

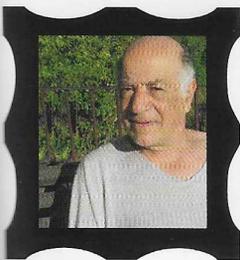
GALERIE JOCELYN WOLFF

NATIONAL PRESS (French)

PRESS SELECTION
2019-2022

{ l'œuvre du mois }

MARCHÉ DE L'ART



L'avis de **ROBERT LÉVY**, professeur honoraire de philosophie, cofondateur de la galerie Clivages

Colette Brunschwig appartient, comme Pierre Soulages, André Marfaing et Pierrette Bloch, au groupe des « broyeurs de noir » de l'après-guerre. Cette toile est un retour à Claude Monet, tel comme elle au Havre et l'une des sources de son inspiration : même sur la diversité des fonds colorés, sur les effets de lumière, même peinture de la liquidité que dans les *Nymphéas*. On y voit aussi ce double mouvement, typique de Colette Brunschwig : une expansion, avec éclatement de certains traits en haut à gauche, et une compression, créée par le cadre noir.

À VOIR

« COLETTE BRUNSCHWIG, RAYMONDE GODIN, LILIANE KLAPISCH, AUJOURD'HUI », galerie Convergences, 22, rue des Coutures-Saint-Gervais, 75003 Paris, 06 24 54 03 09, convergences.com, du 3 au 26 septembre.
« FEMMES ANNÉES 50. AU FIL DE L'ABSTRACTION, PEINTURE ET SCULPTURE », musée Soulages, avenue Victor-Hugo, 12000 Rodez, 05 65 73 82 60, musee-soulages-rodez.fr, jusqu'au 31 octobre.

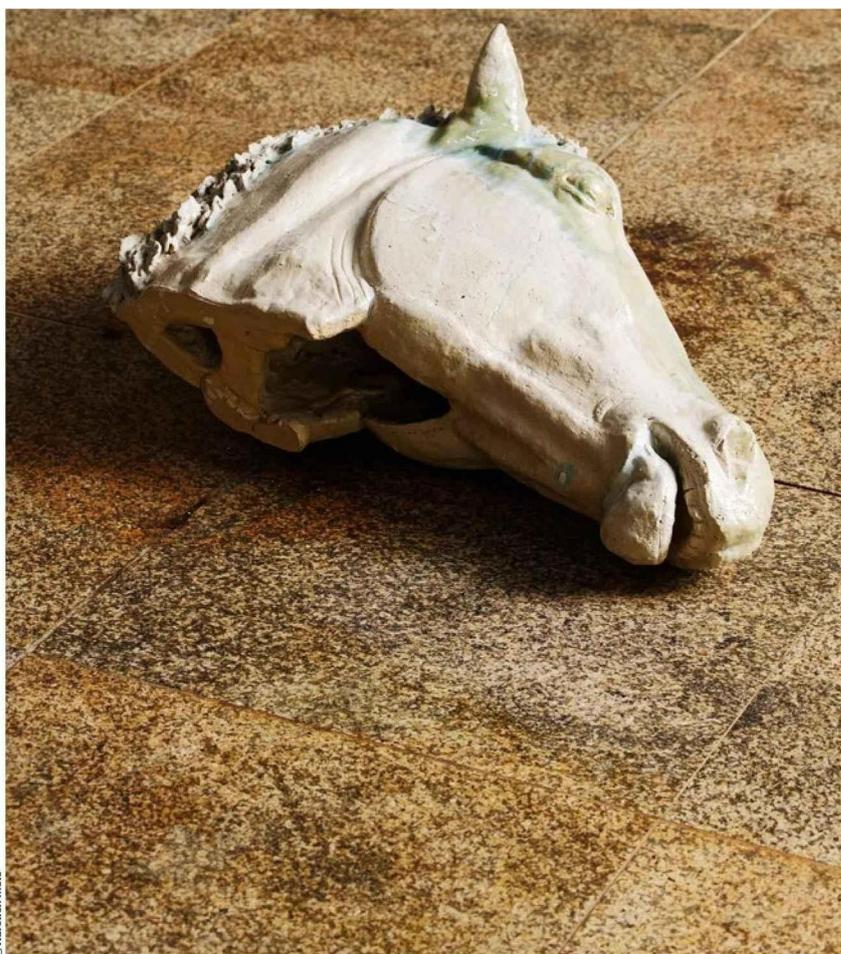


UNE TOILE DE COLETTE BRUNSCHWIG

Quarante-trois femmes peintres abstraites de l'après-guerre se révèlent dans l'exposition « Femmes années 50. Au fil de l'abstraction, peinture et sculpture », au musée Soulages de Rodez. Parmi elles, Colette Brunschwig, Liliane Klapisch et Raymonde Godin, auxquelles la galerie Convergences consacre en contrepoint une exposition d'œuvres récentes. Colette Brunschwig est la seule des trois qui se tienne strictement à l'abstraction depuis ses débuts dans le Paris de l'immédiat après-guerre, où elle côtoie Pierre Soulages et André Marfaing. Née en 1927 au Havre, juive, elle a passé la fin de son adolescence à se cacher lors de l'occupation allemande. La guerre a profondément influencé son art. « *Jeune, elle faisait des portraits, mais elle s'est lancée dans l'abstraction dès son arrivée à Paris. Le réel lui semblait trop insupportable* », détaille Valérie Grais, directrice de la galerie Convergences. « *Son œuvre raconte son histoire. C'est une fenêtre. Il y a toujours*

l'idée d'enfermement et la quête d'une lumière. » Une des particularités du travail de Colette Brunschwig que l'on retrouve dans ce tableau est l'emploi de la caséine, protéine de lait qui crée un blanc presque luminescent. On trouve aussi dans cette œuvre la trace de la calligraphie chinoise, découverte par l'artiste dans les années 1950-1960. Cette intellectuelle, amie du philosophe Emmanuel Levinas, des poètes René Char et André du Bouchet, se définit comme une « *peintre du poignet* », habitée par le geste de la calligraphie, pratiquant la peinture comme les surréalistes l'écriture automatique ; elle laisse sa main aller, mais peut reprendre longuement chaque œuvre au fil du temps, celle-ci n'étant véritablement terminée que lorsqu'elle est exposée ou vendue. Alors seulement, elle la signe. Cette toile, non signée, n'a sans doute jamais été exposée. **A. C.**

Colette Brunschwig
Sans titre, 2000,
gouache et technique
mixte sur toile,
44 x 63 cm.



© Aurélien Mole

ISA MELSHEIMER Pour sa première exposition, Alexandra McIntosh, la nouvelle directrice du Centre international d'art et du paysage de Vassivière, accueille l'artiste berlinoise avec un travail qui interroge l'architecture moderne tout autant que notre environnement naturel.



COSMOLOGIES

Au sud-ouest de la Namibie, dans ce désert du Namib, considéré comme le plus vieux désert du monde, pousse une plante qui n'a cessé de captiver les biologistes depuis sa découverte au XIX^e siècle. Nommée en l'honneur du botaniste Friedrich Welwitsch qui l'a décrite pour la première fois en 1859, la *Welwitschia mirabilis* a l'apparence étrange d'un monstre fossile assoupi. Constitué de deux grandes feuilles qui croissent en continu dans des sens opposés, ce végétal est par ailleurs doté d'une incroyable longévité puisqu'on estime que sa durée de vie oscille entre 1 000 et 2 000 ans.

Pour son exposition monographique au Centre international d'art et du paysage, installé sur l'île de Vassivière, Isa Melsheimer a choisi de s'emparer de cette espèce dans des céramiques sculpturales où les feuilles tentaculaires fusionnent progressivement avec des éléments architecturaux et des éléments bâtis qui évoquent les formes et les couleurs emblématiques de l'architecte italien Aldo Rossi. Lequel a imaginé en duo avec Xavier Fabre, le bâti du Centre international d'art et du paysage justement.

À travers des media très différents (textile, béton, céramique, broderie, peinture), les œuvres de cette artiste, représentée par la galerie Jocelyn Wolff, croisent les formats, fusionnent l'organique et l'inorganique, le végétal et l'artificiel, pour former une réalité autre. Cette réalité renvoie à une interprétation combinatoire de l'éternel retour comme le dévoile le titre choisi pour l'exposition.

Intitulé « Les corps concrets sont en nombre fini », ce dernier fait référence à l'écrivain et poète allemand Heinrich Heine (1797-1856) qui a écrit : « Le temps est infini, mais les choses qui existent dans le temps, les corps concrets, sont en nombre fini. Ils peuvent être dispersés en leurs plus petites parties ; mais ces particules, les atomes, ont leur nombre déterminé, et leurs configurations qui, toutes, sont formées de celles-ci existent aussi en nombre déterminé.

