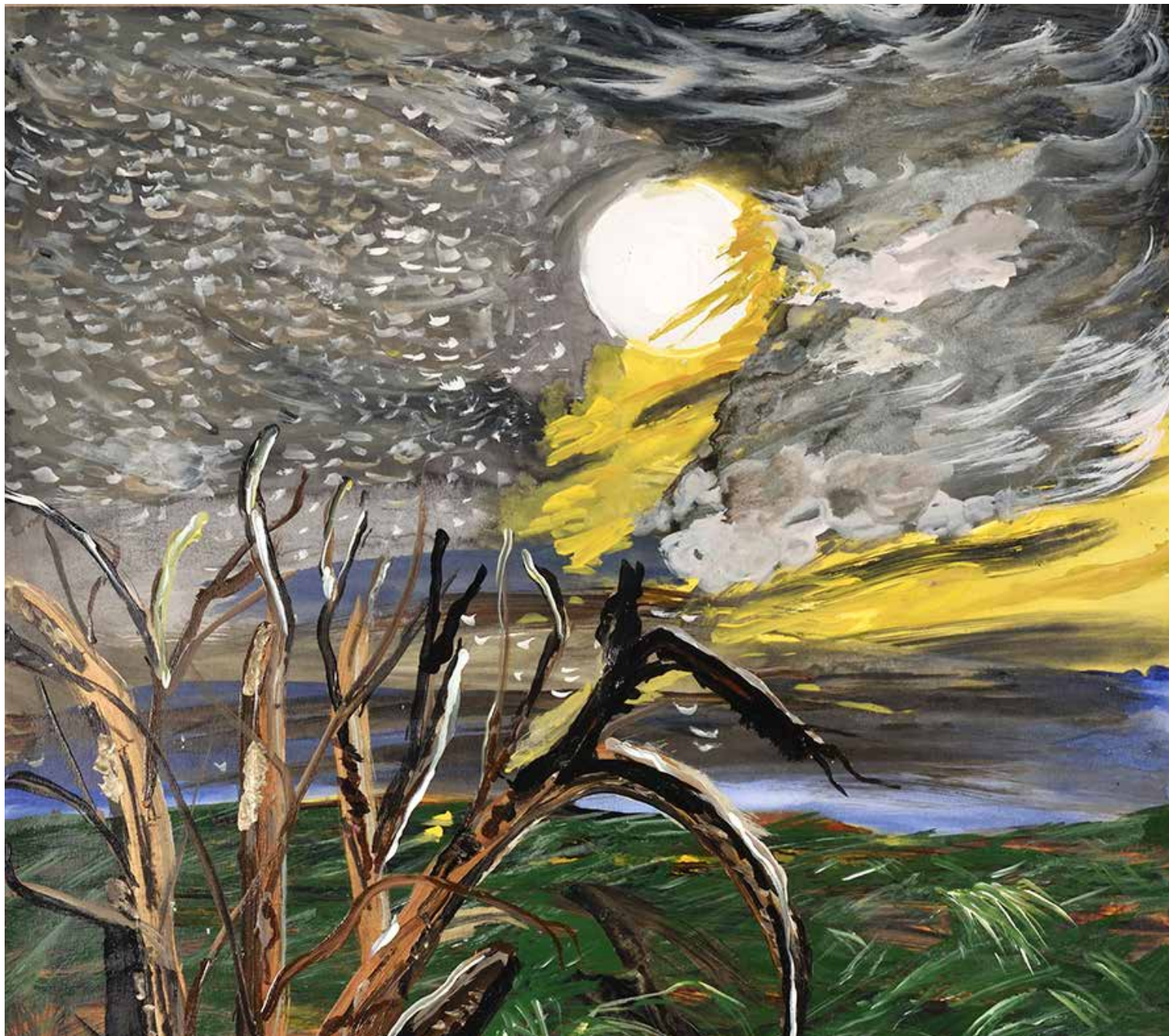
Achats à la galerie Christophe Gaillard, Paris



Sans titre, 1994, Acrylique sur papier cartonné, encadré, 100 x 70 cm



Taisez-vous! Allez, allez, tout le monde dans le train ! 1943 (Vienne), 08/07/2009, encre sur papier, encadré, 42 x 29,5 cm





Noémie GOUDAL

Née en France en 1984. Vit à Paris.

Lien vers le film <https://vimeo.com/662229004/e8da76c66d>

Noémie Goudal examine le potentiel de l'image dans son ensemble à travers films, photographies et installations qui reconstruisent ses strates et possibilités d'extension. Oscillant entre réalité et invention, ses images présentent des installations de grande envergure dans des espaces naturels qui renouvellent la notion même de paysage dans notre société contemporaine.

Le film *Below the Deep South* (2021) est l'œuvre la plus aboutie de l'artiste, tant dans les différents niveaux de lecture proposés - paysage, environnement et réchauffement climatique, déforestation... - que dans la manière dont elle s'empare d'un trucage rudimentaire pour une mise en scène fascinante. Le film est très méticuleusement réalisé tout en renouant avec une forme de cinéma primitif qui n'est pas sans évoquer les premiers effets spéciaux inventés par Georges Méliès à la fin du XIXe siècle. Le film s'ouvre sur des plans de feuillages tropicaux luxuriants, accompagnés de sons de jungle. Soudain, la scène s'enflamme, les plantes exotiques se consomment et le spectateur réalise qu'il s'agit d'une photographie en trompe-l'œil derrière laquelle un autre environnement naturel est révélé. L'une après l'autre, ces scènes d'un réalisme extraordinaire, superposant une quinzaine de couches de paysage, s'enflamment dans une séquence envoûtante de 12 minutes.

Le film s'intègre au sein d'un corpus plus large intitulé *Post Altantica* dans lequel Noémie Goudal s'inspire des découvertes récentes réalisées en Antarctique. Grâce à des forages profonds, les scientifiques ont pu retrouver un fossile de pollen daté de 52 millions d'années ainsi que l'existence d'un gisement de charbon sous la calotte glaciaire, à 3233 mètres de profondeur. Ce gisement introduit l'énigme d'une immense forêt, potentiellement tropicale, située sur ce territoire.

Noémie Goudal est diplômée en 2010 du MA (Master) Photographie du Royal College of Art (Londres). Elle a obtenu le prix HSBC en 2013. Ses œuvres sont présentes dans les collections du Centre Pompidou, Paris ; FOAM Photography Museum, Amsterdam, Pays-Bas ; Saatchi Gallery, Londres, Royaume-Uni ; David Roberts Art Foundation, Londres, Royaume-Uni, etc. Son œuvre a fait l'objet d'expositions personnelles au Finnish Museum of Photography (Helsinki, 2018), Fotografiska (Stockholm, 2018), Le BAL (Paris, 2016), The Photographers's Gallery (Londres, 2015), le FOAM (Amsterdam, 2015) et The New Art Gallery Walsall (GB, 2014).

Les éditions 1 à 5 du film ont été vendues à des collectionneurs privés originaires du Royaume Uni, du Pays-Bas, d'Istanbul et de NY. L'exemplaire d'artiste (EA1) a été acquis par la Collection Kadist (Londres).

Below the Deep South - Vidéo - 2021 - 11'34 mn - EA 2 sur une édition de 5 + 2 exemplaires d'artiste.

Achat à la galerie Les Filles du Calvaire, Paris







Jeanne VICERIAL

Né en France en 1985. Vit à Bruxelles.

Après des études de costumière à l'École Paul Poiret et un Master en Design vêtement à l'École des Arts Décoratifs de Paris en 2015, Jeanne Vicerial engage un travail de recherche qui prend la forme d'une thèse de doctorat SACRe (Sciences, Arts, Création, Recherche) soutenue en 2019. Elle y questionne les moyens de conception vestimentaire contemporains, et propose une alternative à la dichotomie sur-mesure/prêt-à-porter liée au système de la "fast fashion". Elle approfondit cette recherche par la mise au point, grâce à un partenariat avec le département de mécatronique des MINES ParisTech, d'un procédé robotique breveté permettant de produire des vêtements sur-mesure et sans chute conçus à partir d'un fil unique, en imitant la trame des tissus musculaires humains.

Parallèlement, Jeanne Vicerial engage une démarche artistique qui la pousse à fonder, après un passage chez le styliste turc Hussein Chalayan (récompensé en 1999 et 2000 comme Designer britannique de l'année), le studio de recherche et de création Clinique Vestimentaire. Développant de nouveaux principes de conception textile, elle s'inspire principalement des fibres musculaires humaines afin de créer ses propres tissages, notamment avec l'invention de la technique du "tricotissage". Au-delà de ses créations personnelles, elle initie rapidement de nombreuses collaborations avec des artistes d'horizons divers : photographes, sculpteurs, performeurs, chorégraphes, musiciens, parfumeurs... Clinique Vestimentaire est ainsi pensé par Jeanne Vicerial comme un laboratoire fluide et organique, où toutes les disciplines artistiques sont conviées autour d'une recherche totale sur le corps, le vêtement et la mode.

Les recherches de l'artiste explorent l'histoire du vêtement en soulignant les dérives de la mode contemporaine, ainsi que les liens entre artisanat, anatomie, chirurgie et création textile sur-mesure. Jeanne Vicerial pense ses pièces vestimentaires comme des sculptures, les transformant en figures féminines étranges, oniriques et quasi-fantomatiques. Leur aura et leur pouvoir charismatique évoquent et questionnent les représentations du corps de la femme au fil de l'histoire de l'art occidentale : écorchées, guerrières, gorgones et divinités peuplent ainsi son univers et forment sa signature.

Pensionnaire à l'Académie de France à Rome – Villa Médicis en 2019- 2020, ses créations ont notamment été exposées au Palais de Tokyo à Paris (2018) à Rome (Villa Médicis et Palais Farnèse, 2020), à la Collection Lambert en Avignon (2021) et ont récemment intégré la collection du Cnap (Centre national des arts plastiques). Son statut d'artiste-chercheuse l'amène également à participer à une pluralité de conférences, colloques et séminaires, en France et en Europe.

Armor n°4 - 2021 - Textile, fils, cordes, tricotissage - 180x55x45 cm - Achat à la galerie Templon, Paris



DÉTAILS DE L'ŒUVRE





Dirk BRAECKMAN

Né en Belgique en 1958. Vit à Gand.

L'œuvre de Dirk Braeckman échappe aux conventions de la photographie documentaire, tout en restant très autobiographique. Bien que ses images soient souvent dépourvues de figures humaines, sa propre personnalité et ses pensées sont très présentes. Nus féminins, rideaux, coins vides dans des pièces, murs, chambres d'hôtel abandonnées, etc. ont fondé depuis plusieurs décennies une œuvre singulière, reconnaissable entre toutes par sa lumière très caractéristique et ses atmosphères crépusculaires.

Dirk Braeckman ne prémédite pas ses photographies et trouve ses images dans ce qui l'entoure. Il a toujours un appareil photo avec lui, non seulement lors de ses voyages, mais aussi lorsqu'il se promène à Gand, où il vit et travaille. Sa chambre noire se transforme en un champ d'expérimentation avec lequel l'artiste manipule le papier, travaillant avec la matérialité de l'image, révélant les influences du hasard et du temps. La liberté et la spontanéité deviennent ainsi des notions essentielles dans son processus créatif.

Son œuvre a fait l'objet d'expositions personnelles au KINDL (Berlin), au Modern Art Museum de Fort Worth, au M Museum (Louvain), à BOZAR (Bruxelles), au Bal (Paris), au S.M.A.K. (Gand), à De Pont (Tilburg), au Fotohof (Salzbourg), à la Kunsthalle d'Erfurt et au De Appel Arts Centre d'Amsterdam. En 2017, Dirk Braeckman a représenté la Belgique à la 57e Biennale de Venise.

Son travail a été exposé au Palais des Beaux-Arts de Lille, à la Kunst Haus Wien (Vienne), au FRAC Auvergne, à la Hamburger Bahnhof (Berlin), au Museum Boijmans van Beuningen (Rotterdam), à la Haus der Kunst de Munich, au WIELS (Bruxelles), au National Art Museum of China (Pékin), au Fotomuseum Winterthur, au M HKA (Anvers), au Museum Kunstpalast (Düsseldorf), etc. La famille royale de Belgique lui a commandé une installation permanente dans la salle du Sphinx du Palais royal de Bruxelles.

"Face aux photographies de Braeckman, l'instantané disparaît au profit d'un étirement infini du temps du regard. La réalité figurative cède la place à la densité d'un réel qui palpite entre l'objet qui nous fait face comme une surface monolithique et ce qu'il donne à voir - toujours partiellement masqué, caché, soustrait. La lumière, elle aussi définitoire de la photo, infuse l'obscurité mais ne l'éclaire pas. Toute forme de témoignage documentaire disparaît et est remplacé par une narration mystérieuse, voire abstraite, bien qu'aussi dense qu'un fantasme. Au final, c'est l'écho lointain d'une pratique comme celle de Giorgio Morandi, qui nous parvient : fidélité à une recherche d'essentialité toujours reprise, contemplation longue du visible pour en extraire la présence nue, mise à distance de la description au profit d'une tension entre le reconnaissable et le fuyant¹, amalgame chromatique qui 'tient' toute la composition², privation de transparence³, présence d'éléments figuratifs dotés d'un sentiment 'humain'⁴, récurrence d'objets démunis de toute fonction qui n'opèrent que comme occasions de 'faire image' mais sans sérialité thématique⁵."

Anne-Françoise Lesuisse, 'Dirk Braeckman ou la photographie élevée au rang des beaux-arts'. L'Art Même, nr.73, 2017, p.8-10.

A.D.F.-S.B.1-03 - 2003 - 180x120 cm - Epreuve à la gélatine argentique montée sur aluminium - Éd. 2 sur 3
Achat à la galerie Zeno X, Anvers



DÉTAILS DE L'ŒUVRE





Patrick NEU

Né en France en 1963. Vit dans les Vosges.

La démarche artistique de Patrick Neu tend vers une forme de lenteur méditative qui lui permet d'inscrire son œuvre dans le temps et de respecter le cycle des saisons. Détournant les matériaux et les procédés de leurs usages traditionnels, ses œuvres font appel à des gestes d'une grande précision, qu'il s'agisse de confectionner une tunique à partir de milliers d'ailes d'abeilles, de reproduire une armure en cristal, de dessiner en suie sur du verre ou de tisser un voile de cheveux naturels. Il y a souvent une contradiction inhérente entre la fragilité des matériaux qu'il emploie et la force symbolique des objets représentés. À travers ces gestes méticuleux, qui demandent une concentration totale et une grande dextérité, il interroge l'impermanence et la fragilité de la vie.