Dès lors, aussi long que soit le temps nécessaire, en considération des lois éternelles qui gouvernent les combinaisons de ce jeu éternel des répétitions, toutes les configurations qui ont préalablement existé sur cette terre doivent se rencontrer, s'attirer, se repousser, s'embrasser et se corrompre l'une l'autre à nouveau. » **Anna Maisonneuve**

« **Concrete Bodies Are Finite** », **Isa Melsheimer**,

jusqu'au dimanche 26 juin,

[Centre](#) international d'art du paysage, île de Vassivière, Beaumont-du-Lac (87).
ciapiledevassiviere.com

ROMAINVILLE

Harald Klingelhöller. Routes après la pluie (double, en forme d'étoile)

Galerie Jocelyn Wolff / 30 octobre - 23 décembre 2021

Harald Klingelhöller est quelqu'un de précis. Dans l'exécution de ses pièces et dans le choix des mots accompagnant son discours. Les mots ont, il est vrai, toujours eu leur importance dans la trajectoire de cet artiste allemand né en 1954, discret et résolument en retrait, qui n'a pas hésité, la veille du vernissage à la galerie Jocelyn Wolff, à superviser la traduction de ses titres en s'assurant que la moindre inflexion de l'original allemand se retrouve dans la version française.

Ne pouvant se résumer à de simples appendices ou accessoires discursifs agrémentant ses artefacts, les titres sont en effet au cœur de ce propos sculptural qui compte parmi les plus exigeants de sa génération. L'égal d'un Thomas Schütte ou d'un Didier Vermeiren qui ont également échafaudé leur œuvre dans un climat postminimaliste et conceptuel, Klingelhöller ne se retrouve pas non plus dans la dimension tautologique et autoréflexive de ses aînés, affirmant que rien ne saurait faire l'économie d'un rapport à l'autre comme l'attestent ses objets perpétuellement *en tension*. En tension avec l'espace qui les accueille, ses propres œuvres du passé et du présent et enfin les « mots ». Il faut en conséquence lire et relire ses titres, en saisir le rythme si singulier et laisser les images mentales, aussi insaisissables, fugaces, immatérielles et floues soient-elles, éclore. *Routes après la pluie (double, en forme d'étoile)*. Lire et les relire afin de trouver la juste articulation et résonance avec les pièces tantôt posées à même le sol tantôt suspendues au plafond.

Celles placées au rez-de-chaussée de la galerie flottent et font partie des sculptures de Klingelhöller qui revendiquent fortement une dimension intertextuelle, les formes ayant été obtenues à l'aide de captations et « traductions » d'ombres de travaux antérieurs. L'artiste qualifie les dites formes de *versions d'ombres*. Les objets et titres se plient dès lors à un vertigineux jeu de mises en abîme lui permettant de prolonger les stratifications d'espaces et de temporalités. De surfaces et d'instant, imbriqués, au sens propre et figuré, les uns avec les autres. Ses mobiles du rez-de-chaussée se meuvent certes *ici et maintenant* mais incorporent une présence fantomatique. *Lointaine*. Quant à l'es-

pace du haut, il est constellé de sculptures au sol générant des étoiles dont les branches relèvent à la fois d'un vocabulaire et d'une syntaxe minimalistes tout en étant investies d'une dimension langagière retranscrite par le biais d'un système d'équivalences qui confère à chaque élément une longueur correspondant à celle des mots formant le titre.

Ce système, Klingelhöller l'avait déjà expérimenté, notamment à l'occasion de sa dernière exposition parisienne chez Philip Nelson où les « équivalences » rythmaient sous forme de tiroirs ses *versions d'armoires*. Manière pour lui de convoquer l'histoire de ses expositions parisiennes et d'ouvrir un nouveau chapitre à Romainville. Le premier, espérons-le, d'une longue série.

Erik Verhagen

Harald Klingelhöller is a precise person. In the execution of his pieces and in the choice of words carrying his discourse. It is true that words have always been important in the career of this German artist, born in 1954, who is discreet and resolutely withdrawn, and who did not hesitate, on the eve of the opening at the

Jocelyn Wolff gallery, to supervise the translation of his titles, making sure that the slightest inflection of the German original was reflected in the French version.

The titles cannot be reduced to mere appendages or discursive accessories adorning his exhibits, but are indeed at the heart of this sculptural statement, which is among the most demanding of his generation. Like Thomas Schütte and Didier Vermeiren, who have also built their work in a post-minimalist, conceptual climate, Klingelhöller does not find himself in the tautological, self-reflexive dimension of his elders, affirming that nothing can be done without a relationship to the other, as his objects, which are perpetually *in tension*, attest. In tension with the space that hosts them, his own works of the past and present, and finally "words". It is therefore necessary to read and reread his titles, to grasp their singular rhythm and to let the mental images, however elusive, fleeting, immaterial and vague they may be, bloom. *Strassen nach dem Regen (zweifach, sternförmig)* [Roads after the rain (double, star-shaped)]. Read and reread them in order to find the right articulation and resonance with the pieces sometimes placed on the floor and sometimes suspended from the ceiling.

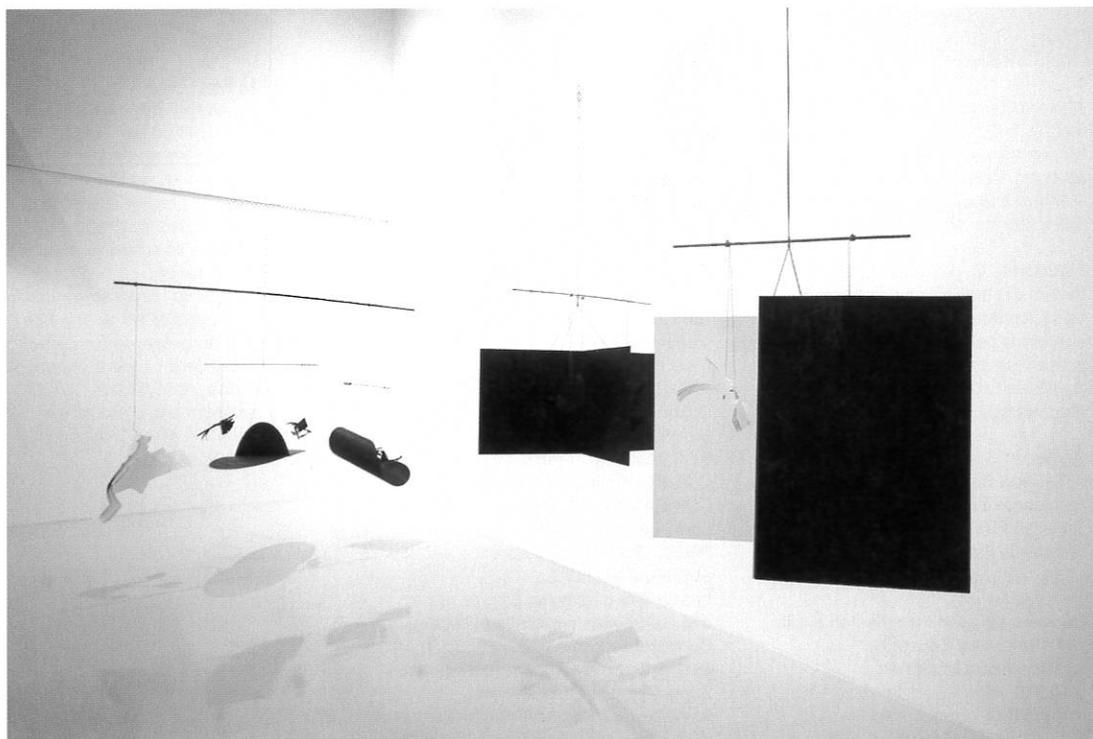
Those on the ground floor of the gallery float and are among Klingelhöller's sculptures that make a strong claim to an intertextual di-

mension, the forms having been obtained by capturing and 'translating' shadows from previous works. The artist describes these forms as "shadow versions".

The objects and titles are then subjected to a vertiginous game of mise en abîme, allowing him to extend the stratifications of spaces and temporalities. Of surfaces and moments, literally and figuratively intertwined with each other. His mobiles on the ground floor certainly move *here and now*, but incorporate a ghostly *distant* presence. As for the space above, it is studded with sculptures on the floor generating stars, the branches of which are both a minimalist vocabulary and syntax, while at the same time being invested with a linguistic dimension retranscribed by means of a system of equivalences that confers on each element a length corresponding to that of the words forming the title.

Harald Klingelhöller had already experimented with this system, notably at his last Paris exhibition at Philip Nelson's, where the "equivalences" gave rhythm to his *Cabinet Versions* in the form of drawers. A way for him to summon the history of his Parisian exhibitions and open a new chapter in Romainville. The first, hopefully, of a long series.

Harald Klingelhöller. Routes après la pluie (double, en forme d'étoile). Vue de l'exposition exhibition view. (Ph. François Doury)



CORPS À CORPS AVEC MIRIAM CAHN

14.02.2020 | MATYLDA TASZYCKA



Miriam Cahn, *b.t. 10.05.2012, 2012*, pastels et graphite sur papier, 84 x 70 cm, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie

L'exposition monographique *Miriam Cahn: I as Human* au Muzeum Sztuki Nowoczesnej à Varsovie¹ témoigne de l'intérêt renouvelé des institutions pour la peinture figurative et sa capacité à traiter des problèmes contemporains d'une façon subjective et sensible. Loin d'être un constat, le regard de l'artiste éveille chez les visiteur·euse·s un élan de solidarité inconfortable, mêlé à un fort sentiment de solitude.

Nous sommes aspiré·e·s par l'espace intérieur du musée au bord de la Vistule, en réalité un grand hangar situé sur la rive droite du fleuve². Ce lieu unique, simple, rectangulaire, tapissé de dessins et de toiles jusqu'au plafond, semble une exagération de l'atelier de l'artiste, à l'apparence d'un bunker, enfoui dans une vallée des Alpes suisses. Miriam Cahn (née en 1949) et la curatrice Marta Dziewańska ont fait le pari radical de la simplicité : aucun décor, aucune scénographie, aucune distraction, aucune barrière entre le public et les œuvres qui, suspendues dans un volume colossal, ne sont jamais encadrées. Un ensemble de sculptures en bois se trouve repoussé dans un coin de la salle, tel un troupeau de bétail. À nous d'embrasser l'œuvre de l'artiste, de performer notre rôle de spectateur·rice dans le musée devenu arène. Nous sommes seul·e·s face aux figures frontales que nous regardons et qui nous regardent les yeux dans les yeux, toujours grands ouverts. Que faire de notre propre corps dans ce panoptique ?

L'accrochage constellaire souligne l'extraordinaire cohérence de la production de M. Cahn. Les grands dessins réalisés *in situ* à la craie noire, à la fin des années 1970, aujourd'hui disparus³, se réincarnent sur des feuilles de papier monumentales et dans des peintures colorées, d'une facture

vaporeuse. Alors que le médium change - l'artiste pratique aussi le film, la photographie et la sculpture -, l'énergie et la concentration au moment de la création restent identiques. Sur le papier posé à même le sol, ou sur la toile accrochée au mur, le corps est placé au centre et sert d'outil principal. « Je peins comme si je faisais une performance⁴. » Toujours fidèle à cette méthode - « plonger, travailler, émerger⁵ » -, M. Cahn consacre à son art deux heures par jour tout au plus. Cette approche personnelle dont la régularité rappelle l'écriture d'un journal donne à son œuvre un caractère intime et une intensité toute particulière.

Le corps représenté par M. Cahn est à la fois schématique et naturaliste. Ses figures aux visages grotesques et aux parties génitales exagérées doivent autant au dessin d'enfant qu'à la peinture classique et à la pornographie. L'artiste se sert souvent de sa propre morphologie pour aborder les thèmes qui hantent son œuvre : le sexe, la violence et la mort. « La moitié de l'histoire de l'art n'existe pas car nous n'en faisons pas partie. Maintenant, les artistes femmes doivent rattraper cette moitié manquante de la culture⁶. » Dès les années 1970, elle rejoint les mouvements féministes et antinucléaire, puis, vingt ans plus tard, l'activisme pacifiste en réaction aux guerres en Irak et en ex-Yougoslavie. Plus récemment, elle a participé au débat sur la crise des réfugié.e-s et à #MeToo. Ses dessins et ses tableaux naissent de sa colère. M. Cahn prend le public à témoin, l'empêche de fermer les yeux. Surprise ! Coup de poing !

Dans l'exposition varsoivienne, le chaos du monde devient corps. Il en résulte une « piété collective, étrange et sinistre⁷ ».

Miriam Cahn: I as Human, du 29 novembre 2019 au 1^{er} mars 2020, au Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Varsovie, Pologne).

1

Il s'agit d'une exposition itinérante coproduite par le Kunstmuseum Bern à Berne (22 février-16 juin 2019), la Haus der Kunst de Munich (12 juillet-27 octobre 2019) et le Muzeum Sztuki Nowoczesnej à Varsovie (29 novembre 2019-1er mars 2020).

2

Le bâtiment a été conçu par l'architecte autrichien Adolf Krischanitz pour la Kunsthalle de Berlin (2008-2010). Il a été prêté gratuitement par la fondation Thyssen-Bornemisza Art Contemporary pour servir du lieu d'exposition temporaire pendant la construction du Muzeum Sztuki Nowoczesnej à Varsovie.

3

L'exposition présente la documentation de ses réalisations dans l'espace public à Paris (lors de sa résidence à la Cité internationale des arts en 1979) et à Bâle.

4

Miriam Cahn, lors d'une conversation avec Patricia Falguières, Élisabeth Lebovici et Nataša Petrešin-Bachelez dans le cadre du séminaire *Something You Should Know : artistes, productrices et producteurs aujourd'hui* à l'École des hautes études en sciences sociales, à Paris, le 12 novembre 2014. Cette rencontre accompagnait l'exposition *Corporel* consacrée à l'artiste au Centre culturel suisse à Paris. Falguières Patricia, Lebovici Élisabeth et Petrešin-Bachelez Nataša, « "In My Work, Each Day Is Important": Conversation with Miriam Cahn », dans Dziewańska Marta (dir.), *Miriam Cahn: I as Human*, cat. expo., Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie, 29 novembre-1er mars 2020, Varsovie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2019, p. 164 (traduction de

l'autrice).

5

Ibid., p. 167.

6

Entretien vidéo de l'artiste dans le cadre de l'exposition à la Haus der Kunst :
<https://hausderkunst.de/en/explore/videos/miriam-cahn-ich-als-mensch> (traduction de l'autrice).

7

Dziewańska Marta, « Stone-Words, Stone-Images: Memoirs from a (Mad)House », in Dziewańska Marta, *op. cit.*, p. 206 (traduction de l'autrice).

Pour citer cet article :

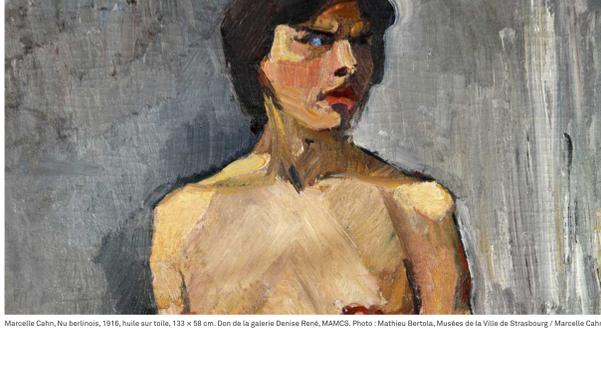
Matylda Taszycka, « Corps à corps avec Miriam Cahn » in Archives of Women Artists, Research and Exhibitions magazine, [En ligne], mis en ligne le 14 février 2020, consulté le 17 février 2020. URL : <https://awarewomenartists.com/magazine/corps-a-corps-avec-miriam-cahn/>.

© 2020 Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.
Tous droits réservés dans tous pays/All rights reserved for all countries.

Arts et Expositions > Art moderne

ARTS ET EXPOSITIONS / 09.05.2022

Hommage à l'art puissant et méconnu de Marcelle Cahn à Strasbourg



Marcelle Cahn, Nu berlinois, 1916, huile sur toile, 133 x 58 cm. Don de la galerie Denise René, MAMCS. Photo : Mathieu Bertola, Musées de la Ville de Strasbourg / Marcelle Cahn

Jusqu'au 31 juillet, le musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg nous révèle l'œuvre de Marcelle Cahn (1895-1981). À la croisée de l'expressionnisme, du cubisme et du courant puriste, l'artiste s'est épanouie dans un univers poétique et musical tout en collages et en géométrie.

Riches de centaines d'œuvres offertes par l'artiste en 1980 ou achetées par les Amis du musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, celui-ci révèle enfin l'œuvre de Marcelle Cahn (1895-1981), une artiste du mouvement puriste des années 1920, qui se tourne peu à peu vers une abstraction rigoureuse et poétique. Une révélation inoubliable ! Pourtant trop méconnue, Marcelle Cahn nous a légué un univers unique où l'espace et les motifs deviennent géométriques et où les objets du quotidien sont détournés au service de l'art du collage.

Téléchargez la brochure

Devenez scénariste, réalisateur, cadreur, monteur ou spécialiste de la production.

Sup de Création

Télécharger

LE MAGAZINE

Le numéro du mois

Je m'abonne

Lisez

Toutes nos publications

Un accrochage clair et articulé

Grâce au travail de Cécile Godefroy et à l'accrochage clair et bien articulé de cette rétrospective strasbourgeoise, l'œuvre de Marcelle Cahn est enfin compréhensible et replacée dans son contexte de l'abstraction du XXe siècle avec une mention spéciale pour les dessins et en particulier les nus féminins. Compréhensible car, malgré les quelque 400 œuvres sélectionnées, le parcours de cette Strasbourgeoise de confession juive, peu loquace sur sa vie privée, s'explique en quatre grandes périodes. D'abord, ses débuts à Berlin illustrés par un grand et rare Nu très expressionniste.



Première salle de la rétrospective Marcelle Cahn avec, à droite, son Nu berlinois (1916), musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 2022 ©Guy Boyer

Débuts puristes

Puis, son arrivée à Paris où elle fréquente l'Académie moderne et travaille avec Amédée Ozenfant à des paysages et des natures mortes d'un équilibre parfait. Une salle impressionnante par le choix d'œuvres puissantes et méconnues. Félicitations pour l'accrochage en hauteur des Trois Raquettes (1926) comme à l'époque et pour l'achat récent des Chevaux (1927), une toile rappelant La Création du monde de Fernand Léger.