À la fin des années 1990, Patrick Neu s'engage dans un processus créatif qu'il continue d'explorer aujourd'hui encore: chaque année, pendant les quelques jours que dure la floraison des iris, il peint le portrait de quelques-uns d'entre eux qui s'apprêtent à faner. Avec l'aquarelle et le papier, Patrick Neu use du temps comme d'un troisième matériau. Ses iris sont le résultat d'une confrontation : le temps long et cyclique de l'artiste, qui répète son geste d'année en année, doit composer avec celui de la plante et de sa floraison, à la fois furtif et linéaire - la fleur naît, s'épanouit et meurt. L'oxymore se résout alors dans le temps de l'image, où se trouvent réconciliés l'éphémère et le figé, le geste unique et maintes fois reproduit. Les iris de Patrick Neu ont la précision de portraits classiques. L'aquarelle, travaillée à partir d'une concentration de pigments inhabituelle pour cette technique, rend compte d'une multitude de nuances violacées et matérialise la fragilité des pétales, dont les ondulations évoquent la texture d'un papier crépon. Les tiges et les fleurs sont laissées de côté : les portraits minutieux flottent sur une page blanche, laissée en réserve et livrée au regard de chacun. La peinture fonctionne ici comme une récolte : telles des fleurs coupées, extraites d'un sol et associées à d'autres clans un bouquet, ses iris concilient la force unique de chaque image et la puissance poétique de la série.

Coline Zellal

Extrait du catalogue de l'exposition *Jardins*, Grand Palais, Paris, du 15 mars au 24 juillet 2017.

Trois aquarelles de la série *Iris* - Achat à la galerie Thaddaeus Ropac, Paris



Iris (2007/08), 2007, aquarelle et crayon sur papier, 37,8x28,2 cm



Iris (2007/03), 2007, aquarelle et crayon sur papier, 38x28 cm



Iris (2010/02), 2010, aquarelle et crayon sur papier, 37,5x29 cm





Vincent DULOM

Né en France en 1965. Vit à Paris.

Lien vers le film <https://vimeo.com/673088886/42bac4349f>

Vincent Dulom produit des peintures en déposant en un passage unique, sur la toile ou sur le papier, une pellicule de pigments par le biais d'une imprimante formant un halo ou une nappe colorée à la surface du support. Le procédé, plein de retenue, peut ainsi laisser la forme émerger seule et offrir ses variations infimes. S'ensuivent, pour le spectateur comme pour l'artiste, des rencontres à l'intérieur de ce travail, des phénomènes advenant sans prévenir, au cours du temps passé avec lui : l'apparition d'une ombre au centre du halo, par exemple, ou la dissipation progressive de ce dernier à force d'être soutenu par le regard. Son œuvre permet de penser dans la perception de l'instant un ailleurs et un temps plus vaste.

Antoine Camenen

La peinture *21101801C200* poursuit une étude de la peinture du XVe siècle engagée il y a cinq ans. Elle tente de répondre aux bleus célestes de Fra Angelico et à ceux, royaux, de Jean Fouquet. Elle montre une étendue bleue en halo, couverte d'une ombre mouvante. À l'échelle de l'humain, elle ouvre dans le plan de la toile — pour celle ou celui qui la regarde, un espace de contemplation à la profondeur incertaine. Elle offre la présence d'un ciel défait qui perd lentement de sa saturation et, dans l'incertitude du voir, glisse vers son effacement. Échos d'une catastrophe imminente, *21101801C200* nous place devant un ciel d'ombre : celui de notre temps. En s'en approchant, elle nous en fait vivre le vertige.

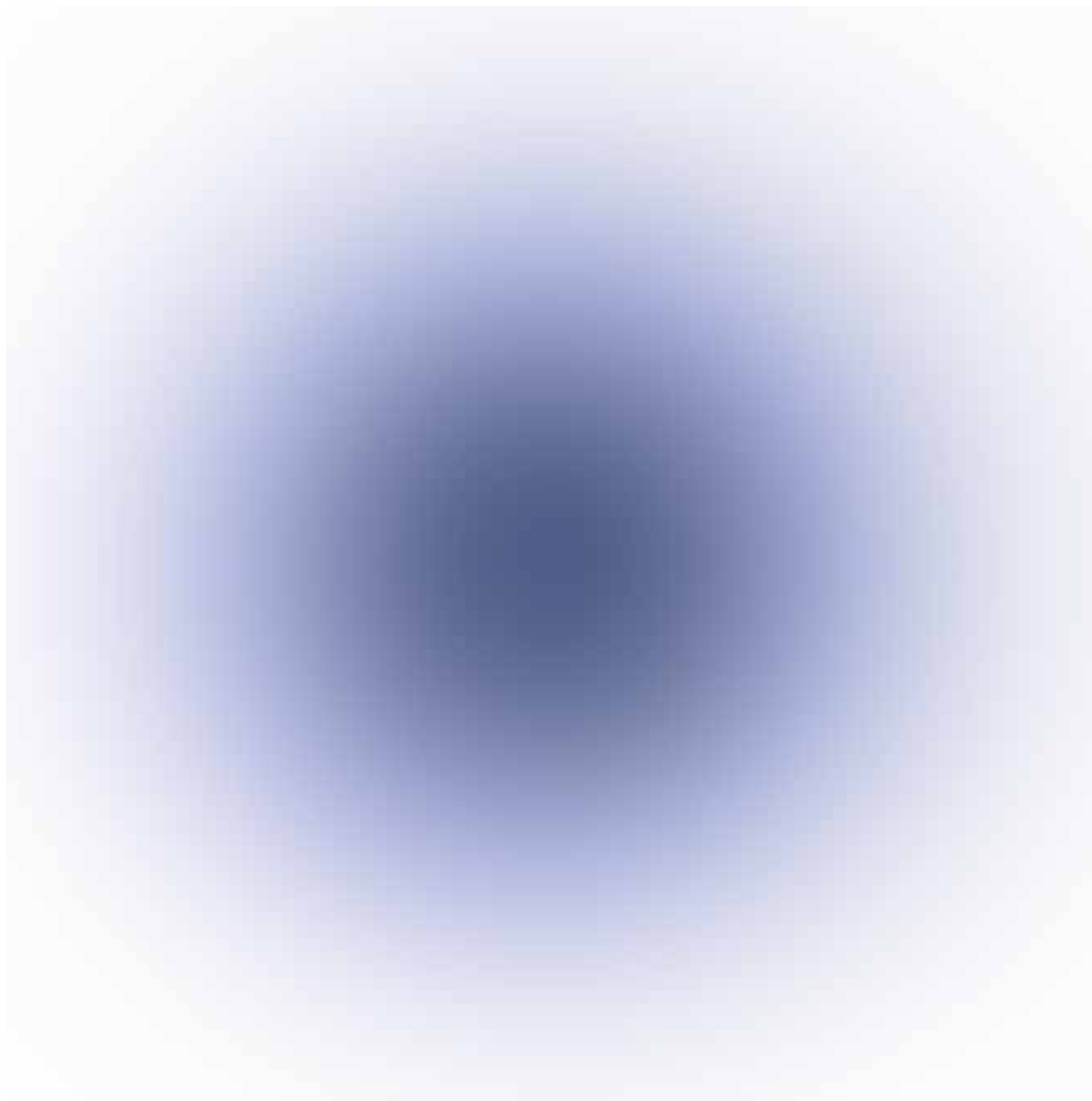
Au croisement de la peinture et du cinéma, *24 secondes par image - 21092101* a été construit à partir de dix images montées en fondu enchaîné. C'est un film de 28 minutes destiné à une projection, en boucle, à l'échelle de l'homme, dans un espace immersif. Ce film poursuit ma volonté d'interroger la notion de temps dans mon travail et de tenter d'en faire vivre la complexité. La couleur imprimée de mes peintures — fixe — est perceptible dans l'instant. Ce qu'elle produit — une ombre mouvante — interpelle dans la durée celui qui la regarde. Cette durée, contrairement à celle liée au mouvement des œuvres de l'op art ou de l'art cinétique, ne semble pas réductible à une action mécanique et ne dévoile pas sa source. Non répétitive, elle s'adapte à notre regard, à notre respiration, conjuguant quasi-organiquement instant et durée. « 24 secondes par image - 21092101 » associe, au temps filmique du fondu enchaîné, le temps particulier de ma peinture. Chaque photogramme produisant une ombre mouvante, au changement visible des couleurs se superpose une ombre flottante à la temporalité propre.

Vincent Dulom

21101801C200 - 2021-2022 - Impression à jet d'encre sur toile montée sur châssis, 200 x 200 cm.

24 secondes par image - 21092101 - 2021 - Vidéo 8K - 28 min - Ed. 1/1 + 1EA.

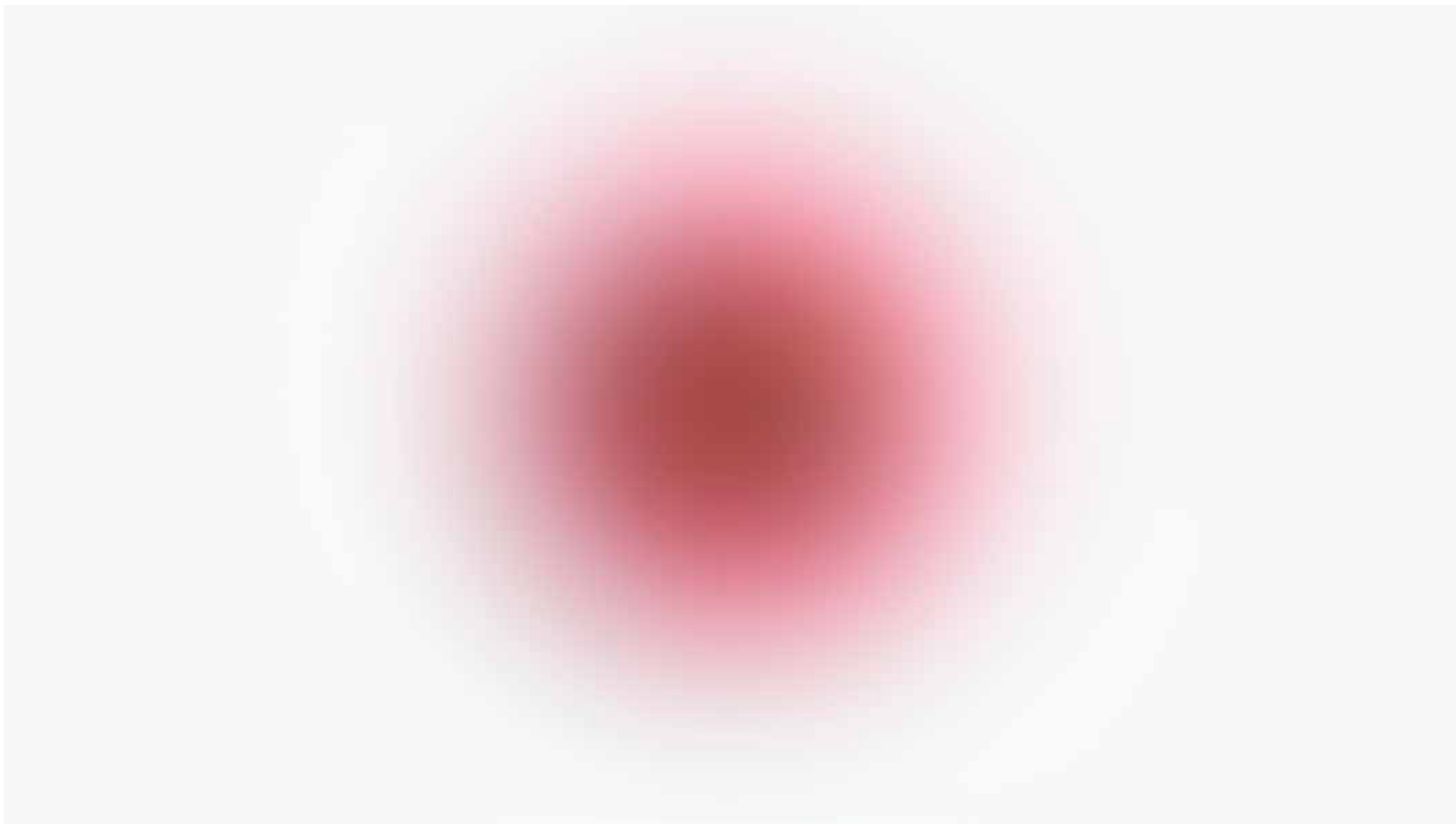
Achats à l'artiste



21101801C200 - 2021-2022 - Impression à jet d'encre sur toile montée sur châssis, 200 x 200 cm

Lien vers le film

<https://vimeo.com/673088886/42bac4349f>



24 secondes par image – 21092101 - 2021 - Vidéo 8K - 28 min - Ed. 1/1 + 1EA.

Jérémy LIRON

Né en France en 1980. Vit à Lyon.

L'art de Jérémy Liron est requis par l'idée de présence. S'il a jeté son dévolu sur le monde périphérique de la ville et qu'il a choisi de retenir pour motif de son travail tout un inventaire d'architectures désertées, « s'arrangeant d'un peu de végétation » parfois, c'est que celles-ci s'offrent à voir dans « une présence opaque » et l'assurent tout à la fois de silence, d'aplomb et d'intemporalité. Construites selon un mode minimal qui joue d'une géométrie sensible, de subtils effets de lumière et d'ombre, de plans frontaux et de lignes de fuite, les peintures de Jérémy Liron en appellent par ailleurs au mécanisme de la mémoire. Le temps y est suspendu, l'espace fragmenté. Rien n'y est livré dans une crudité descriptive ; tout relève d'une suggestion, voire d'une évocation au sens où ses images peintes délivrent comme un ton sourd, issu d'un lointain mémorable.

Philippe Piguet

Cadre irréel du long métrage *Le Mépris* de Jean-Luc Godard (1963), la Villa Malaparte se niche dans la baie de Capri, en Italie, comme un vaisseau tapis sur son promontoire rocheux et au travers les fenêtres duquel le paysage se découvre par bribes, par séquences. Décor mythique de cinéma, elle accueille également le tournage du film de Liliana Cavani *La Pelle* (1981), et figura en 2016 sur l'affiche du 69ème festival de Cannes.

Fortement marqué et inspiré par ce site unique, Jérémy Liron en offrit plusieurs versions, dont ce diptyque qui, par la division du cadrage rejoue en double l'effet d'ouverture que l'une de ses fenêtres dessine sur l'horizon. Le traitement des surfaces et la trace visible du geste du peintre ajoutent quant à eux au mystère d'une quasi monochromie verte le doute de la représentation et la fragilité du statut de l'image. Le regard glisse et un silence s'ouvre, qui est celui de la peinture. Une peinture de l'instant, habitée toute entière par l'esprit du lieu, déserté et comme sourd au monde qui l'entoure.

Emblématique de l'œuvre de Jérémy Liron et de son travail sur les lieux de l'expérience quotidienne et de leur ressouvenir, *Paysage 158* concentre l'ensemble de ses recherches sur les principes de cadrage (empruntés aussi bien à la peinture qu'au cinéma et à la photographie), le traitement de la lumière et des ombres colorées, ou encore l'épuration des motifs architecturaux et du paysage qu'ils composent.

Paysage 158 - 2018 - Huile-sur-toile - 162x130 cm chaque, 172x140 cm encadrées - 172x285 cm accrochées.
Achat à la galerie Isabelle Gounod, Paris



« Il y avait à Capri, en la partie la plus sauvage, la plus solitaire, la plus dramatique, en cette partie entièrement tournée vers le midi et l'orient, où l'île, d'humaine, devient féroce, où la nature s'exprime avec une force incomparable et cruelle, un promontoire d'une extraordinaire pureté de lignes, qui déchirait la mer de sa griffe rocheuse. Nul lieu, en Italie, n'offre une telle ampleur d'horizon, une telle profondeur de sentiment ».

Curzio Malaparte

Quand on lui demande s'il a fait construire sa maison ou si elle était déjà là quand il a acquis le terrain, Malaparte répond : « moi je n'ai dessiné que le paysage ». Ce qui est à la fois faux et vrai. La villa qu'il a fait construire à Capri, surplombant la baie de Naples, est un mythe, une sorte de rêve d'architecture, presque une métaphore de l'écrivain, du penseur, en même temps qu'un cénotaphe. Elle est de ces lieux qui me font à chaque fois me ressouvenir de ces mots de Nietzsche en préface de *La naissance de la tragédie* et que je prends pour une carte postale de ma propre activité : « Pendant que déferlait sur l'Europe le tonnerre de la bataille de Woerth, quelque part dans un coin des Alpes, le songe creux et l'amateur d'énigmes à qui est échue la paternité de ce livre était assis, tout à ses songeries et à ses énigmes, et donc tout à la fois très soucieux et très insouciant, à noter ses pensées sur les grecs ».

Pour moi qui, comme beaucoup, en ai découvert l'existence par le film de Godard (*Le Mépris*), elle relève d'un enchâssement de fictions, de méditations ou de rêveries. Celle de l'élan moderniste, celle de l'écrivain, celle du film, et celle ou celles que je projette moi-même en tressant tous ces brins. C'est un objet de fantasme. Car elle tient tout à la fois de la sculpture, posée sur son éperon rocheux comme sur un socle, illustrant à la lettre la formule de Le Corbusier selon laquelle l'architecture c'est « le jeu des volumes dans la lumière ». Que de la « machine à voir » ou du dispositif optique par lequel se fait le paysage, comme l'évoque malicieusement Malaparte.

La première fois que j'ai réalisé un tableau la prenant pour sujet, c'était en 2007 (*Paysage n°33*). J'avais choisi de m'inspirer d'un plan de grue plongeant sur l'escalier qui mène au toit-terrasse, rendant la lecture de l'image équivoque. J'avais en tête un plan d'un autre film de Godard vu précédemment (*Notre musique*, 2004) dans lequel une volée de marches évoque un clavier. Un autre tableau figurant le toit terrasse dans un diptyque panoramique (*Paysage n°152*, 2017), fait plus clairement encore référence à la source cinématographique en faisant apparaître en haut et bas de l'image deux bandes noires. D'autres toiles (*Paysage n°154*, 2018, *SMDF#4*, 2019, *Sans titre*, *Malaparte*, 2021) témoignent d'une certaine obsession pour cette architecture singulière. Le *Paysage n°158* fait donc partie de ce corpus qui ponctue, à l'instar d'autres motifs rémanents (la Cité radieuse de Le Corbusier, la Villa Noailles de Mallet-Stevens ou une maison à Bonassola), la série des « paysages » initiée fin 2004.

Elle fait partie de ces rares vues dans lesquelles l'architecture est moins un objet du regard que l'origine ou la matrice de la vue. Une manière de rejouer ce thème classique et déterminant dans l'histoire occidentale du paysage de la fenêtre, de la *vedute*. Le tableau lui-même est perpétuellement dans mon travail considéré à la fois comme mur et comme fenêtre. Des aplats, des fausses perspectives, les coulures, la matérialité de la peinture, accusent la surface tandis qu'un jeu de plans et la figuration réaliste, jouent de la projection physique imaginaire. Ici, comme dans toutes les œuvres polyptyques, le cadre figuré de la fenêtre dans le cadre du tableau joue en relation avec la découpe du format, accusée encore par le double encadrement. C'est une manière d'élaborer une fiction et de la dénoncer dans le même temps comme fiction. Et cela relève d'un goût pour la part abstraite de la composition, les structures, l'architecture de l'image qu'il m'arrive de développer par ailleurs dans des sculptures murales en acier. Le jeu de contraste ou contre-jour qui se fait entre les plans de murs latéraux et le paysage radieux et presque surnaturel sur lequel donne la fenêtre évoque encore un cinéma ou une projection diapositive.

Jérémy Liron, janvier 2022

DÉTAILS DE L'ŒUVRE



Laura HENNO

Née en France en 1976. Vit à Paris.

À la suite d'études de photographie à l'ENSAV de La Cambre, Laura Henno s'initie au cinéma au Fresnoy. Lauréate du Prix Découverte des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles en 2007, elle multiplie depuis les expositions personnelles en France et à l'étranger (Institut pour la Photographie de Lille, Ryerson Image Center de Toronto, Rencontres de la photographie d'Arles, Finnish Museum of Photography d'Helsinki...). Lauréate du prix SAM pour l'art contemporain 2019, elle bénéficiera d'une exposition au Palais de Tokyo au printemps 2022. Sélectionnée pour la Villa Albertine, Laura Henno inaugurera la nouvelle résidence française d'artistes aux États-Unis en 2022. Elle a également participé à de nombreuses expositions collectives (Tri Postal de Lille, Mac Val, Musée National de l'Histoire de l'Immigration, Fogelman Galleries of Contemporary Art de Memphis...). Laura Henno est lauréate de nombreux prix.

Sa série *Outremonde* dresse le portrait des habitants d'un campement situé au sud-est de la Californie, Slab City, *no man's land* peuplé d'individus délaissés par une société dont ils se retrouvent affranchis. En plein désert de Sonoran, Slab City est une « ville » qui n'apparaît sur aucune carte, aux portes d'une zone d'entraînement militaire dédiée aux interventions au Moyen-Orient. Peuplé de caravanes à l'abandon, ce campement sauvage d'environ 150 parias révèle le hors-champ d'une Amérique qui se heurte à la violence de son histoire sociale et politique. Dans cet outre monde où ceux qui le souhaitent peuvent disparaître, le temps est comme suspendu et la vie se recompose sur le fil du rasoir. Le désert y exerce toute sa puissance à la fois magnétique et impitoyable, alors que les essais militaires déchirent le silence et répondent au soleil brûlant. Les Slabers forment un peuple indifférent aux règles sociales, c'est au-dessus des lois que se joue leur destin. L'artiste fait le tableau d'une Americana de fortune, qu'elle capture à la lumière rasante de la fin du jour. Éclairant les destins incertains de populations oubliées, Laura Henno sonde une géopolitique de la marge, en dialogue avec la grande tradition de la photographie documentaire américaine. Citation du roman éponyme de Don DeLillo, *Outremonde* fait référence à la politique de l'enfouissement évoquée dans cette chronique de la seconde moitié du XXe siècle des États-Unis. Laura Henno écrit à son tour l'histoire d'un monde dissimulé du regard et dont elle restitue la grandeur au travers de ses âmes rebelles.

D'une mine timide au sourire pudique, Maryann est immortalisée par Laura Henno. Maryann serre contre elle son bébé dans l'écrin d'un purgatoire ensablé : Slab City. «Slab» pour les dalles de béton, derniers vestiges de cet ex-camp militaire démantelé au milieu du désert californien. Une caravane au loin, floue, semble subir un début de fonte sous le poids caniculaire. Henno, à la fois marquée par *Below Sea Level* (2008), fantastique documentaire de ce même endroit réalisé par Gianfranco Rosi, ou encore les illustres images de Dorothea Lange à l'heure de la Grande Dépression, est partie à la rencontre des 300 âmes, oubliées, rebelles, démunies et outsiders, qui peuplent ce territoire.

Maryann and Jack-Jack - 2017 - Tirage argentique d'après négatif sur papier Kodak satiné contre-collé sur aluminium - 100 x 130 cm, encadré : 103 x 133 cm. Ed.3/3 + 2EA
Achat à la galerie Nathalie Obadia, Paris







Isabelle FERREIRA

Née en France en 1972. Vit à Paris.

Au début des années 60, des milliers de Portugais arrivent clandestinement en France. Ils fuient la misère, la guerre coloniale et la répression du dictateur Salazar. Le sous-emploi et le chômage frappent alors une part importante de la population active. L'émigration vers la France constitue le meilleur moyen de trouver un emploi bien mieux rémunéré qu'au Portugal. Mais livrés à des passeurs sans scrupule, ils doivent traverser la péninsule ibérique et les cols pyrénéens à pieds, traqués par les polices portugaises et espagnoles. Cette fuite est communément appelée "o salto", le "saut" qui signifie en quelque sorte "le grand saut par-delà les frontières". Comme il est impossible aux paysans et aux ouvriers d'obtenir des passeports de tourisme, et à fortiori des passeports d'émigration, ces réseaux permettent aux Portugais de quitter le Portugal, de traverser irrégulièrement l'Espagne puis d'entrer en France, dans la quête d'une vie meilleure. Ces voyages clandestins étaient très coûteux et exigeaient d'importants efforts physiques. Ils étaient alors réservés à des hommes prêts à endurer les affres du voyage (une dizaine de jours parfois) et qui arrivaient à réunir les sommes exigées ou à obtenir un (ou des) crédits pour payer le passeur et ses nombreux intermédiaires.

J'ai porté mon attention sur le déroulement du voyage lui-même qui reste peu documenté. J'ai centré ces recherches sur un détail particulier concernant la mise en œuvre et l'organisation de ces voyages clandestins : l'usage de la photo déchirée. Avant de partir, chaque candidat à l'immigration confiait sa photo d'identité à un passeur qui la déchirait alors en deux. La première moitié de cette image était remise à la famille (ou confié à un ami, une personne de confiance) tandis que l'autre était redonnée au clandestin pour la durée du voyage. Une fois arrivé à bon port, il confiait sa moitié de photo au passeur qui la refaisait alors voyager à l'envers jusqu'au village de départ, afin qu'elle retrouve sa moitié manquante. Il arrivait que le clandestin la poste tout simplement. La photo reconstituée déclenchait alors le paiement du solde par la famille. Dans l'obligation de rester loyal afin d'assurer le bon fonctionnement de leur « commerce » et d'inciter de nouveaux clandestins à faire le voyage, les passeurs avaient intérêt à avoir une parole vertueuse et à mener le clandestin à destination sans encombres. Intéressée par cette histoire de l'immigration portugaise et par cette communauté si bien intégrée en France qu'elle en est devenue presque invisible et « sans histoire », j'ai porté mon regard sur ces voyages courageux et en particulier sur la valeur fiduciaire d'une photographie. C'est-à-dire sur les valeurs fictives d'un objet — ici une photo déchirée en deux — qui porte en elle une valeur de confiance à celui à qui elle est transmise. J'ai réinterprété les dimensions affectives et émotionnelles de ces photographies d'identité, garantes d'un passage réussi vers un avenir meilleur en les magnifiant, tels de véritables portraits. J'ai voulu travailler sur les modalités de circulation très spécifiques de ces photos déchirées à travers les montagnes, villages et routes traversées, qui furent dans ce contexte le gage matériel d'une parole donnée et qui de ce fait portent en elles un grand pouvoir d'évocation et une charge fictionnelle très forte, notamment si l'on pense à l'émotion ressentie par les familles au moment où les deux moitiés de la même photo se retrouvaient. J'ai réalisé au cours de ce travail que la déchirure qui apparaît comme un geste récurrent dans mon travail depuis des années résonne comme un écho troublant avec l'histoire de l'immigration portugaise. Celle-ci se trouve être aussi l'histoire vécue de mes parents, et particulièrement celle de mon père.

Isabelle Ferreira

2 œuvres de la série *L'invention du courage (o salto)* - Achat à la galerie Florent Maubert, Paris



L'invention du courage (o salto), CP - 2022 - Acrylique sur bois - 21,5x28,5x3 cm

« Nous n'avons pas traversé la frontière, la frontière nous a traversés » pouvait-on lire sur une affiche brandie par des migrants lors d'une manifestation à Dallas le 4 avril 2006. La frontière s'affirme telle une plaie béante, qui sépare les terres, divise les peuples et fissure les corps. Une faille qui traverse les œuvres d'Isabelle Ferreira. Cette dernière rend hommage aux pèlerins oubliés du *o salto*¹. Le grand saut par-delà les frontières réalisé par des milliers de migrants Portugais dans les années 1960, fuyant la dictature², la misère et les guerres coloniales³. 20 000 en 1958, les Portugais sont 750 000 en 1975 à vivre et travailler en France. Un grand saut réalisé dans un climat tendu de clandestinité avec d'un côté la répression par la dictature de Salazar qui refuse et interdit même l'émigration vers la France en 1955. De l'autre, une France en pleine croissance économique, demandeuse de mains d'œuvre bon marché pour reconstruire le pays. Et au milieu, des filières de passeurs qui organisent le voyage de milliers d'hommes d'abord, puis de femmes et d'enfants, à travers les Pyrénées par tous les temps, à pieds, en voiture, entassés dans des camions de bétail, hébergés dans des granges, et sous la menace policière salazariste et franquiste.

D'un geste radical, en apparence difficilement contrôlable, l'artiste sort des ténèbres de l'oubli les fragments d'une histoire refoulée de la mémoire collective. Un refoulement entretenant le stéréotype d'une communauté « sans histoire », facilement intégrée, en comparaison des Algériens⁴. Avec pudeur et sensibilité, Isabelle Ferreira explore l'histoire de cette communauté invisible, qui est aussi celle de ses parents, et de son père en particulier, pour rendre hommage à ces hommes et ces femmes, qui hier comme aujourd'hui, prennent les routes tortueuses de l'immigration dans l'espoir d'une vie meilleure. «C'est comme si par un total retournement, il appartient aux enfants de faire exister les parents, de les faire naître à la vie politique, de les réhabiliter dans leur identité totale, sociale et politique⁵». Un processus de réhabilitation que l'artiste poursuit avec la série *L'invention du courage (o salto)* initiée en 2021, où elle s'intéresse à l'usage singulier de la photo déchirée mis en place dans les filières de migration entre les passeurs et les clandestins. Tel un contrat, la photo du candidat à l'immigration est déchirée : au moment du départ, une première moitié est confiée à sa famille ou à ses proches restant au pays ; une seconde moitié, conservée par le migrant pendant toute la durée de son périple, est renvoyée à la famille à son arrivée en France, pour déclencher le paiement du solde. Fascinée par la symbolique de ce contrat original, l'artiste [...] est plus particulièrement interpellée par le geste de la déchirure, qui marque le début du *o salto*, et qui fait puissamment écho à son travail plastique. La déchirure est un geste récurrent de son processus créatif que l'on retrouve dès la série *Pétales* (initiée en 2016).