Les Chevaux (1927) de Marcelle Cahn, présentés dans l'exposition « Marcelle Cahn » au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 2022 ©Guy Boyer

De la figuration à l'abstraction

Troisième période, le passage de la figuration à l'abstraction lors de son retour à Strasbourg en 1930, près de sa mère, de son repli à Toulouse pendant la Seconde Guerre mondiale et de sa dernière installation à Paris en 1946. Ce passage est magnifiquement signifié par un dessin double montrant d'un côté un nu et de l'autre une composition abstraite. Viennent alors trois grands espaces dédiés à ses œuvres géométriques très orthogonales cherchant parfois la voie vers la troisième dimension, à ses sculptures spatiales qui ont abouti à des commandes (Dijon et Is-sur-Tille) passées alors par le jeune Serge Lemoine actif en Bourgogne, à ses recherches graphiques et poétiques en lien avec la musique.



Au premier plan, maquette pour la sculpture du Collège Le Parc à Dijon (1973) de Marcelle Cahn, présentés dans l'exposition « Marcelle Cahn » au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 2022 ©Guy Boyer

Les dernières années

Quatrième moment de l'exposition : les dernières années lorsque Marcelle Cahn est en maison de repos et sa production inventive et joyeuse sur de vieilles enveloppes, des cartes postales, des bouts de rien qu'elle assemble en toute liberté. Une salle extraordinaire emplies de collages d'une jeune vieille dame de 80 ans. Une œuvre ultime pleine d'espoir et de créativité.

Collage sur carte postale de vue de Dijon (vers 1972) de Marcelle Cahn, présenté dans l'exposition « Marcelle Cahn » au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 2022 ©Guy Boyer

Replacée dans son contexte

Le second compliment que l'on peut faire à cette rétrospective est la qualité des liens établis par la commissaire de l'exposition entre l'œuvre de Marcelle Cahn et son contexte artistique. Sans mélanger sa production avec celles des autres (ce qui aurait été facile vues les collections modernes du musée de Strasbourg), le parcours identifie les milieux et les écoles artistiques auxquels l'artiste se rattache et les illustre par des documents (archives, photographies) bien sélectionnés. Le purisme de La Carbauzier et Ozenfant, puis Cercle et Carré en 1930, le Salon des Réalités nouvelles de 1949 à 1967, le groupe Espace, le groupe Structures et le groupe Mesure. L'exposition rebondit ainsi de salles thématiques en salles centrées sur des ensembles cohérents. La forte attente des spécialistes, rivée sur les années 20, n'est pas déçue par tout le reste du parcours, posant des questions sur son « invisibilisation », qui « trouve probablement son origine dans le refus de positionnement théorique et stratégique de l'artiste » (Cécile Godefroy) et sur les multiples variations de son œuvre abstraite. Ainsi l'exposition se présente comme un bilan magistral sur le travail de Marcelle Cahn et comme une proposition pour des recherches complémentaires (son lien avec Van Doesburg, Arp et Taauber-Arp à l'Aubette, entre autres). Une exposition que l'on n'oubliera pas de sitôt !

Composition abstraite ou Pensée pour Van Doesburg (non datée) de Marcelle Cahn, présentés dans l'exposition « Marcelle Cahn » au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 2022 ©Guy Boyer

Celle-ci va se poursuivre avec un nouvel accrochage au musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Etienne (du 24 octobre 2022 au 5 mars 2023), musée pour lequel Marcelle Cahn avait beaucoup milité auprès des artistes contemporains pour qu'ils donnent des œuvres lors de sa création, puis au musée des Beaux-Arts de Rennes (du 1^{er} avril au 30 juin 2023) avec la répartition de ses œuvres dans les collections modernes.

« Marcelle Cahn. En quête d'espace »
Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg
1 Pl. Hans-Jean-Arp, 67000 Strasbourg
www.musees.strasbourg.eu/musee-d-art-moderne-et-contemporain
Jusqu'au 31 juillet



Guy Boyer
Directeur de la rédaction

À LIRE AUSSI

Toutes les infos +

Abonnés

Centre Pompidou : plus de 400 œuvres intègrent les collections du Musée national d'Art moderne

Une histoire de l'art du Portugal en 40 artistes femmes au CCC OD de Tours

Picasso, Miró, Chagall : 10 chefs-d'œuvre incontournables du musée d'art moderne de Cérét

Mort à 106 ans de l'artiste Carmen Herrera, pionnière de l'abstraction géométrique

Sophie Taeuber-Arp, artiste dada, danseuse et pionnière de l'Abstraction

Du Bauhaus à l'abstraction : Anni et Josef Albers, un couple d'artistes pionniers

Delanay, Valadon, Lempicka : 2 expositions célèbrent cet été les artistes femmes du XXe siècle

Paris : une exposition sur le premier combat des peintres femmes au musée du Luxembourg

Paris : une exposition gratuite met en lumière les artistes femmes du XXe siècle à la BnF

Abstraction : les artistes femmes sortent de l'ombre au Centre Pompidou

Braque et Picasso : l'invention du cubisme

Le Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg reçoit un ensemble d'œuvres rares du sculpteur et dessinateur Carabin

ARTS ET EXPOSITIONS

Tous les articles +

photographie Art moderne Paris Londres

Abonnés

Mort de la graffeuse Miss Tic, pionnière du Street Art

Art contemporain : le sculpteur Giuseppe Penone élu à l'Académie des beaux-arts

Que faire à Paris ce weekend ? Du château de Chantilly au Centre Pompidou, 7 idées de sorties au musée

Sites du groupe

- Les Echos - Les Echos Wine Club - Abonnement presse - numérique sur epress.fr
- Radio Classique - La Parisienne - Les Echos Solutions
- Les Echos Débats - Expert Infos
- La Fugue - Capital Finance

Le site

- connaissance **des arts**
- Invitations
- Magazine numérique sur l'pad
- RSS
- Mentions légales et CGU - CDV
- Politique de confidentialité
- Cookies
- CGU - CDV
- Contacts
- Publicité : les Echos médias
- Qui sommes-nous ?
- Service Photo
- Plan du site
- Les éléments du week-end
- Artistes



Isa Melsheimer

par Ilan Michel



Rain, Le 19, Centre régional d'art contemporain, Montbéliard, 13.10.2018
– 13.01.2019

Le Diable se cache-t-il dans les recoins de Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp ?

C'est la menace dont Le Corbusier avait fait part à sa mère dans une lettre de 1955. Cela fait plus de dix ans qu'Isa Melsheimer tente l'esprit malin qui anime l'architecture moderniste. Au 19 Crac (un nom qui sonne comme une incantation maléfique), l'artiste berlinoise révèle ce qu'elle contient d'étrangeté. Son exposition met à l'honneur le travail mené à partir de la chapelle, située à trente kilomètres de là. Dans l'ancien entrepôt Peugeot, les pièces viennent grossir l'enquête menée dans les vestiges de l'utopie fonctionnaliste. Au centre, une sculpture en béton armé évoque la façade aveugle de la chapelle, légèrement courbée, comme une maquette monumentale (*Mur sud / Gargouille*, 2018). L'œuvre met en évidence l'emploi par Le Corbusier d'un élément incongru : une gargouille servant à l'écoulement des eaux de pluie, divisée en deux rigoles recourbées. L'œuvre d'Isa Melsheimer en révèle alors l'imaginaire médiéval et l'étonnante dimension ornementale en jalonnant la structure de céramiques glaçurées à la texture aqueuse et irisée. Les formes démultipliées semblent proliférer sur la ruine moderniste, à l'image des Gremlins qui constituent autant de variations maléfiques du modèle initial. Dans l'alcôve à proximité, trois socles alignés supportent des sculptures en béton. Empruntant au dispositif théâtral, chaque module convoque la mémoire de bâtiments brutalistes détruits et abrite des terres cuites vernissées à la peau brillante et aux reliefs irréguliers (série *Possibility of a Ruin*, initiée en 2014). Dépassant des parois, les organismes semblent tout droit sortis d'un laboratoire de recherche explorant la logique entropique inhérente à la pensée fonctionnaliste. Si le péché de l'ornement est originel¹, Isa Melsheimer joue avec ironie des incohérences du projet architectural. Grimée en diable dont les cornes sont en mousse à raser, elle préside, en tant que maîtresse de cérémonie, au surgissement du symbolique et de la fable, au cœur d'une esthétique dans laquelle « la forme suit la fonction² ». Les gouaches essaimées ici et là nous le font sentir en agissant comme des photographies spirites où les loups côtoient les fantômes.