Avec *L'invention du courage (o salto)*, l'artiste introduit l'image pour la première fois dans son œuvre, en transférant des photos d'anonymes soigneusement collectées, sur des planches de contreplaqué qu'elle vient déchirer d'un geste limite pouvant conduire à la destruction du support. Ces portraits accrochés au mur, en partie recouverts d'aplats de couleur, nous touchent aux sens et au cœur, nous extirpent de notre indifférence générale et nous rappellent à notre humanité, à notre capacité d'accueil. Par ces gestes de recouvrement de l'ordre du soin, l'artiste œuvre à protéger et redonner une dignité à ces milliers d'anonymes sans papier et sans parole, qui débarquèrent sur les quais de la Gare d'Austerlitz pour atterrir le plus souvent dans les bidonvilles de la région parisienne où vivent aussi Algériens, Espagnols, Marocains... «La France nous accueillait à chantiers ouverts et nous logeait dans des taudis⁶

[...] L'immigration est une déchirure, une suite de ruptures et de séparations : le pays que l'on quitte est aussi celui où l'on ne revient jamais. Par ses déplacements entre passé et présent, intime et collectif, personnel et politique, les œuvres d'Isabelle Ferreira ouvrent des interstices - les contours fibreux des papiers déchirés ; les dentelures du bois fragmenté ; les brèches des photos fissurées – où se loge une promesse hospitalière.

Sonia Recasens

1 Littéralement : « le saut ». Expression utilisée par les Portugais pour désigner cette immigration par-delà les frontières.

2 L'Estado Novo, régime autoritaire de la Deuxième République portugaise, en place du 19 mars 1933 au 25 avril 1974. La figure centrale de ce régime est António de Oliveira Salazar.

3 Guerres coloniales en Angola, Mozambique, Guinée-Bissau de 1961 à 1974.

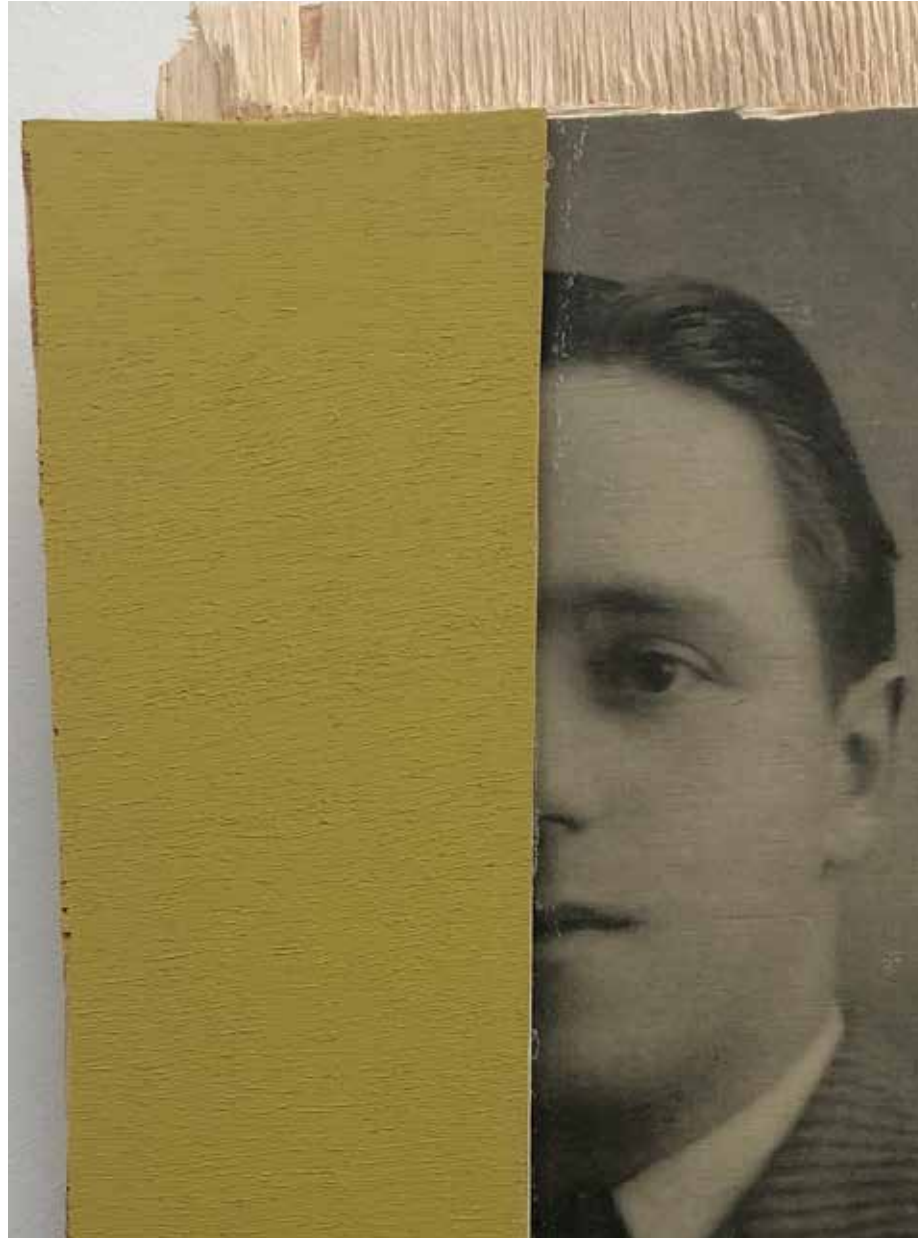
4 L'historienne Marie-Christine Volovitch-Tavares explique dans son ouvrage *100 ans d'histoire des portugais en France* (2016) comment le discours convenu sur l'installation facile des Portugais en France, servait à entretenir le stéréotype de l'intégration difficile des Algériens.

5 Abdelmalek Sayad, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité, les enfants illégitimes*, Paris, Editions Raison d'Agir, 2006, p.177.

6 José Vieira, *La photo déchirée, chronique d'une émigration clandestine*, 2002, documentaire, 52mn.



L'invention du courage (o salto), LB - 2021 - Acrylique sur bois - 31x36x6 cm





Gloria OYARZABAL

Née en Grande-Bretagne en 1971 (nationalité Espagnole). Vit à Madrid.

Artiste visuelle et photographe, programmatrice et cofondatrice de la salle de cinéma indépendante «La Enana Marrón» à Madrid, Gloria Oyarzabal diversifie son activité entre la photographie, le cinéma et l'enseignement. Elle a vécu au Mali pendant trois ans, développant son intérêt pour la construction de l'imaginaire africain et de l'IDEA africaine, les processus de colonisation/décolonisation, les nouvelles tactiques du colonialisme et les différentes voix autour des féminismes africains. Son travail a été présenté, entre autres, à FOTOFESTIWAL (Lodz, Pol), FORMAT (Derby, UK), ORGAN VIDA (Zagreb, Cr), Kaunas Foto (Lit), PHE PhotoEspaña, Athens Photo (Gr), Lagos Foto (Nig), Thessaloniki Museum of Photography (Gr), SIPF Singapore International Photo Festival, Photo Marseille (Fr), Odessa Foto Days (Ucr), ARTPHOTOBCN, APERTURE Foundation (NY, USA), BBA Gallery (Berlin).

En 2017, elle a effectué la résidence artistique au Nigeria (Art House Foundation Lagos), qui lui a permis de développer ses recherches sur la colonisation du concept de femme et de développer son projet WOMAN GO NO 'GREE. De nombreux prix lui ont été décernés : Landskrona Foto Dummy Award 2018 (Suède), FotoFestiwal Lodz Grand Prix 2019 (Pol), Meitar Award for Excellency in Photography PHOTO IS : RAEL 2020 (Tel Aviv), IMAGES VEVEY Dummy Award 2019 (Suisse), BBA Gallery Foto Prize 2020 (Berlin) et le prix Aperture Paris Photo Best Photobook of the Year Award 2020.

«Si l'on part du principe qu'il est du devoir de l'artiste d'ouvrir les yeux/l'esprit de l'observateur et de susciter ainsi une prise de conscience, alors l'analyse et l'activisme sont des éléments intrinsèques : pouvoir et responsabilité, potentiel pour soulever les passions, clarifier les nébuleuses idéologiques, corriger les erreurs historiques, générer des débats, provoquer de nouvelles pensées, valeurs et éthiques. La responsabilité de ceux qui rentrent chez eux et alimentent un imaginaire collectif : lors de l'élaboration d'un projet, mon modus operandi suit des apports d'alertes, une remise en question continue qui me conduit à des recherches historiques. Depuis mes années au Mali, mes énergies se sont concentrées sur la compréhension de la construction machiavélique et néfaste de l'IDEA de l'Afrique et de son imaginaire, les processus complexes de colonisation/décolonisation, les tactiques actuelles de néo-colonisation et, presque en conséquence, le large spectre de voix dans les féminismes africains, l'effet de la colonisation et de l'impérialisme sur le concept de «femme» dans d'autres sociétés et la façon dont les questions de genre sont traitées par la suite, pour conclure que les discours féministes et de genre ne peuvent pas être universalisés. Processus de colonisation de l'esprit : Ngugi wa Thiong'o ou Chinua Achebe évoquent la façon dont la civilisation européenne s'est emparée du monde africain et comment les influences occidentales telles que la langue, la religion et les structures sociales ont modifié les sociétés africaines, non seulement sur le plan géopolitique, mais aussi sur le plan psychologique, spirituel et mental.»

Gloria Oyarzabal

Motherhood, Control, Queen's Throne - 2019 - Impression sur papier Hahnemühle Photo Rag 180gr, passe-partout, cadre en hêtre naturel - 75x50 cm chaque. Ed.1/10
Achat à la galerie RocioSantaCruz, Barcelone



DÉTAILS DES ŒUVRES





Jean MESSAGIER

Né en France en 1920. Décédé à Montbéliard en 1999.

Tout au long de sa carrière, Jean Messagier a produit des œuvres d'une grande diversité, évoluant audacieusement entre figuration et images abstraites. Souvent associé à la seconde École de Paris, à l'Abstraction Lyrique, au Nuagisme ou encore à l'Art Informel, l'artiste a cependant toujours refusé les étiquettes. Son manque d'adhérence à un style unique n'a pas manqué de déconcerter la critique n'ayant pas reconnu sa foi en la peinture.

Pendant des décennies, ces œuvres furent poliment ignorées par la critique, dérangée par la touche de Messagier, trop maladroite pour être vraie. Cependant, une jeune génération d'artistes a repris à son compte cette synthèse qu'avait fait l'artiste entre style expressionniste et jeu verbal, y voyant la voie vers une nouvelle forme de figuration. Inspirés par son audace, son côté tapageur et ses messages impertinents, ils firent sienne sa capacité protéiforme à se réinventer. À travers ses perpétuelles expérimentations de styles et de méthodes picturales, Messagier n'a cessé de se jouer des catégorisations faciles. Aujourd'hui comme hier, son œuvre ne prend pas une ride.

Rachel Stella

Picasso dans les orties d'hiver, réalisé en 1983, est caractéristique d'une décennie au cours de laquelle Jean Messagier réinvente sa peinture au risque de perdre le public qui jusqu'à présent lui était acquis. Les œuvres de cette période sont décomplexées, impertinentes, insolentes, refusent les conventions et s'inscrivent manifestement dans une volonté de rupture presque insolente - que l'on pourrait tout à fait comparer aux gestes iconoclastes de Gérard Gasiorowski à l'encontre de sa propre peinture et de l'histoire de l'art de manière plus générale.

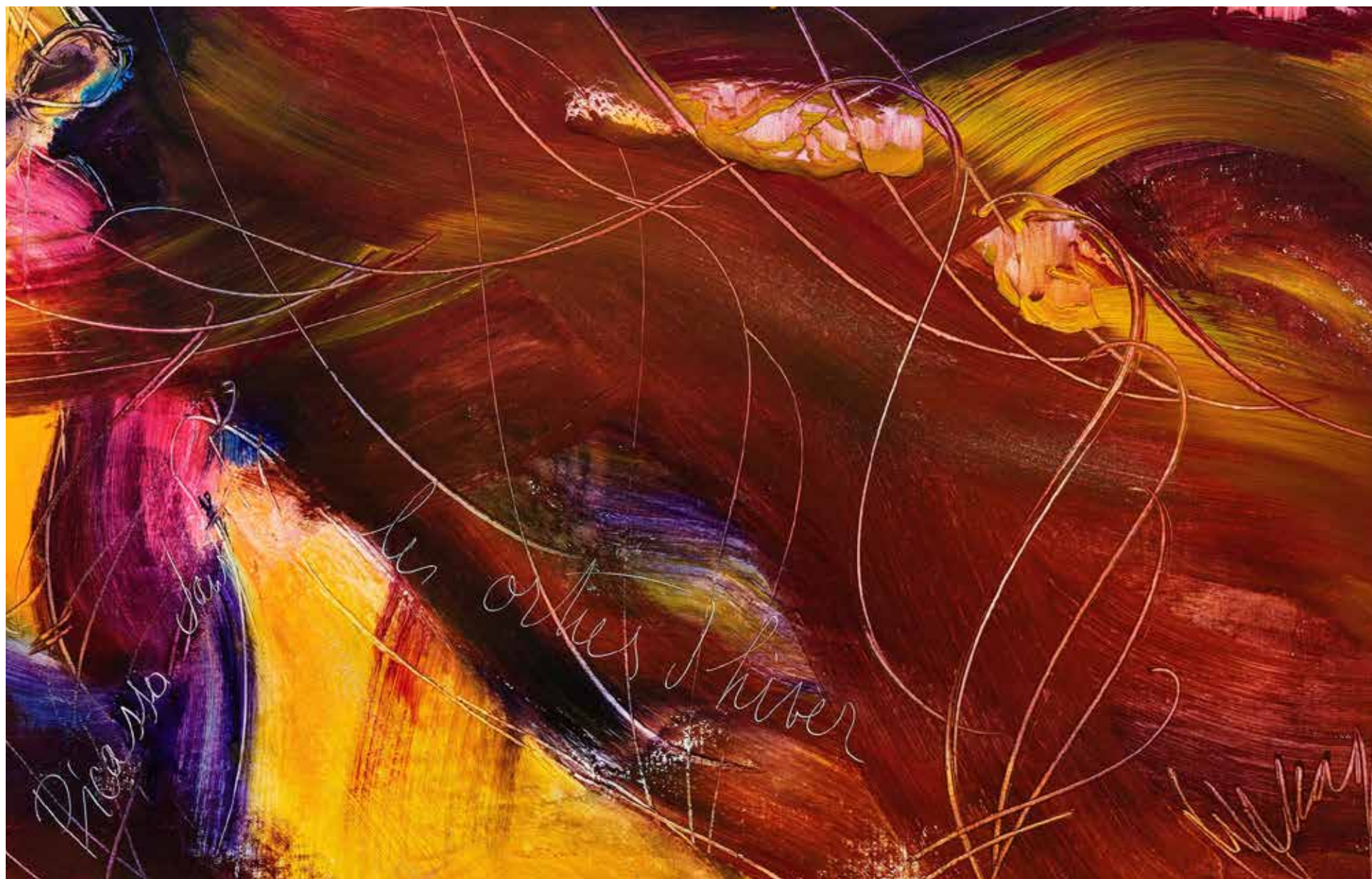
Le tableau s'intègre au sein d'un corpus constitué d'hommages irrévérencieux adressés à Picasso, Delacroix, Toulouse-Lautrec, Goya, Renoir, De Chirico, Fautrier. Il met simultanément en exergue la nécessaire relation d'héritage vis-à-vis du passé qui est celle de tout artiste et le combat que les fils doivent mener contre les pères pour exister et devenir à leur tour des pères à respecter et à combattre. *Picasso dans les orties d'hiver* affirme indéniablement cela, dans l'ironie du titre invoquant la nécessité de «jeter Picasso aux orties» couplée à la déférence à l'égard d'un maître dont le génie et l'omnipotence constituent un inévitable écueil pour tout peintre. Le tableau résulte donc à la fois d'une volonté de caviardage potache et d'une respectueuse considération. La peinture cite la liberté formelle incomparable de Picasso, une liberté que Jean Messagier s'est octroyée toute sa vie, faisant fi des tendances et des attentes, bâtissant un œuvre exemplaire dont la puissance gestuelle et chromatique inspire une génération nouvelle d'artistes en France et dans le monde.