Si Ronchamp innerve toute l'exposition, les espaces cloisonnés du centre d'art forment autant de cellules autonomes permettant de lire le projet à l'aune des recherches antérieures de l'artiste. Cela nous vaut, par exemple, d'être dominé par l'image de Le Corbusier en naturiste peignant sur la Villa El027 conçue par la créatrice Eileen Gray à Roquebrune Cap-Martin. L'histoire mérite d'être rappelée : l'architecte, qui avait construit son Cabanon à proximité de la Villa, a entrepris plusieurs années après le départ des propriétaires la réalisation de huit fresques, contre l'avis d'Eileen Gray. Cette « guerre misogynie³ », selon les mots de l'historienne américaine Beatriz Colomina, se traduit à la fois par la violence du geste de l'architecte mais aussi par l'iconographie qu'il développe sur les murs épurés de la Villa⁴. On y voit plusieurs figures féminines dénudées, notamment des femmes algériennes, réinscrivant le voyeurisme de l'imaginaire du harem oriental

dans un bâtiment qui souhaitait échapper à tout regard. Cette dernière composition a été reprise en broderie par Isa Melsheimer (*Battle Lines I*, 2010). L'habileté de l'accrochage tient au fait d'avoir rendu l'œuvre discrète quand c'est la photographie du Corbusier qui est d'abord visible, placée en hauteur, à l'instar de la situation géographique du Cabanon dominant Villa. Dans la salle qui y fait face, plongée dans la pénombre, un perroquet vert naturalisé s'est posé sur une branche assemblée de plaques brisées, comme une pièce montée déstructurée. Placé sur la ligne de partage qui évoque dans la moitié supérieure le ciel de Paris, le volatile a tout du merle moqueur. Du patchwork suspendu au milieu de la salle dépassent le sommet de la Tour Eiffel et de l'Arc de Triomphe, formes suggestives soulignées par les toiles de Jouy aux scènes galantes. L'installation est un rappel du projet que Le Corbusier avait conçu pour le collectionneur parisien Charles de Beistegui en 1929 : une salle de réception à ciel ouvert sur un toit-terrasse des Champs-Élysées, ceinturée par un mur d'1m50 qui amputait le panorama sur la capitale (*Beistégui*, 2010). On le voit : l'architecte suisse est l'objet de tous les soupçons et, avec lui, ses héritiers. Qu'il soit encensé ou diffamé⁵, il fascine. Prolonger l'investigation du côté des réalisations allemandes offre donc un judicieux contrepoint.

À l'écart, dans la pièce du fond, les indices d'un complot terroriste s'accumulent contre une architecture qui révèle son visage capitaliste. À Hambourg, la tour d'IBM semble avoir été victime d'une bombe, éclatée en bris de miroirs (qui ne sont pas sans évoquer les miroirs sans tain des immeubles de bureaux) tandis que les locaux délaissés par le journal de centre gauche *Der Spiegel* (« Le Miroir ») sont réduits à leur structure de poteaux et plateaux, à proximité d'un monticule de poudreuse de céramique informe – l'utopie de la presse critique fondant comme neige au soleil (*Spiegelensemble*, 2015). Cette vaste entreprise de démolition n'aurait pas déplu à Charles Jencks qui opposa au style international une architecture « post-moderne » ouverte au collage, au pastiche, au local⁶. « 3.32 pm » peut-on lire sur le dessin accroché au mur. L'heure du crime ? Selon l'historien de l'art anglo-saxon, le début du déclin marqué par la destruction des immeubles de Pruitt-Igoe à Saint-Louis, Missouri, en 1972. La critique formulée par l'artiste est moins frontale dans la vidéo *Wasserballett für Marl* (2017), parodie de ballet aquatique sur la place centrale désertée d'une ville de la Rhur. La natation de plus en plus désynchronisée, jusqu'à devenir sauvage, prend un tour burlesque dans cette pataugeoire tapissée d'algues vertes. Un rituel d'exorcisme pour réinventer les usages collectifs face aux écueils du modernisme.

Adolph Loos, Ornament und Verbrechen [Ornement et Crime], Vienne, 1908, traduit en français et paru dans Les Cahiers d'aujourd'hui, n° 5, Paris, juin 1913, puis

repris dans *L'Esprit Nouveau*, n° 2, Paris, novembre 1920.

2 Louis H. Sullivan « The tall office building artistically considered », *Lippincott's Magazine*, Philadelphie, mars 1896, p. 403-408.

3 Beatriz Colomina, « Battle Line : E.1027 », *Center*, n°9, Center for American Architecture, University of Texas, Austin, 1995, p. 22-31, traduit en français l'année suivante : « Lignes de bataille : E.1027 », *Revue d'esthétique*, vol. 9, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 135-142.

4 « J'ai de plus une furieuse envie de salir des murs : dix compositions sont prêtes, de quoi tout barbouiller. » Lettre de Le Corbusier à Jean Badovici, jeudi 3 août 1939, EI-5 34 T, Archives de la Fondation Le Corbusier, Paris.

5. Xavier de Jarcy, *Le Corbusier, un fascisme français*, Paris, Albin Michel, 2015.

6. Charles Jencks, *The language of post-modern architecture*, New York, Rizzoli, 1977.

Image en une : Vue de l'exposition d'Isa Melsheimer. Au premier plan : *Mur sud/Gargouille* [South wall/Gargoyle], 2018. Béton armé, céramique émaillée. Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris. Photo : Angélique Pichon / Le 19, Crac.

- **Partage : f , **
- **Du même auteur : Liz Magic Laser, A Study in Scarlet, Emmanuelle Lainé, Benoît-Marie Moriceau, Pauline Boudry & Renate Lorenz,**

articles liés

TOULOUSE

Il a fallu « embrasser le défi » : invitée à exposer dans le somptueux réfectoire du couvent des Jacobins, Katinka Bock a dû jouer de mille contraintes. Ne rien accrocher, ne rien suspendre, ne pas s'appuyer : tout faire pour ne pas blesser le monument gothique. « Mais j'aime les contraintes, techniques et spatiales », rassure la sculptrice allemande, qui vit entre Paris et Berlin.

D'une grande pureté, son installation est tel « un paysage à la Chirico, qu'habitent des structures architecturales et des objets étranges ». Dès l'entrée, on l'embrasse d'un regard, de plein fouet, avant de tourner autour, « comme dans un cloître ». En figure de proue, une esquisse de visage, géométrique, taillée dans le bois, fend l'espace comme une lame. Elle est posée sur une colonne de bronze, vigie « au sommet de la montagne, mais presque mutilée, sur une seule jambe ». Un trou perce son profil : cercle de cuivre, il attire comme un aimant la lumière qui tombe des vitraux. Ces détails infimes et précieux font le sel de cette œuvre sans concession.

Mais l'exposition s'intitule « Pas de deux » : Christian Bernard, directeur artistique du Printemps de septembre, a eu l'idée de faire dialoguer Katinka Bock avec le sculpteur Toni Grand, disparu en 2005. « Je me suis souvenu que, lors de ma première visite de son atelier, j'avais remarqué sur un radiateur un catalogue de Toni Grand, évoque-t-il. Elle m'avait alors expliqué combien cette découverte l'avait nourrie ».

Carpe et anguilles

Pari réussi : les harmoniques sont parfaites entre les deux univers. « Toni Grand est complètement inconnu en Allemagne, j'en ai jamais entendu parler durant mes études, mais son influence reste grande pour des artistes français de ma génération, raconte-t-elle. Christian a compris qu'on aurait des choses à se dire. Il a listé les nombreuses œuvres de Grand dans les collections publiques, et il m'a dit : "Comme à La Redoute, tu peux choisir !" » En clin d'œil à ce souvenir, l'artiste a posé sur un radiateur une petite carpe de bronze, au fond du réfectoire, là où se trouvait l'âtre. « Toni Grand était fasciné par les anguilles, qui reviennent souvent dans son œuvre, comme moi qui travaille beaucoup autour des poissons, leur unité de forme, toujours différente : c'est un de nos points de rencontre ».

Pour affronter le volume de cet espace de 15 mètres de haut, Katinka Bock s'est refusée à tout monumental. Elle a préféré jouer des flux d'énergie qui le traversent. « Les bâtiments religieux sont souvent les plus hauts dans une ville, ils sont comme des capteurs d'énergie, de l'espace, de



Katinka Bock, le 15 septembre, au couvent des Jacobins, à Toulouse. JACOB CHETRIU POUR LE MONDE

Coup de foudre aux Jacobins

La sculptrice Katinka Bock engage un dialogue avec l'artiste Toni Grand, mort en 2005. Dans « Pas de deux », leurs univers se mêlent et s'harmonisent dans le réfectoire grandiose du couvent

l'univers. » Elle a donc posé au sol un long paratonnerre, qui serpente d'une œuvre à l'autre, et encadre la mise en scène de ce dialogue. Les barres de métal pliées de Grand, « avec leur magnifique géométrie hasardeuse », jouent avec les anguilles de céramique que Bock a déposées au sol, en suspens sur une porte de verre. Son tunnel de résine, zébré de beige et de noir, répond aux céramiques dont elle a le secret, enveloppes d'objets qui ont disparu à la cuisson, pour ne laisser qu'un vide. « L'emballage, c'est un autre thème qui nous unit. »

Plus loin, un grand cercle de Toni Grand répond à l'Épée du soleil que la sculptrice a imaginée pour l'exposition : une très haute flèche de bois posée sur le rayon d'un cercle, « comme un bateau. Cette œuvre m'a été inspirée par le livre Monsieur Palomar, d'Italo Calvino : c'est comme un exercice du voir. Par exemple, le personnage s'efforce d'observer une vague, et non des vagues ». Calvino y évoque également ce rayon de lumière qui se pose sur l'eau quand on nage, et s'éloigne à chaque fois que l'on tente un mouvement pour l'attraper. « Tenter d'atteindre cette hauteur... Oui, vraiment, c'est un lieu sacré », suggère-t-elle, énigmatique.