Jean-Charles Vergne

Picasso dans les orties d'hiver - 1983 - Acrylique sur toile - 127x200 cm - Achat à la galerie Ceysson-Bénétières, Saint-Étienne







Shirley GOLDFARB

Née aux États-Unis en 1925. Décédée en 1980 à Paris.

Shirley Goldfarb appartient à la seconde génération d'artistes expressionnistes américains. Après avoir fait des études de comédie à l'American Academy of Dramatic Arts de New York pendant quelques mois, elle travaille finalement à l'Art Students League où elle rencontre son mari, Gregory Masurovsky, dessinateur et graveur. Elle part avec lui en 1954 à Paris, pour trois mois, et s'y installe définitivement. Là, elle fréquente John Hultberg, Sam Francis, David Hockney, Paul Jenkins, Joan Mitchell, Yves Klein, Man Ray ou encore Yves Saint-Laurent. Le galeriste Paul Facchetti présente en 1956 sa première exposition personnelle. C'est de manière abstraite qu'elle aborde sa peinture, et à travers son langage visuel, elle peut s'affranchir de tout modèle et laisser libre cours à son imagination. « Je suis Shirley personne. Je suis mon propre événement. » « Quand je fais face à cette toile de deux mètres sur trois, avec ses taches de couleurs et ses espaces blancs vides, et que je la touche avec mon couteau chargé de peinture, c'est la part de moi que j'aime » explique-t-elle dans le journal qu'elle tient entre 1971 et 1980. Son adaptation au théâtre en 2000 par Caroline Loeb avec Judith Magre dans le rôle de Shirley confirme sa notoriété auprès du grand public et dévoile une artiste en proie à la solitude dans un Paris des années 1970 empli de frivolité et d'insouciance. Shirley Goldfarb y parle de ses rencontres avec Francis Bacon, David Hockney, Andy Warhol, Yves Saint-Laurent, Michel Butor, sa tendresse pour Gregory Masurovsky, son compagnon de vie, de la cruauté et de l'indifférence du monde de l'Art, du luxe, de la misère, d'un sens aigu du destin... Son journal permet de suivre autant son travail de peintre que sa vie empreinte de difficultés. C'est un regard de femme qu'elle jette sur un Paris qu'elle aime, celui du milieu des artistes et de la mode de la Rive gauche, dont elle dresse les portraits et les rêves de succès. Caroline Loeb dit à son propos : « Quand j'avais seize ans et que je la croisais aux vernissages des galeries de Saint-Germain-des-Prés, c'était d'abord un personnage. Flanquée de son mari Gregory et de sa chienne Sardi, elle m'impressionnait à toutes les fêtes. à tous les événements mondains. Je me souviens de la légère condescendance ou des railleries dont elle était l'objet. Et pour cause. Elle était artiste-peintre et elle ne vendait pas, ou en tout cas, pas beaucoup. Péché suprême : elle était fauchée. Naviguant dans la jet set des années soixante-dix, elle transformait en dandysme la dureté de sa vie, et s'autoproclamait 'pique-assiette professionnelle' ».

deux gouaches *Sans titre* - 1961 - Gouache sur papier - 44x58 cm chacune - Achat à la galerie Guillaume, Paris



DÉTAILS DES ŒUVRES





Julian FARADE

Né en France en 1986. Vit à Paris.

A mi-chemin entre figuration et abstraction, Julian Farade représente un chaos de formes et de couleurs qui s'affrontent perpétuellement. Il évacue en urgence humeurs, souvenirs et états-d'âme au travers d'une faune : des crocodiles, oiseaux, taureaux, un peu hommes, un peu monstres, toujours les mêmes - ce sont les protagonistes du théâtre de sa pensée. Pour modeler et contenir le flux de chimères qui l'agite, l'artiste fonctionne par contrainte (un matériau, une technique, une palette de couleurs...) et travaille par série. Dans *Les balades*, les histoires se révèlent à mesure qu'elles se peignent et se regardent. Avec les personnages types que sont le crocodile ou l'oiseau, chaque œuvre agit comme un conte sans trame narrative prédéfinie. L'histoire se joue pour celui ou celle qui se laisse emprunter le chemin, se laisse prendre en balade par l'artiste. L'artiste précise : "Dans cette série de peintures, la ligne se balade. La couleur est surprise et réveille une forme souvenir. Ce sont des balades, des chemins, des directions. Flâner permet la surprise. Le motif n'est pas prévu avant que la ligne ne se soit baladée dans la couleur. Le motif, c'est la maison, le taureau, l'oiseau ou le crocodile. Le motif serpente, aboie, se cache et affronte. La balade demande du courage."

Julian Farade passe les premières années de sa vie à la Martinique avant de revenir à Paris à l'âge de six ans où sa mère choisit de s'installer. Il a récemment collaboré avec Balenciaga pour sa collection Spring 22 tout juste dévoilée et deux de ses œuvres ont été acquises par la fondation Thalie, en Belgique.

Julian Farade n'a pas suivi de formation artistique, c'est un pur autodidacte. Cette éducation personnelle lui permet de s'affranchir des règles qui formatent trop – il a appris l'art de la broderie par lui-même, créant son propre point et, donc, son propre style – et de puiser au plus profond de lui-même (dans son inconscient ? dans ses peurs ? dans ses rêves ?) un alphabet de formes qu'on lui reconnaît d'œuvre en œuvre. Car il n'est pas seulement peintre mais aussi brodeur, sculpteur, céramiste et dessinateur. C'est un touche-à-tout vorace, qui crée à la pelle, mais son insatiable appétit a un programme. Son art épanche certes un besoin primordial – celui d'extérioriser une intériorité intranquille – mais il l'exprime toujours à travers la même grille, selon le même prisme, au moyen du même langage : celui de ces figures très personnelles que sont ses animaux bigarrés, toujours les mêmes. Ce sont pour lui des pictogrammes, des hiéroglyphes – ils sont la clé vers son univers intime. Leurs formes tantôt pacifiques tantôt menaçantes lui permettent de donner du sens et un contour à des émotions et des sensations profondes et chaotiques.

Tandis qu'on observe un grand retour à la figuration parmi les artistes de sa génération, Farade fait, lui, de l'abstrait avec du figuratif – ou l'inverse. Dans sa série des dessins jaunes, le fond et la forme s'unissent, s'attirent et se repoussent. Son esthétique est réminiscence de la naïveté enfantine des artistes du groupe CoBrA dans les années 1940-1960 et l'aspect négligé, ou plutôt brut, de l'accrochage de ses pièces (les broderies, si minutieuses dans leur exécution, sont directement clouées au mur) fait écho à la Bad Painting américaine des années 1980, à un besoin d'immédiateté, de sincérité – chez lui les choses sortent sans filtre, sans censure. Son travail va au-delà de l'œuvre : l'artiste, on le sent, se met à nu et cherche à faire remonter dans un dialogue direct avec le spectateur et par le truchement de mythologies inventées, une insouciance primordiale.

Trois acryliques sur papier de 2021 - 75x55 cm chacune - Achat à la galerie Mathilde M. Le Coz, Paris



Chemin vert

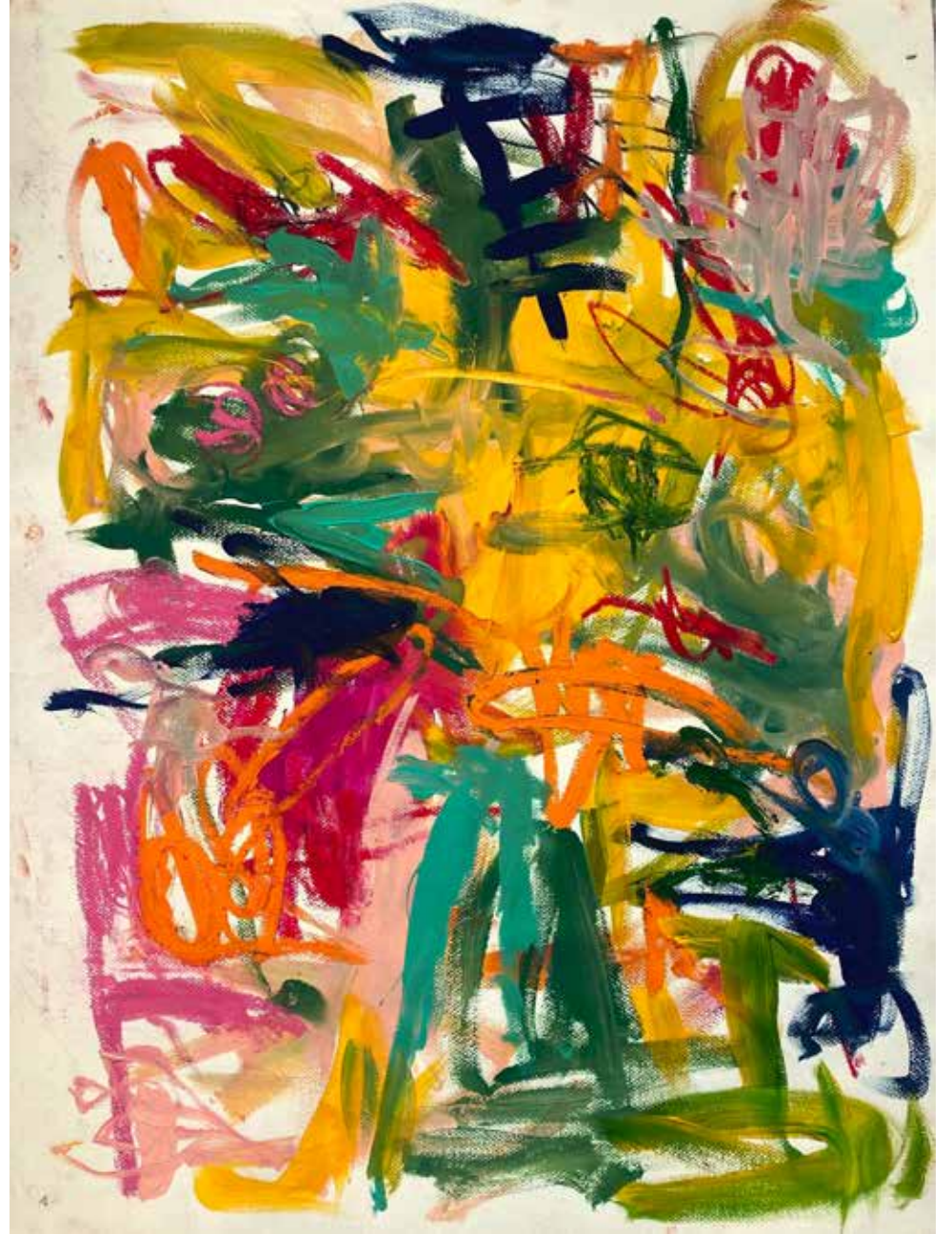


Le chemin des oiseaux



Le repaire du serpent





Anne-Marie SCHNEIDER

Née en France en 1962. Vit à Paris.

Anne-Marie Schneider a acquis une renommée internationale principalement pour ses dessins attachants et dépouillés qui ont l'immédiateté des bandes dessinées. Son œuvre est à la fois tragique et absurde, ce qui lui confère un profond impact psychologique. Les dessins commentent les expériences quotidiennes, la littérature, les événements politiques et les images des médias. Ses croquis rapides témoignent d'une fascination pour les situations banales. Avec une douce dérision, elle défie les conventions et les attentes et, ce faisant, crée un espace pour l'imagination et l'individu atypique.

Les œuvres d'Anne-Marie Schneider ont été exposées à la Documenta X (Kassel), au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, à la Monnaie de Paris, au National Museum of Women in the Arts (Washington), au Centre Georges-Pompidou (Paris), au BPS22 - Collections de la Province du Hainaut (Charleroi), à The Morgan Library & Museum (New York), au Drawing Center (New York), au National Taiwan Museum of Fine Arts (Taiwan), Tracy Williams Ltd (New York), Taipei Fine Arts Museum (Taïpei), Fundació Joan Miró (Barcelone), Museum Tongerlohuys (Rotterdam), LAM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut (Villeneuve-d'Ascq), Fondation Fernet-Branca (Saint-Louis), Maison Rouge (Paris), Museum Het Domein (Sittard), Museum on the Seam (Jérusalem), Oi Futuro (Rio de Janeiro).

En 2017, Anne-Marie Schneider a bénéficié de deux rétrospectives majeures au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) et au Musée d'art contemporain - Grand-Hornu (Boussu). En 2021 elle reçoit le Prix de confirmation en peinture de la Fondation Simone et Cino Del Duca et l'Institut de France. Son travail fait partie de collections prestigieuses comme le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Centre Georges-Pompidou (Paris), le Musée d'Arts Contemporains - Grand-Hornu (Boussu), la Yale University Art Gallery (New Haven), la Collection Guerlain (Paris), Antoine de Galbert - Fondation Maison Rouge (Paris), The Morgan Library & Museum (New York), entre autres.