Points communs

De l'autre côté de la Garonne, un autre « enfant » de Toni Grand entre dans la danse : le sculpteur Gyan Panchal est tout autant, voire davantage, fasciné par cette figure un peu oubliée. Christian Bernard l'a convié à un pas de trois : dans une des salles de l'hôpital désaffecté de La Grave, il entre en conversation avec Eric Baudart et Chloé Delarue. Là aussi,

l'alchimie joue à plein entre ces artistes qui ne se connaissent guère. L'usage de matériaux considérés comme vulgaires, des formes faussement minimales mais chargées d'énergie : les points communs sont nombreux entre tous. Eric Baudart a transformé des radiateurs de voiture en tableau d'acier griffé, jouant de « l'immeuse fragilité de ces feuilles de métal » pour les éroder de signes. Il a métamorphosé aussi de banales visières anti-Covid, les emplissant par centaines en colonne de lumière. Panchal, lui, a mis à nu un congélateur, qui tourne au sarcophage de mousse industrielle. Quant à Chloé Delarue, elle a moulé lichens et végétaux dans le latex, composant un tapis au sol. Dans ce lieu à l'avenir incertain, les formes prennent vie. ■

EMMANUELLE LEQUEUX

« Pas de deux », de Katinka Bock et Toni Grand, au couvent des Jacobins, rue Lakanal, Toulouse. Et aussi Eric Baudart, Chloé Delarue, Gyan Panchal, à l'hôpital La Grave, place Bernard-Lange, Toulouse.

Jean-Luc Verna, mélancolie en gare

C'est un pioupiou qui fait la guêpe ; une petite boule duretuse avec une bouche un peu trop maquillée, bien sûr. Posé en grand sur la verrière d'entrée, il annonce l'installation de dessins de Jean-Luc Verna dans la gare de Toulouse-Matabiau. « Un autoportrait, essentiellement », s'amuse l'artiste. Pas évident pour qui ne connaît pas la créature, tatouée d'étoiles et de flammèches des pieds à la tête ! « C'était ça, ou un de mes nus, très chaste, où on voit à peine mon petit cul ! Mais dans l'espace public, c'était plus compliqué ».

Dans le hall de la gare, d'autres dessins, de paysages, ouvrent l'horizon. Mais rien de pittoresque ici ; ni ciels bleus ni montagnes enchantées : une infinie mélancolie imprègne ces images. « J'ai longtemps détesté le paysage, jusqu'au jour où j'ai eu une illumination, à un moment très difficile de ma vie. J'ai alors commencé à dessiner ces hybridations fantomatiques, qui juxtaposent les cyprès et les pins du Sud, d'où je viens, à des paysages du Nord, où j'habite. Ce sont des précipités du lieu dont je suis originaire et de là où je suis. » Sur cha-

cun, quelques mots, pareils à des sous-titres : « Comme une bande-son, issue de la musique new wave qui, depuis 1983, me ramène à la vie. Pour qui connaît ces titres, cela forme une sorte de glacis sonore ».

« Cartes postales »

Exposer ces précieux dessins, agrandis, dans une gare ? L'idée de Christian Bernard, le directeur artistique du festival, n'était pas si évidente. « Mais j'aime cette impression de cartes postales, qui est, comme tout ce qui me ressemble, obsolète, et cristallise tant de choses : une adresse à quelq'un, quelque chose qui disparaît, un objet très commun, comme tout ce que j'ai toujours aimé révaloriser. » Lui qui a pour habitude de travailler en petit format est enchanté de découvrir une telle échelle. « Cela me donne des tas d'autres idées pour l'avenir, et me fait aussi comprendre qu'il n'y a pas que la déflagration intime qui importe. Je veux dire que, face à mes dessins, d'habitude, on ne peut pas être dix, on est plutôt comme face à un miroir quand on se remaquille. Les voir à Matabiau, ça m'ouvre une petite case en plus. »

En parallèle, Verna présente une série toute récente aux Abattoirs, dans l'expo-

sition « La Folle du logis ». C'en est fini des oiseaux qui l'ont occupé plusieurs années – « tout le monde en fait désormais ! ». Il dessine aujourd'hui de fascinants visages de femmes, qui s'offrent « à traverser tels des brouillards ». Comme toujours chez ce virtuose qui se mêfie de son propre talent, ils semblent s'enfoncer dans le papier, surgissant pourtant d'autant mieux de cette estompe. Maquillage, échymose ? « Ces femmes paraissent au sortir d'une nuit d'amour ou d'une scène, quand le maquillage a glissé. On ne sait si elles pleurent, si elles viennent d'avoir du plaisir, ou sont en colère. Ce sont des Siouxiennes de province, des Nina Hagen de banlieue. Elles sont à ce moment où l'on s'arrache à soi-même. » Il en parle avec une infinie tendresse, comme de cette « reine de Saint-Denis qui ressemble à Grace Jones, avec son maquillage en peinture de guerre pour affronter le regard des autres ». Un autoportrait, essentiellement ? ■

E. L. E. (À TOULOUSE)

Jean-Luc Verna, jusqu'au 29 octobre à la gare de Toulouse-Matabiau. Et aussi au Musée des Abattoirs, dans le cadre de l'exposition « La Folle du logis ».

Nuits magiques

D'un strip-tease burlesque à un hommage au Z de Costa-Gravas, de fakir dernier cri en crooner conceptuel, les nuits de ce 30^e anniversaire promettent d'être agitées, dans une ville rutilante d'illuminations. Le premier week-end ouvre en fanfare avec un concert du groupe Zombie Zombie et, sans doute plus recueillie, une installation poétique, machine à se projeter dans le futur de Renaud Auguste-Dormeil, sur le site de Port Viguierie : dispersés au sol, des centaines de bougies reproduisent l'état du ciel dans cent ans précisément. Carte blanche est aussi offerte à Pauline Curnier Jardin, qui a souvent enchanté le festival de ses performances camavalesques : elle convie trois musiciens proches de son univers fantasme, samedi 18 au soir, dans la cour de l'école d'art.

Dans le jardin Raymond-VI, Samuel Pajand collabore avec l'organiste Vincent Thévenaz pour mettre en musique un champ de cierges industriels, qui compose une chorégraphie de tubes fou. A deux pas, dans les cours de brique de l'hôpital La Grave, nouveau site pour le Printemps, Pascale Murtin dissimule son concert, justement intitulé « Éparpiller » : duos, trios ou quatuors, les polyphomes éclatent dans l'espace, au fil des déambulations. Lia Pradal & Camille Tallent s'inspirent, elles, des collections de peintures du Musée des Augustins et transposent leurs scènes piéniennes en univers sonores. Enfin, le même week-end, les Journées du matrimoine sont invitées dans la danse, grâce aux Tenaces, collectif de femmes de cirque.

Du 24 au 30 septembre, le Festival international de films sur la musique de la Gaité-lyrique, le FAME, s'exporte à Toulouse. Le 25 aura lieu l'un des projets les plus touchants : Adrianna Wallis organise un marathon de lecture de lettres perdues par La Poste. Voilà quatre ans qu'elle a convaincu l'institution de ne pas détruire les missives jamais arrivées à destination, et de les lui faire parvenir. Elle en fait le miel de son œuvre, les sauvant un peu de l'oubli.

Que les oiseaux diurnes se rassurent, notamment les familles, de nombreuses activités sont également organisées en journée, de parcours accompagnés en ateliers destinés aux enfants. ■ E. L. E.

Événements en entrée libre, dans la limite des places disponibles. Rens. pour les ateliers et visites : 06.77.17.16.74, du mercredi au vendredi de 12 heures à 18 heures, les samedis et dimanches de 14 heures à 18 heures.

Programme

Le Printemps de septembre « Sur les cendres de l'hacienda » Du 17 septembre au 17 octobre.

Expositions

Expositions qui rassemblent trois familles d'artistes, ceux qui se tournent vers leur imagination, ceux qui regardent le monde et ceux qui s'inscrivent dans une histoire formelle et s'attachent à la renouveler. Soit une cinquantaine d'artistes répartis dans 28 lieux de Toulouse et sa périphérie, dont les habituels Abattoirs, Musée-FRAC Occitanie Toulouse, le BBB centre d'art, le centre culturel Saint-Cyprien, la chapelle des Cordeliers, le Château d'eau... et de nouveaux espaces, rive gauche notamment : l'hôpital La Grave et Trentotto, avenue de Muret, qui accueille une exposition « générique » présentant une œuvre de la plupart des artistes invités du festival.

Entrée gratuite avec passe sanitaire et masque. Du mercredi au dimanche, de midi à 19 heures, hors horaires spécifiques. Fermeture les lundis et mardis. Nocturnes les vendredis 17 et samedi 18 septembre. Visites guidées et ateliers, sur réservation, aux mêmes horaires. Rens. : 06.77.17.16.74 et mediation@printempsdeseptembre.com

Événements

Théâtre, concerts, DJ sets, conférences, projections, lectures... une quarantaine d'événements sont organisés pendant le festival. Entrée libre et gratuite dans la limite des places disponibles, sauf mention spécifique.

Accueil du festival : 2, quai de la Daurade, Toulouse. Rens. : 05.61.14.23.51. Programme et parcours à télécharger sur le site Printempsdeseptembre.com

T



Demna Gvasalia

Au fil du corps

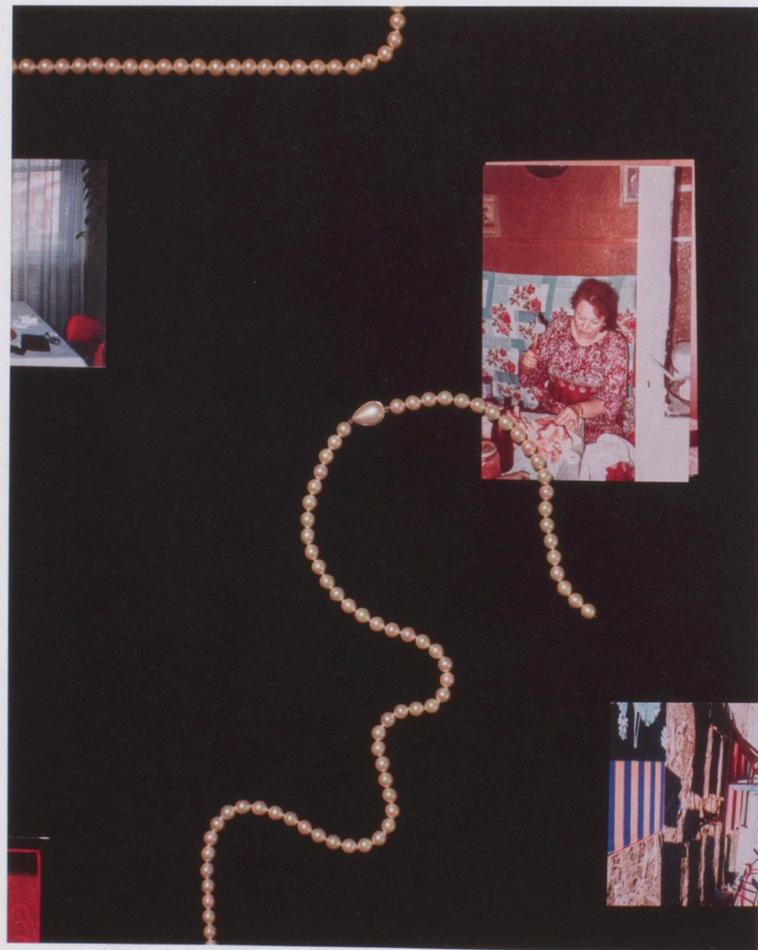
ÉPOQUE
Mona Chollet
démystifie l'amour

ART
Miriam Cahn,
la peinture et la rage

FAUNE
En Roumanie,
l'ombre de l'ours brun

QU'EST-CE QUE LE LUXE? DANS CHAQUE NUMÉRO, «T MAGAZINE» POSE LA QUESTION À CELLES ET À CEUX QUI SE FORMENT À LA PHOTOGRAPHIE. CETTE SEMAINE, LA RÉPONSE D'ALICIA DUBUIS, DIPLÔMÉE EN ARTS APPLIQUÉS À VEVEY ET EN COMMUNICATION VISUELLE À LA HEAD - GENÈVE

propos recueillis par Francesca Serra



Mina, août 2021

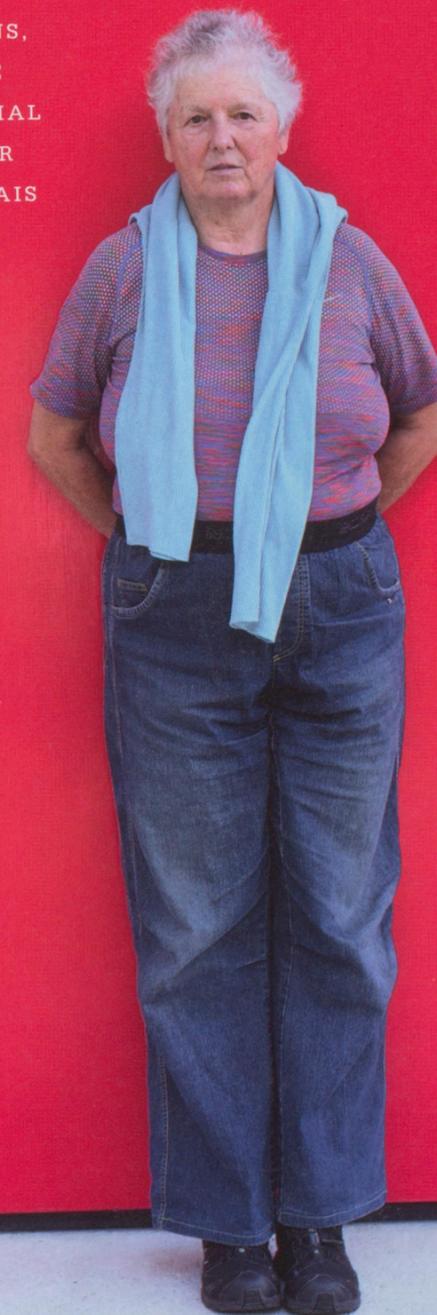
« Ma grand-maman est décédée en octobre 2020. Je l'appelais Mina et sa vie était un roman. Mariée trois fois, divorcée tout autant, artiste célèbre un jour, sans un sou le suivant, elle a laissé derrière elle des histoires extraordinaires. Aujourd'hui, seuls restent des archives photographiques et des bijoux précieux qui, telle une madeleine de Proust, rappellent un patrimoine culturel et familial hors du commun. Avec la photo, j'explore cette notion d'héritage,

le luxe d'avoir accès à quelque chose de précieux – une idée, un objet, un lieu – qui perdure dans le temps, qui s'entretient, qui se répare, et qui est intrinsèquement chargé de souvenirs et d'aventures. Dans la série dont est extraite cette image, la photographie est traitée comme un élément graphique. Sur un cliché, on devine le bureau de ma grand-mère, dans un autre, les transats d'une plage. Sur celui-ci, on la voit un marteau à la main, symbole de sa force et de sa capacité à se redresser, à changer le cours des événements. » ■

Le cri de Miriam Cahn

DE SON REPAIRE DANS LES GRISONS, L'ARTISTE BÂLOISE APPRÉHENDÉ SON TRAVAIL COMME UN ACTE SOCIAL ET POLITIQUE. ET FAIT RÉSONNER L'ÉCHO DE SES PEINTURES DU PALAIS CASTELMUR, OÙ ELLE EXPOSE ACTUELLEMENT, JUSQU'ÀUX PLUS GRANDES INSTITUTIONS INTERNATIONALES

par Sylvain Menétrey
photos: Eddy Mottaz pour T Magazine





Après plus de sept heures de train et de car postal, on aperçoit un parallépipède de béton le long de la route cantonale qui file en direction de la douceur italienne. C'est dans ce monolithe posé tel un bloc erratique à Stampa dans le Val Bregaglia (canton des Grisons), que l'artiste bâloise Miriam Cahn s'est exilée, au plus près de la nature, loin des tumultes du monde et pourtant toujours en prise avec eux.

Construit il y a quatre ans par l'architecte Armando Ruinelli, un spécialiste de l'architecture contemporaine alpine, le lieu semble presque clos sur lui-même. L'essentiel de l'imposant volume sert d'atelier et d'espace de stockage des grands dessins expressifs au fusain sur papier d'architecte, qui ont fait la célébrité de Miriam Cahn dans les années 1980. Elle vit dans une seule pièce lumineuse face à un jardin dans

laquelle j'hésite d'abord à pénétrer car j'y devine un lit. «C'est bien assez grand pour une personne seule, et surtout c'est très haut!» coupe l'artiste face à l'étonnement de son visiteur. Près de cinq mètres sous plafond, le long desquels court une bibliothèque d'une douzaine de rayons. Des titres sont mis en évidence face visible. Je remarque une affiche des Guerrilla Girls, ce collectif d'artistes déguisées en gorilles – fondé à New York – qui milite pour une meilleure représentativité des femmes dans les musées. Miriam Cahn les avait invitées lors d'un symposium qu'elle avait coorganisé au Museum für Gestaltung de Bâle en 1990.