Sans titre - 2020 - Acrylique sur toile - 54 x 65 cm - Achat à la galerie Michel Rein, Paris







Clédia FOURNIAU

Née en France en 1992. Vit à Paris.

« Le travail de Clédia Fourniau sème le trouble dans la perception du regardeur. Dans de petits ou très grands formats mais toujours à l'échelle de la main ou du corps de l'artiste, un magma de pigments est accumulé sur un support épais qui forme une plaque manipulable comme un objet. Ici, la technique induit une implication physique - dans le geste de va-et-vient mais aussi dans la limite du corps -, c'est-à-dire que les outils prolongent les membres qui œuvrent sur la toile. Toute en volume, la surface picturale s'apparente à une sculpture composée d'un agrégat de sédiments, sortes de strates géologiques extraites d'un seul tenant. Teintées dans la masse, les couches sont coulées sur des toiles tendues sur un panneau de bois ; elles s'y déposent une à une comme dans le lit d'un fleuve. De fait, la peinture se répand sur le support en un ruissellement vitrifié. Un sens intuitif des matériaux s'y exprime. Justement, le processus empirique engage pleinement le corps : Clédia Fourniau travaille à plat, et accompagne la matière liquide en soulevant les tableaux. Le flux échappe en partie au contrôle, et continue de se transformer dans le temps du séchage. Les formes abstraites sont ainsi empreintes d'une présence-absence de l'artiste, d'un soi dédoublé, déplacé, réfléchi. Les teintes obtenues à partir de colorants et encres acryliques se mélangent de manière aléatoire, créant des effets de matière sur la toile : la peinture qui en résulte est tantôt accidentée ou lisse, parfois gaufrée ou bombée comme un gâteau. Dans l'alchimie en apparence protocolaire mise en place par l'artiste, la toile, fixée sur un panneau de bois, est solidifiée dans une résine polyuréthane qui donne à l'œuvre l'aspect d'un écrin précieux.

Cette résine industrielle, utilisée communément pour vernir la coque des bateaux, objectifie la peinture et lui apporte une brillance telle que l'espace environnant - l'atelier, l'architecture urbaine, le spectateur -, s'y reflète comme dans un miroir. De la sorte, la peinture, aussi dense et concentrée soit-elle, convoque une autre dimension : elle est magnétique, séductrice, et attire le regard comme la lumière appelle les insectes. L'utilisation récurrente d'un doré très pigmenté (préparation polymérique à base de poudre de mica) alimente cette dimension iconique et engageante de la toile qui s'apparente à un leurre. La tranche n'en est pas exceptée : infusée par les débords d'une couleur souvent fluorescente, elle pointe le contraste entre la surface entièrement recouverte et les côtés laissés partiellement bruts. La réalisation de l'œuvre est directement empreinte de la fabrique industrielle : dans un travail toujours sériel, presque à la chaîne, les toiles sont réalisées simultanément, et sont référencées par numéros de séries, comme les spécimens d'une expérimentation. La palette électrique joue de cette ambiguïté de l'œuvre, entre pièce d'orfèvrerie et bloc radioactif. Cette tension inhérente au travail de Clédia Fourniau se traduit par un aller-retour entre dispersion et centralisation. L'impression qui en résulte est celle d'une peinture patentée, qui infecte l'œuvre de l'intérieur et se serait propagée comme une flaque de pétrole si le coffrage de polymère ne l'avait pas stoppée. L'artiste ne s'empêche pas de revenir sur ses toiles : le tableau est repris dans une surenchère picturale où les dés ne sont jamais jetés. Cette idée d'une toile jamais finie, convoquant constamment une suite, va de concert avec sa désacralisation. All-over entièrement constitué de recouvrements, de repentirs qui n'en finissent pas, il est saisi dans la résine comme un temps suspendu. Si le sujet s'abstrait de tout réalisme, les œuvres restent dès lors concrètes dans leur matérialité plastique : les couches successives s'accumulent comme une pièce montée faite d'étranges alluvions enfermés dans un glacieux luisant. Avec ces objets-tableaux, insaisissables et miroitants, Clédia Fourniau propose une peinture émaillée et lumineuse, un support aussi attirant que dangereux du désir. »

Elora Weill-Engere

Série 12 (1-7-8-9-11) - 2021 - Encre acrylique, colorant, mica pigment et résine sur toile - 24,5x19,3 cm chaque
Achat à la galerie PARIS-B, Paris



DÉTAILS DE L'ŒUVRE





Cécile BICLER

Née en France en 1977. Vit à Paris.

Diplômée des Beaux-Arts de Nantes (2000) et de Arts Décoratifs Strasbourg (2002), titulaire d'un post-diplôme à l'École des Beaux-Arts de Lyon (2003), elle s'est tout d'abord orientée vers cinéma en réalisant plusieurs courts-métrages avec divers sélections en festivals et à la télévision. Depuis 2013, sa pratique s'est réorientée vers le dessin tout en poursuivant un travail régulier de montage. Elle met en scène, depuis 2017, des performances, souvent montrées pendant ses vernissages.

«*L'aube* fait 3,42 mètres sur 5,40 mètres et se compose de 380 parties dessinées de 18 x 27 cm. *L'aube* est une fresque qui reproduit aux crayons de couleur une image agrandie extraite d'un film, une grande image divisée en 380 fragments, 380 pièces pour un puzzle. Chacune des 380 parties a son indépendance et pourrait tout à fait faire œuvre. Chaque dessin de 18x27 cm pris à part est abstrait même si l'on peut sentir une tension intrinsèque du dessin vers l'image totale, vers la figure. L'assemblage de ces morceaux est aussi un travail de montage, de mise en tension. Je dessine par petits bouts, avec parfois plusieurs mois d'écart entre le premier et le dernier bout, créant ainsi des variations non maîtrisées.

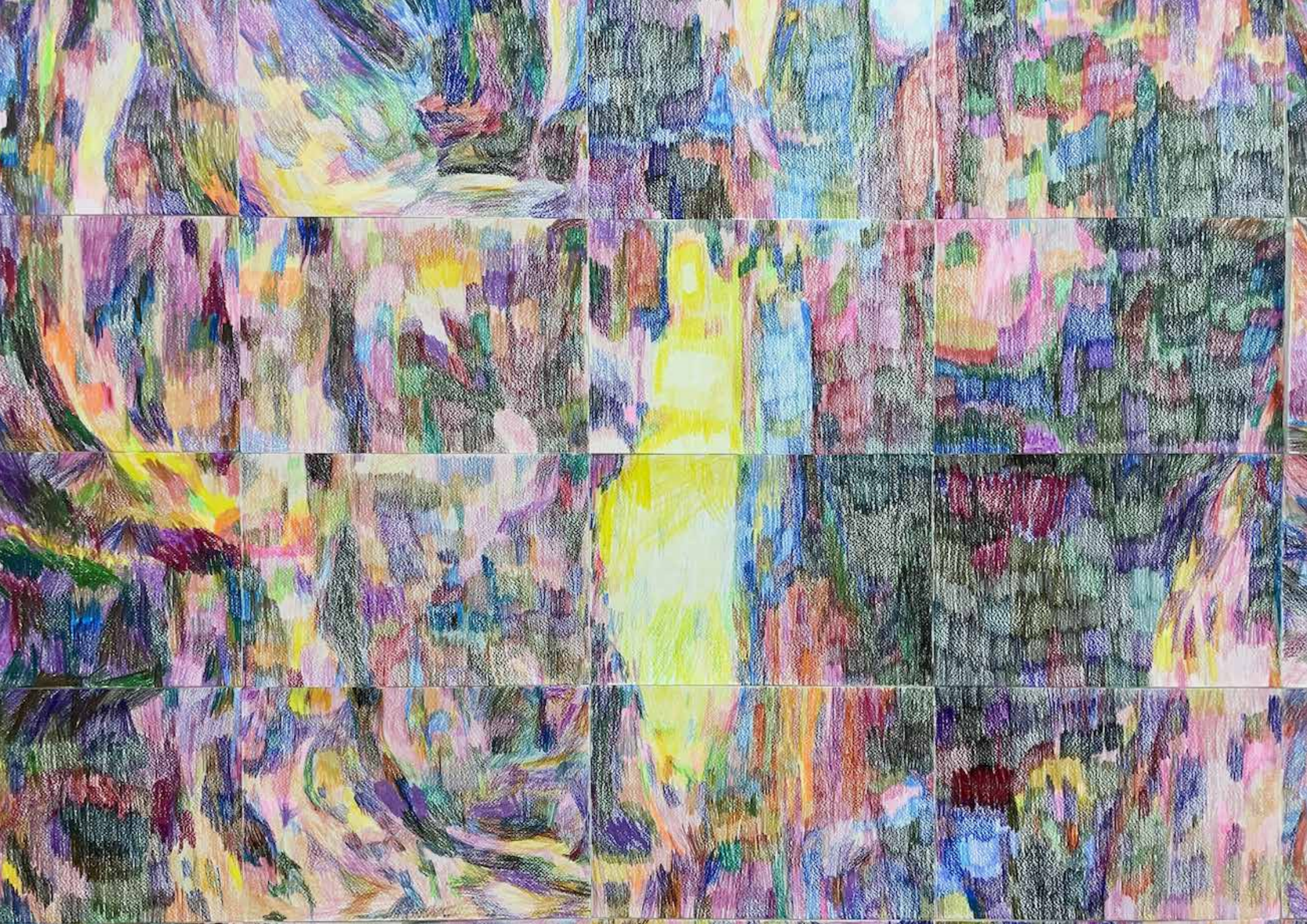
La masse fait image (ici un agglomérat de gens). Il y a une tension entre le sujet choisi, des figures qui font figuration(s) et la forme qui fait fond parce qu'elle cherche à traverser la et les figures pour être au plus près de l'image, des couleurs, de la peau, du papier, de l'abstraction. Avec *L'aube*, je cherche à comprendre un peu les mystères de l'abstraction dans la sur-figuration. *L'aube des morts-vivants* (George A. Romero : *Zombi / Dawn of the Dead* de 1978) où un avènement du monde de la consommation devient un achèvement de l'humanité : un cul de sac civilisationnel où le vide est sur le point de l'emporter sur le sens si le réveil n'a pas lieu (un réveil comme une révolte dans le film). C'est un des sens de *L'aube*, un appel au réveil du cauchemar de la masse informe, de la masse zombi consommatrice. J'ai dessiné une image fixe, sans mouvements donc. De par son traitement énergétique des couleurs, une vibration existe et redonne une vie à l'image arrêtée, extraite d'un film en mouvement, du moins qui en donne l'illusion car il n'est, après tout, que la somme de milliers d'images. Au final, *L'aube* est comme un zombi qui re-marche. J'ai choisi un moment peu reconnaissable dans le film et ce sont des figurants zombis que j'ai dessinés, pas les héros, juste des visages d'inconnus qui me bouleversent peut-être parce qu'ils sont moi, peut-être parce qu'ils sont nous. Le moment choisi se situe vers le milieu du film, dans un entre-deux de l'action, au moment où les zombis errent seuls dans le centre commercial sans but ni conscience. Ils se traînent et se heurtent mollement à l'entrée du centre commercial et ne savent plus si ils doivent sortir ou rentrer. Je dessine les couleurs sans contour pour qu'elles débordent et vibrent. J'aime l'approche physique de la couleur, de la lumière, du rayonnement. On « réchauffe » et on « refroidit » des tons. J'ai mon propre spectre coloré inconscient qui filtre le réel tout en voulant le reproduire. J'interprète le réel sans pression du réalisme, en trans. Par la pratique, par la fissure, par le geste, j'ai senti la force de la couleur, sa force concrète et j'ai eu l'impression grâce à cette réalité, de poser une fondation, de frôler la force, la magie de l'abstraction. Le geste du dessin est une traversée. L'idée de cette pièce est de mettre en avant sa propre fragmentation. Il est donc tout à fait envisageable de la montrer en partie seulement, par bribes, selon l'espace du mur disponible ou selon le choix du commissaire ou de l'artiste. J'ai pensé cette œuvre comme pouvant être extraite d'elle-même, sans souffrir de sa propre division voir d'en trouver de la force.» Cécile Bicler.

L'Aube - 2021 - Crayon de couleur sur papier - 342x540 cm constituée de 380 dessins de 18x27 cm chaque. Achat à l'artiste



DÉTAILS DE L'ŒUVRE





Samira AHMADI GHOTBI

Née en Iran en 1985. Vit à Paris.

Samira Ahmadi Ghotbi a commencé ses études à la faculté d'Art et d'Architecture de Téhéran. Après avoir obtenu son DNSEP à l'École supérieure d'art de Clermont Métropole en 2015, elle a intégré la Coopérative de recherche de l'ESACM en tant qu'étudiante-chercheuse pendant trois ans. Elle est récemment lauréate de la programmation de la Fondation Nina et Daniel Carasso et la Cité internationale des arts, où elle sera en résidence à partir de septembre 2022.

Elle pratique le dessin parallèlement et indépendamment de ses différents projets. Chaque dessin, réalisé au simple crayon à papier, révèle des paysages abstraits qui se présentent à la fois dans l'immense et le minuscule. La minutie du trait nécessite une longue période de réalisation, le nez collé à la feuille : la forme apparaît progressivement, par un geste lent, tout en se perdant à chaque seconde. L'artiste dit être « dans un espace lisse à l'instar de Gilles Deleuze, comme celui de Cézanne quand il peint un champ de blé et s'y perd ». Le trait de ces dessins est toujours composé de deux lignes parallèles, ce qui lui donne du volume, et le rend ouvert, comme une possibilité de continuité. Le dessin se fait par un tissage des multiples lignes. Il n'y a pas de ramification : il s'agit d'un rhizome. Les lignes avancent ensemble, se tissent entre elles et créent la forme finale.

Ces deux lignes n'en forment qu'une

La première avance

La deuxième la suit

La première est un passage

la deuxième c'est son ombre

Samira Ahmadi Ghotbi

Les ramifications des traits de crayon semblent avancer à tâtons, pour tenter la reconstitution d'un paysage, d'un récit, l'envahissement, l'occupation d'un territoire, ou bien conjurer la disparition de celui-ci. La référence de l'artiste aux écrits de l'historien italien Carlo Ginzburg, notamment l'article « Signes, Traces, Pistes – Racines d'un paradigme de l'indice » publié en 1980 dans la revue *Le Débat* éclaire sa pratique dans son ensemble. Selon Ginzburg, c'est en recueillant les traces et les indices les plus infimes du passé que l'on est habilité à élaborer une histoire précise de l'humanité, à la façon des archéologues qui font l'histoire en partant du détail. La recherche dans le cadre de la micro-histoire se base donc sur l'étude de sources non traditionnelles telles que des mémoires et des journaux personnels, des archives locales. La réduction d'échelle opérée au niveau de l'observation et de l'analyse, ainsi que le décentrage du regard de l'historien hors du cadre de l'histoire globale permet de restituer une histoire dite « de chair et de sang ». Les dessins de Samira Ahmadi Ghotbi, tout comme sa démarche globale, abordent au sens propre et figuré ces différentes échelles de micro-histoires à considérer pour reconstituer une histoire, celle-ci macro, qui ouvre sur le contexte politique et social contemporain.

Aurélie Voltz

2 dessins - Achat à l'artiste



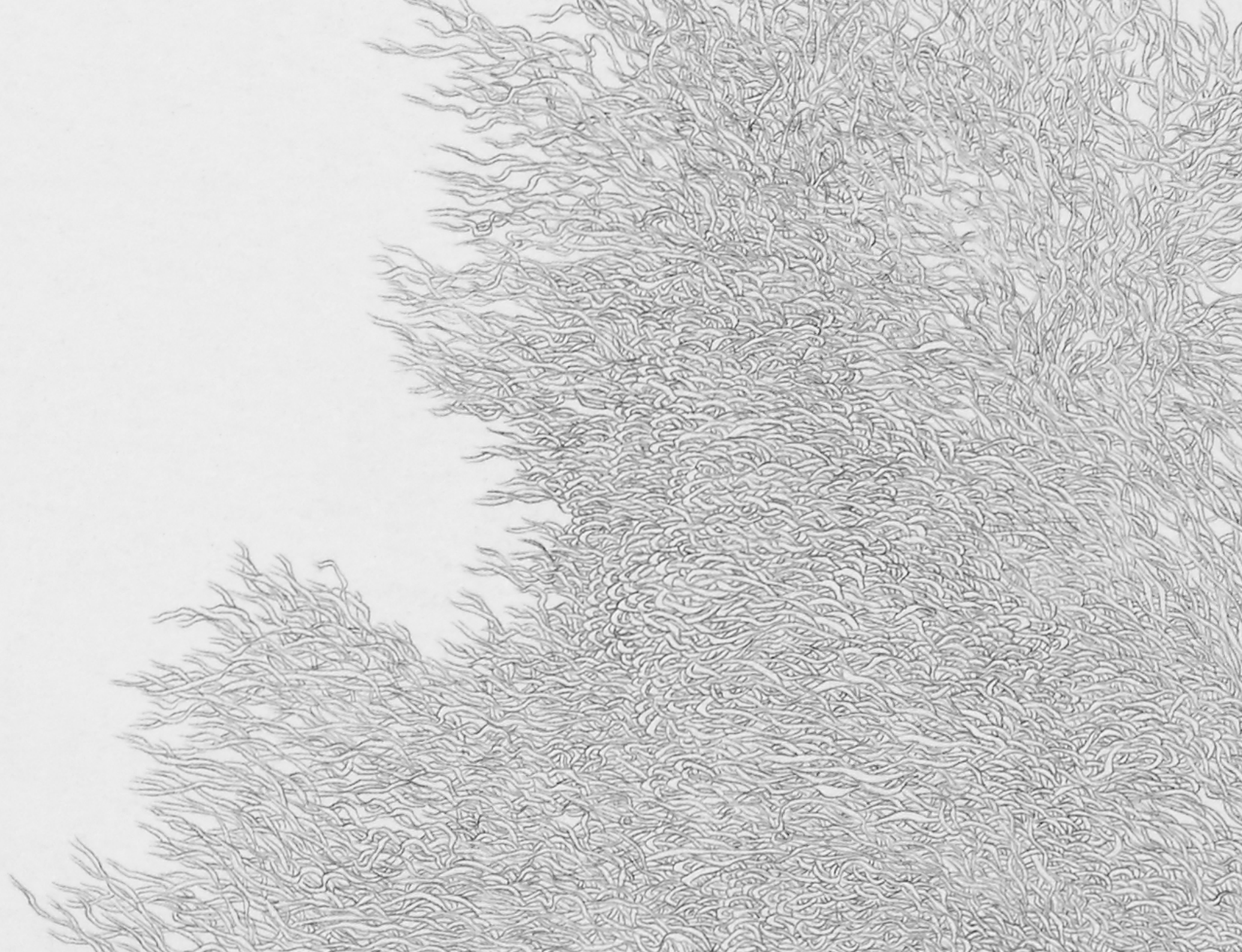
Sans titre - 2020 - Crayon sur papier - 50x37 cm.



Sans titre - 2016 - Crayon sur papier - 34x36 cm.

DÉTAILS DE L'ŒUVRE





Josèfa NTJAM

Née en France en 1992. Vit à Saint-Étienne.

Josèfa Ntjam a étudié à Amiens et à Dakar (Université Cheikh Anta Diop), elle est diplômée de l'École Nationale Supérieure d'Art de Bourges (2015) et de l'École Nationale Supérieure d'Art de Paris-Cergy (2017).

Josèfa Ntjam est artiste, performeuse et auteure ; sa pratique combine sculpture, photomontage, film et son. Puisant la matière première de son travail sur internet, dans des livres sur les sciences naturelles et à partir d'archives photographiques, elle produit des assemblages d'images, de mots, de sons et d'histoires pour déconstruire les discours hégémoniques sur l'origine, l'identité et la race. Son travail tisse de multiples narrations tirées d'enquêtes sur des événements historiques, des articles scientifiques et des concepts philosophiques auxquels elle confronte des références à la mythologie africaine, aux rituels ancestraux, au symbolisme religieux et à la science-fiction. Ces discours et iconographies, apparemment hétérogènes, sont réunis dans un effort de réappropriation dans des espaces-temps non encore déterminés, soient des mondes interstitiels où les systèmes de perception et de dénomination d'(id)entités définis ne fonctionnent plus. Josèfa Ntjam compose alors des cartographies utopiques et des fictions ontologiques dans lesquelles la fantaisie technologique, les voyages intergalactiques et d'hypothétiques civilisations sous-marines deviennent la matrice d'une pratique d'émancipation qui favorise l'émergence de communautés inclusives, processuelles et résilientes.

La série *Unknown Aquazone* est issue de l'œuvre éponyme que Josèfa Ntjam a réalisée pour l'exposition *Anticorps* au Palais de Tokyo en 2020, où l'artiste présentait un aquarium monumental recouvert de photomontages imprimés sur plexiglas. Elle a utilisé certains des visuels produits pour créer une série d'impressions par sublimation¹ sur Chromalux®. Poursuivant sa réflexion sur les dimensions utopiques, politiques et écologiques de l'océan, les trois tirages sont composés de superpositions de figures historiques, de personnages de fiction, de plantes et de créatures hybrides assemblées de manière à questionner les modes de perception humains et à nous inviter à contempler les liens intrinsèques entre nature et histoire.

Josèfa Ntjam est membre du collectif d'art et de recherche Black(s) to the Future, basé à Paris : blackstothefuture.com.

Ses œuvres font partie de plusieurs collections privées et publiques, dont le FRAC Alsace, l'Institut BEI (Luxembourg) et l'Artothèque de Strasbourg.

1- La sublimation est un procédé développé depuis plusieurs dizaines d'années, mis en œuvre dans certaines imprimantes photo, entre autres sur des supports ChromaLuxe®, supports rigides garantissant une haute qualité d'image et des effets de profondeur inédits. Chromaluxe® est un matériau permettant une fusion d'images sur des panneaux d'aluminium pelliculé.

Aurélie Voltz

2 photographies de la série *Unknown Aquazone* - Achat à la galerie NiCOLETTi, Londres



Yasuke - 2021 - Photomontage imprimé par sublimation sur Chromalux 120 x 60 cm encadré

Yasuke et *A Crossing of Independences* font partie d'un cycle de travail intitulé *Molecular Genealogie*, généalogies moléculaires, qui comprend un ensemble de photomontages imprimés sur des panneaux d'aluminium Chromalux, dans lequel Josèfa Ntjam explore l'histoire et l'avenir des mouvements émancipateurs en tissant de multiples récits tirés de la mythologie africaine, des traditions ancestrales, des guerres d'indépendance du Cameroun, de l'Algérie et du Burkina Faso, l'activisme antiraciste aux États-Unis, ainsi que ses archives personnelles et familiales. Tout au long de la série, Ntjam spéculé sur l'interconnexion possible des mécanismes historiques, des organismes naturels et des processus moléculaires. Constituées de photographies d'archives et de scans en 3D d'objets et d'éléments végétaux, les photomontages de Ntjam évoquent un univers opulent dans lequel, en effondrant le micro et le macro, des documentations d'émeutes et des portraits de dissidents politiques fusionnent avec un ensemble de formes cellulaires abstraites, d'animaux mythologiques, de plantes équatoriales et de méduses générées par ordinateur.

Dans *Yasuke*, par exemple, Ntjam juxtapose des images de particules, de coraux, de fleurs et de statues africaines avec des captures d'écran agrandies de problèmes numériques (les formes fluides apparaissant dans le coin supérieur droit) et de photographies de ses deux oncles camerounais qui ont combattu pendant la guerre d'indépendance dans les années 1960 (à droite), de ses cousins qui y vivent encore (à gauche), d'images des Black Panthers (en bas à gauche) et un dessin de Yasuke, un Africain qui a visité le Japon au XVI^e siècle et est devenu le premier Samouraï noir (en bas au centre).

Dans *A Crossing of Independences*, des vues microscopiques de cristaux, des images de méduses, d'anémones et d'œufs, sont combinées à des photographies de son père (en bas à gauche), d'un groupe d'indépendantistes algériens (en bas à droite), Thomas Sankara - un officier militaire, révolutionnaire marxiste qui devint le premier président du Burkina Faso (au centre à gauche), et un groupe de Lascar - les marins d'Inde et d'Asie du Sud-Est qui étaient employés sur les navires européens pendant la colonisation et qui ont donné leur nom au «Lascar» français (en haut, au centre-droit).

Dans ces œuvres, l'artiste utilise la construction d'un monde culturel et biologique pour fragmenter le déroulement chronologique de l'histoire et ainsi tenter de trouver, dans ses brèches, les passerelles vers de nouveaux modes d'être et d'appartenance. Dans la série *Molecular Genealogie*, l'établissement d'un parallèle entre les processus moléculaires de division, de coagulation, de prolifération - par exemple, le système de coagulation du sang humain - et les micro-organismes qui se répandent dans des cellules disparates de la société pour infiltrer les organes politiques refait de l'histoire un espace d'incertitude qui se déplace et mute constamment, alternant retour en arrière, accélération et saut simultané en de multiples endroits, comme un électron dans un atome.



A Crossing of Independences - 2021 - Photomontage imprimé par sublimation sur Chromalux - 120 x 60 cm encadré





Julien GUINAND

Né en France en 1975. Vit à Lyon.

Julien Guinand a fait des études de lettres, de musique et d'arts plastiques. Il est diplômé de l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles. Il a été résident à la Villa Kujoyama à Kyoto en 2017, lauréat d'une commande nationale du Cnap (les Regards du grand Paris) et a bénéficié du soutien de la Fondation des Artistes pour un projet au long court qu'il mène au Japon. Il est par ailleurs le co-fondateur de l'école de photographie Bloo qu'il dirige à partir de 2009. Il intervient à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon depuis 2005.

Dans les montagnes de Kumano et d'Ashio, au Japon, l'intervention humaine – la culture forestière intensive, l'exploitation minière – a déclenché des processus mortifères à l'échelle du territoire, qui ont généré à la fois une fuite en avant technologique, des réponses locales et une prise de conscience écologique. *Two mountains* est un double récit, ample et fragmentaire, construit au présent à partir des photographies, textes et documents que Julien Guinand a rapportés de ses séjours entre 2015 et 2018. Initié alors qu'il était résident à la Villa Kujoyama à Kyoto en 2017, ce travail photographique documente la fabrication et la destruction du paysage dans le Japon contemporain. Julien Guinand a concentré son travail sur deux chaînes de montagnes au Japon : les monts Kii, dans la péninsule du même nom, impactés par l'exploitation forestière et les monts Ashio, au nord de Tokyo, impactés par l'exploitation minière intensive.

Ce travail fait l'objet d'un livre publié par Hatje Cantz Verlag en avril 2021 avec des textes de l'historien de l'art Jean-François Chevrier, du philosophe Hidetaka Ishida - qui est le traducteur japonais de Michel Foucault - et du physicien Jean-Christophe Valmalette, spécialiste du Japon. L'ouvrage se présente comme un compte rendu critique du présent, fondé sur des données historiques. Il cherche à rendre compte d'une mémoire alternative de la modernité en évoquant des histoires locales et environnementales peu connues en Occident, et pourtant fondamentales. Il est composé d'une centaine de photographies, de textes, de reproductions de documents d'archives et d'un entretien en fin d'ouvrage.

Aurélie Voltz

5 photographies de la série *Two mountains* - Achat à la galerie Françoise Besson, Lyon.



Ouvrage sabo à Hongu, Tanabe ; préfecture de Wakayama, péninsule de Kii - 2015 - Tirage jet d'encre pigmentaire 8 ex + 2 EA - 110 x 137 cm, encadré



Ouvrage sabo à Nosegawa ; préfecture de Nara, péninsule de Kii - 2017 - Tirage jet d'encre pigmentaire 8 ex + 2 EA - 100 x 80 cm, encadré



Ouvrage sabo le long de la rivière Kumano, hameau de Kiwachowake, Kumano, préfecture de Wakayama, péninsule de Kii - 2015 - Tirage jet d'encre pigmentaire 8 ex + 2 EA - 50 x 60 cm, encadré



Vue d'un ouvrage sabo à Kumanogawasho ; préfecture de Wakayama, péninsule de Kii - 2015 - Tirage jet d'encre pigmentaire 5 ex + 2 EA - 50 x 60 cm, encadré



Église baptiste de Nachikatsuura ; préfecture de Wakayama, péninsule de Kii - 2017 - Tirage jet d'encre pigmentaire 5 ex + 2 EA - 50 x 60 cm, encadré

Mustapha AZEROUAL

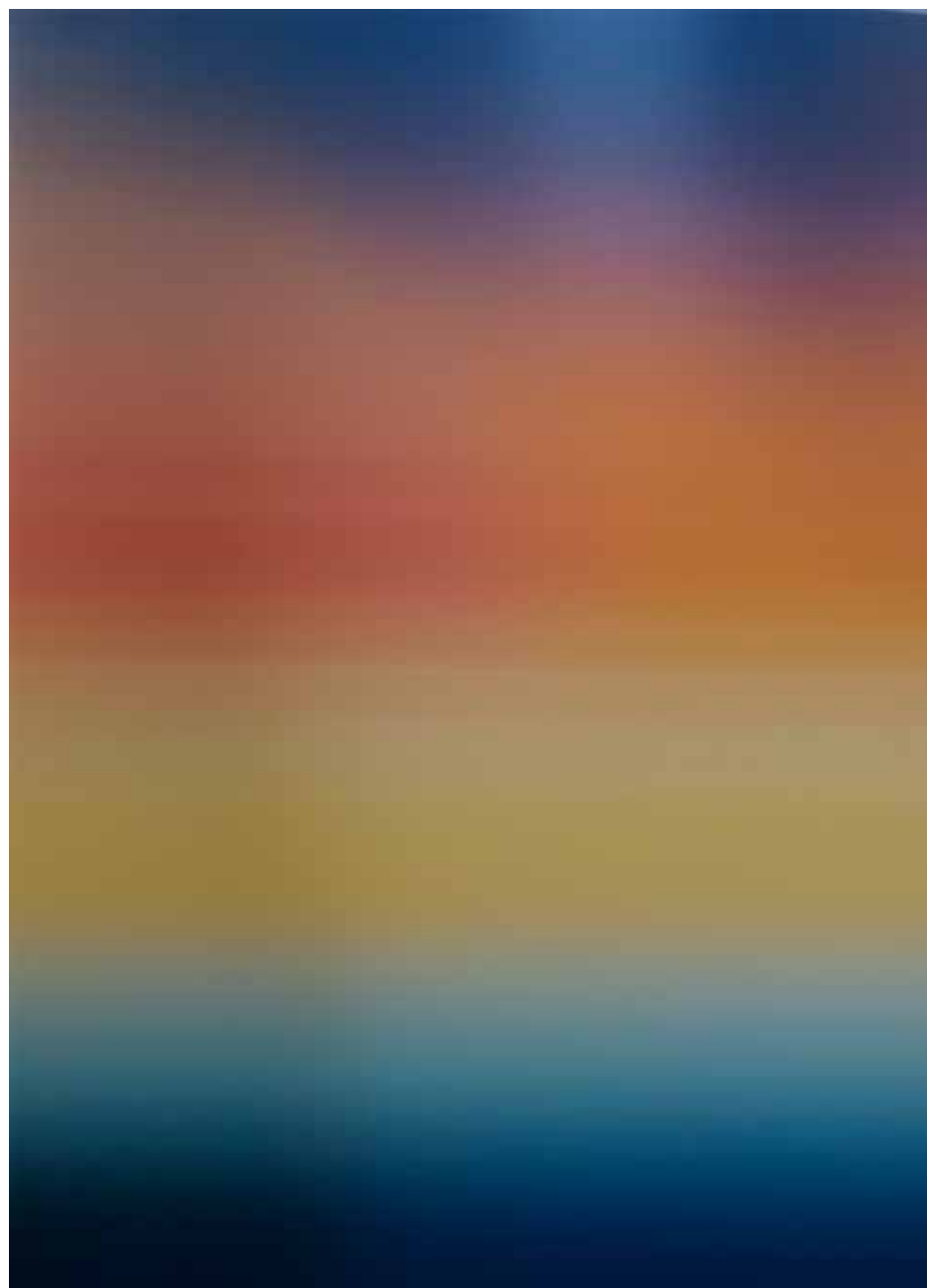
Né au Maroc en 1979. Vit à Paris.

Mustapha Azeroual est un photographe autodidacte. Scientifique de formation, il fonde sa recherche sur l'observation des processus d'apparition de l'image et de ses manifestations, transmises au spectateur à travers l'expérimentation des supports de diffusion. Combinant l'installation, le volume et la séquence avec des procédés photographiques anciens, il actualise les techniques historiques de la photographie et du tirage, tout en ouvrant le champ d'investigation de l'image photographique au-delà de ses limites présumées (planéité et temporalité). La question du photographique et de la matérialité de l'image est au cœur de son processus de création. Tout en poursuivant ses recherches entre la France et le Maroc, il développe plusieurs projets entre art et science, en partenariat avec des instituts de recherche à Paris et Strasbourg. Il a également été résident de la Capsule, Centre de création photographique du Bourget de 2014 à 2021.

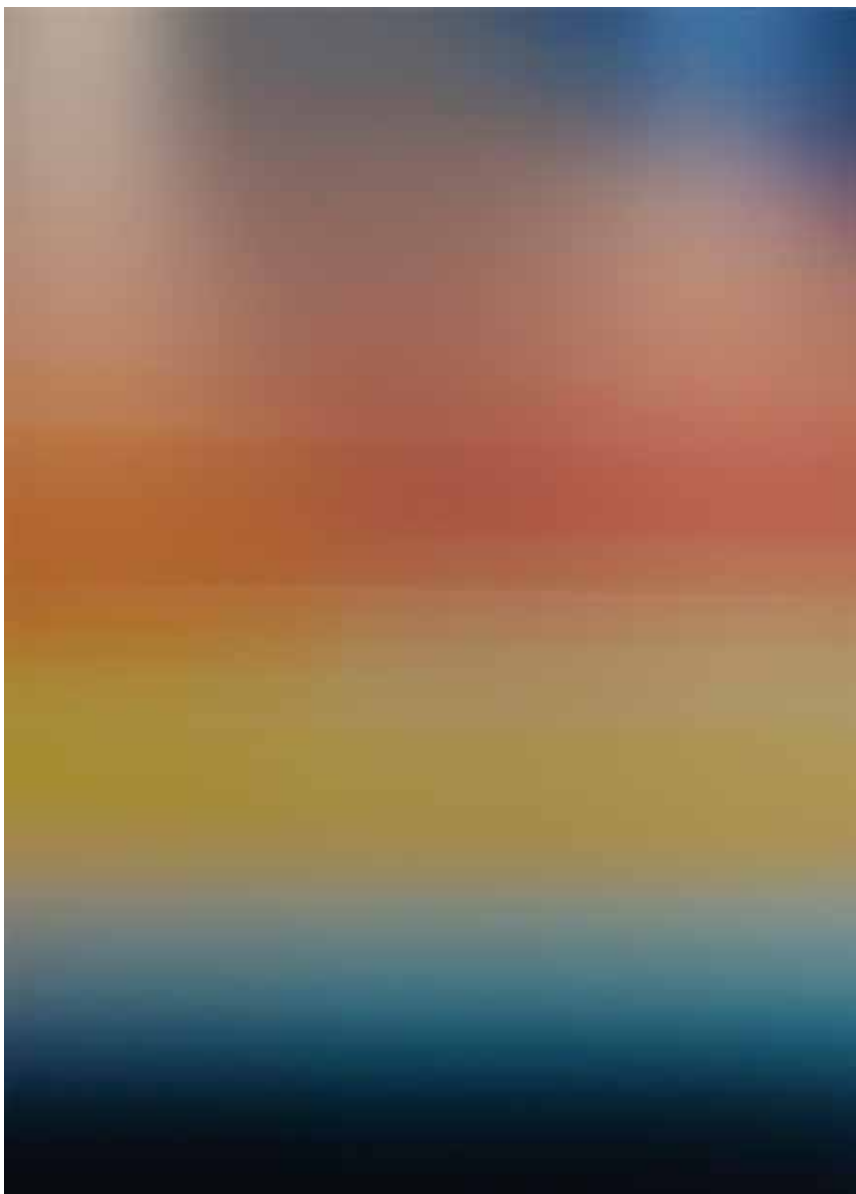
Son travail a été exposé dans de nombreux musées et foires en France, en Europe, aux États-Unis et au Moyen-Orient. Ses œuvres font notamment partie des collections du MACAAL (Maroc), JP Morgan (USA), Centre national d'art plastique (Fr), Musée français de la photographie (Bièvres, Fr), AmArt (Fr) et Pieter & Marieke Sanders (NL). De nombreuses publications dans la presse française et internationale font aujourd'hui référence à ses recherches.

Le projet *Radiance* s'intéresse à l'enregistrement de la couleur en photographie, partant du présupposé que le photographe n'a qu'un contrôle limité sur les couleurs qu'il enregistre et restitue. Pour Mustapha Azeroual, il s'agit notamment d'aborder ce processus photographique comme phénomène, comme un élément autonome et mouvant, dans lequel le point de vue du spectateur, au sens spatial et sensible du terme, joue un rôle prépondérant. Chacune des œuvres que compose la série *Radiance* a ainsi pour ambition de créer une archive de la lumière, et par extension de la couleur. Prenant la forme d'inventaires sur support lenticulaire, ces études de la lumière s'effectuent dans une unité de lieu : *Radiance#2* (2013) fut réalisé dans le nord de la France, *Radiance#5* (2016) en Islande, *Radiance#6* (2019) au Maroc et *Radiance#7* (2020) à Pékin, où l'artiste a eu sa première exposition personnelle en Asie. Les prises de vue du *Radiance #8* (2022), en cours de production, ont eu lieu dans le Finistère. Le rapprochement de ces cinq œuvres met en évidence la singularité des phénomènes lumineux et les contrastes de perception entre ces zones géographiques, du Grand Nord à l'Afrique, de l'Europe à l'Asie. Au lever et au coucher du soleil, deux moments clés de la journée en regard des variations chromatiques de la lumière, Mustapha Azeroual photographie à la chambre un même paysage. Il réalise plusieurs prises de vue sur un même plan film; négatifs qu'il rassemble ensuite numériquement. La fabrication des images, à travers cette double superposition, transforme le paysage en une forme abstraite, et le réduit à une ligne d'horizon. Au terme de cette synthèse, l'artiste retient quatre ou cinq images qu'il transfère sur un seul et même support, le lenticulaire, un procédé technique qui, associé au mouvement, en permet la lecture enchaînée. Chaque déplacement du spectateur rejoue alors le cycle répétitif de la lumière naturelle, du lever au coucher du soleil. Dans un rapport privilégié à l'œuvre, deux personnes côte à côte ne peuvent jamais en percevoir les mêmes nuances. De cette manière, l'œuvre *Radiance* déborde la notion d'instant photographique, associé à l'image unique, pour aborder la séquence dans les images en mouvement. Une expérience du temps, que Mustapha Azeroual conjugue à l'expérience de la lumière comme synthèse des couleurs. Tels ces points d'acmé de la lumière à l'aube et au crépuscule, *Radiance* rejoint la sensation, une image-expérience étirée à l'infini.

Radiance #8_Finistère - 2022 - Tirage jet d'encre UV sur support lenticulaire - Édition de 9 (+2EA) - 165 x 120 cm - Achat à la galerie Binôme, Paris.



L'ŒUVRE SOUS D'AUTRES ANGLES





Damien CABANES

Né en France en 1959. Vit à Paris.

Peintes sur le motif, les *Fleurs* de Damien Cabanes sont réalisées dans l'atelier de l'artiste au cours de leur existence, jusqu'à ce qu'elles fanent. Il les reproduit à la peinture à l'huile sur des toiles de grands formats et leur donne un aspect monumental et grandiose, de quoi faire oublier à celui qui regarde ses toiles les petits organismes qu'elles sont initialement. Damien Cabanes retient l'essence du sujet et du moment qu'il peint : la lumière déterminera la couleur et la teinte des pétales et le fond changera d'un moment à l'autre, passant du clair au sombre. De cette manière, la peinture posée sur la toile traduit la gestuelle de l'artiste qui capture un moment fugace, la touche hardie du peintre se lit et se conjugue avec le caractère éphémère du sujet.

A la manière des peintres héritiers de Cézanne, Damien Cabanes choisit un motif et des modèles, non pas pour les « représenter » mais pour les « regarder ». L'artiste procède à une extraction d'un élément du réel, le sujet est éloigné des préoccupations littéraires, dénué de narration et de contexte. C'est la pluralité et la multitude de formes et de couleurs du sujet qui intéressent alors l'artiste : le motif devient prétexte à la peinture.

« Je ne travaille jamais à partir d'un concept préétabli. Je préfère choisir un motif. Je m'intéresse à ce qui possède, à mes yeux, la capacité de devenir peinture. L'aventure que je vis est ce devenir. Le motif est un début, après, comme le dit Jean Genet, le créateur avance sur un fil comme un funambule. Le prétexte doit être dépassé, transcendé. Pour ce faire, il faut vivre cette rencontre entre le motif et sa réalisation par la peinture qui s'en empare, si c'est le cas c'est un émerveillement. Cette émotion peut se formaliser de manière abstraite ou figurative, en un paysage ou une figure humaine. Cette rencontre entre le motif, le prétexte et la couleur se transformant en peinture, est « un miracle » qui s'atteint, cependant, par des décisions empiriques.

Ce n'est pas une illusion ou un mirage. C'est d'abord, par exemple, décider d'enrouler de la terre peinte ou de se mettre devant des animaux et de poser un rouleau de papier à terre, c'est de peindre très matériellement ce que je vois. L'émotion sans doute vient de ce motif qui se transforme en peinture. C'est difficile à expliquer. Chaque élément de la réalité peut avoir un « devenir peinture ». Par exemple quand j'arrive à l'atelier le matin, il arrive qu'il y ait un rais de lumière sur un sac en plastique ou des cartons qui me provoque une émotion vraie. Je « vois » le réel puis la peinture et je la peins. C'est bouleversant de voir la peinture s'emparer du réel et le changer. Cette émotion provoque le désir de voir encore et de « faire », le « faire » crée, par la couleur, une forme picturale générant une émotion plus forte encore. » Damien Cabanes.

Fleurs mélangées grands lys roses et lys jaunes, 2020, huile sur toile, 221,5 x 306 cm - Achat à la galerie Eric Dupont, Paris



Hiroshi SUGITO

Né au Japon en 1970. Vit à Tokyo.

Peintre du silence, Hiroshi Sugito agence dans ses toiles des décors dépouillés propices aux chimères et fantaisies. Malgré des motifs discernables, il flotte une atmosphère parée de mystère, qui distille autant de complexes énigmes à dénouer. Pour obtenir cette transparence voilée, Sugito use d'une technique de couches alternées d'acrylique et de pigments secs, dans une palette aux tons délicats. Il compose ses tableaux en s'appuyant sur des formes géométriques structurantes, des principes de symétrie et des perspectives biaisées, qui stylisent encore ses sujets et les nimbent de théâtralité.

Hiroshi Sugito est né à Nagoya en 1970 et a vécu de 3 à 14 ans à New York. Élève de Yoshitomo Nara, il est actuellement professeur associé à la faculté des beaux-arts de l'université de Tokyo. Allié au mouvement Tokyo-Pop (comme Murakami entre autres), il a beaucoup exposé au Japon et à l'étranger depuis les années 1990 : Modern Art Museum of Fort Worth, Miyagi Museum of Art, Musée Bernard Buffet de Shizuoka, Tokyo Metropolitan Art Museum, Museum Haus Konstruktiv, Zurich, Musée d'art contemporain de Cracovie... Ses œuvres font partie de nombreuses collections internationales, et notamment celles du SFMOMA, des collections Saatchi à Londres, Goetz à Munich et du musée d'art de la préfecture d'Aichi.

Sans titre - 2022 - Huile sur toile - 32x41,5 cm - Achat à la galerie Sémiose, Paris