Dans la pénombre de l'atelier, le vide domine. Quelques toiles s'adossent au mur, face cachée. Des traces rectangulaires de peinture sur les murs témoignent en négatif de tableaux achevés, acheminés dans les galeries parisiennes et berlinoises de l'artiste, ou ailleurs dans le monde pour l'une des nombreuses expositions internationales

Dans l'atelier de Miriam Cahn, le vide domine. Quelques toiles s'adossent au mur, face cachée, en attendant d'être acheminées vers un lieu d'exposition.

de Miriam Cahn. L'artiste bénéficie d'une visibilité exceptionnelle depuis la redécouverte de son travail par une nouvelle génération à la Documenta 14 à Athènes et Kassel en 2017.

DÉCENTREMENT

Lorsqu'elle travaille, Miriam Cahn bannit de son champ de vision ses productions antérieures. L'œil joue un rôle secondaire. L'exécution rapide des œuvres, en moins de deux heures, s'apparente à une performance. Elle exige concentration, délégation du cerveau au corps et oubli de soi et des techniques apprises à l'école d'arts graphiques de Bâle. «J'ai été marquée par des artistes qu'on pouvait voir à la Galerie Stampa de Bâle à la fin des années 1970 comme Valie Export, Friederike Pezold ou Vito Acconci. Ces artistes faisaient des performances sous forme d'actions avec des objets. Il s'agissait alors d'évacuer les médiums héroïques et masculins qu'étaient le dessin et la peinture. J'ai réintégré



Construite il y a quatre ans par l'architecte Armando Ruinelli, la maison de l'artiste comprend son atelier et une seule pièce de vie lumineuse face à un jardin.

leurs méthodes dans une pratique du dessin», explique-t-elle.

Cette stratégie de décentrement convoque une subjectivité étrangère, celle d'un corps en mouvement, qui filtre, condense et renvoie les terribles images du monde. Les sujets d'actualité – comme l'angoisse nucléaire dans les années 1980, les guerres du Golfe et d'ex-Yougoslavie dans les années 1990, la crise des migrants aujourd'hui – mais aussi la pornographie comme terrain d'étude du désir et des rapports entre les genres hantent les œuvres de l'artiste.

L'exposition *FREMD das fremde – STRANIERITÀ*, orchestrée par Miriam Cahn à quelques centaines de mètres de chez elle, au Palais Castelmur, est l'occasion de s'imprégner de l'énergie contenue dans son travail. Comme la Bâloise en ces terres italophones, ses œuvres apparaissent étrangères aux murs qui les accueillent. A l'image de cette huile sur bois, accrochée, comme toujours, à hauteur d'yeux. Elle représente une femme nue dans la position



de *L'Origine du monde*. Contrairement au personnage sans tête de Courbet, la femme possède un visage, mais brusquement tracé, anonyme, à peine ou trop humain. En émanant deux cavités framboise inexpressives braquées sur l'assistance, tandis que le personnage enfonce son poignet profondément dans son sexe.

Cette scène sexuelle brutale, qui renvoie le regard masculin et l'histoire de l'art à leur concupiscence, est accrochée sur le papier peint à motifs décoratifs d'un goût végétal bourgeois du manoir. Celui-ci était à l'origine une maison patricienne. Elle a été transformée au XIXe siècle en château avec tours à mâchicoulis par des héritiers d'émigrés grisons dont les parents avaient fait fortune comme confiseurs à Marseille. Revenus dans le Val Bregaglia en philanthropes parés d'un titre, le baron et la baronne Von Castelmur ont imaginé ce décor luxueux orné de peintures murales et de trompe-l'œil.

L'exposition «FREMD das fremde - STRANIERITÀ», au Palais Castelmur, non loin du domicile de l'artiste, présente ses œuvres puissantes dans un décor bourgeois.

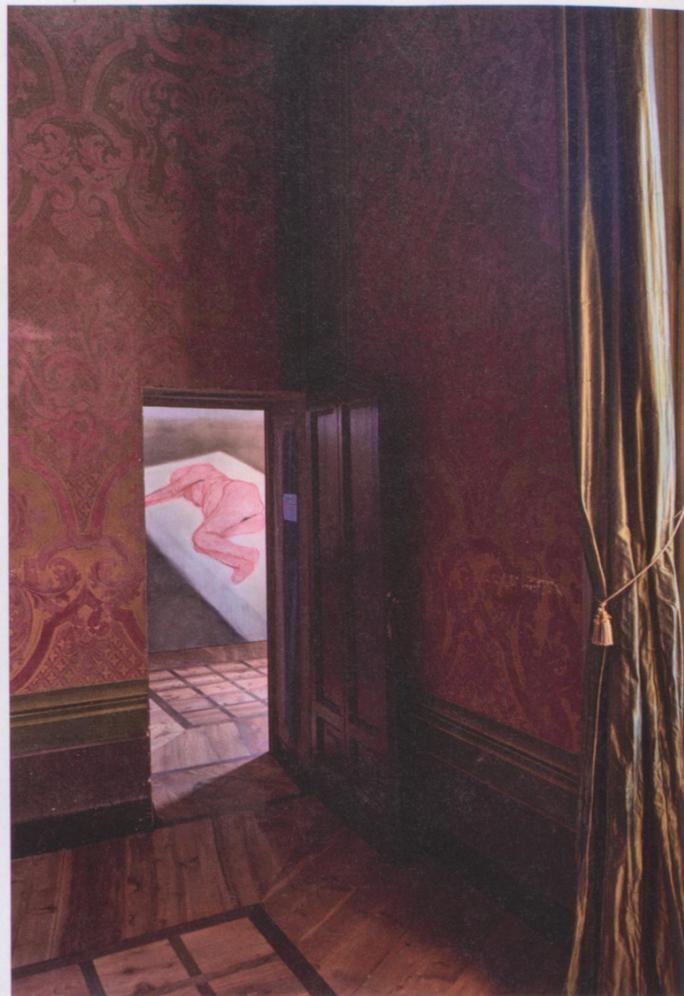
En contrepoint de ce témoignage architectural des vertus de l'émigration économique, l'artiste explore l'extranéité, ou plus littéralement «l'étrangéité», comme processus de dés-identification. On y croise des figures nues, soumises à un pouvoir arbitraire, en fuite ou au bord de la noyade, qui évoquent le drame des personnes migrantes disparues ou refoulées en mer Méditerranée. L'artiste complexifie et universalise ce récit par un dialogue avec des dessins pornographiques, des scans de sites militaires, des paysages alpestres.

Dans cette présentation de l'humanité dans ce qu'elle a de plus fragile, violent, affligeant, la beauté nous assaille de manière scandaleuse. Les corps s'abîment dans des profondeurs d'un bleu enchanteur, une famille hagarde, comme ballottée par le vent, court sur une dune où des vacanciers viendront probablement planter leurs parasols, le Pentagone surgit dans des teintes bigarrées. C'est par ce nœud de contradictions

que le transfert – la reconnaissance de ces corps étrangers comme étant nos semblables – peut se produire. «Je l'appelle l'effet bombe atomique, car c'est dans cette série d'aquarelles d'explosions nucléaires colorées que j'ai réalisées à la fin des années 1980 qu'il est porté à son paroxysme. L'aquarelle, c'est toujours beau, séduisant, mais lorsqu'on lit le titre, on prend conscience que le sujet est d'une violence inouïe.»

ART ET RÉSISTANCE

Lorsqu'elle entend la radio égrener les kilomètres de bouchon qui obstruent le Gothard en direction du sud, Miriam Cahn s'indigne : «Comment peut-on encore partir en vacances sur des plages où s'échouent des corps de migrants?» Depuis ses débuts, la rage enflamme son travail. Elle signait son entrée dans l'art en 1979 avec une action de protestation baptisée *Mein Fräusein ist mein öffentlicher Teil* (*Ma féminité est ma part publique*). Durant la nuit, elle dessinait à la craie sur les piliers d'une autoroute



de contournement au nord de Bâle à laquelle elle s'opposait.

L'artiste jouait alors sur la binarité masculin-féminin, associant des symboles du monde mécanique, militaire ou architectural – dont les tours du World Trade Center de New York – à la sphère masculine, alors que le domaine du féminin se cantonnait aux objets domestiques. Son intervention éphémère sur un ouvrage en béton participait de ce face-à-face entre les genres et de sa tentative de dépassement par l'expression «publique» d'une pratique artistique revendiquée comme féminine.

Moins centré aujourd'hui sur les problématiques de genre, son travail demeure pourtant marqué, sur le plan méthodologique, par les théories féministes des années 1970, liées à la critique des dispositifs de regard selon lequel le personnel est politique. Son livre *Das zornige Schreiben* (*L'écriture furieuse*), paru en 2018, active ce principe par la publication de sa correspondance privée, souvent véhémement, mais aussi parfois complice et touchante, avec des institutions, des critiques, des amies et des ennemi-es. Une éthique de l'indissolubilité entre art et résistance s'affirme dans ce manifeste contre l'instrumentalisation de l'artiste pour des motifs de politique culturelle, de bien-pensance, de genre, d'origine ou de médium de prédilection.

ÉCOLOGIE DE TRAVAIL

Son désir d'autonomie et son intransigeance ont pu lui valoir d'être étiquetée comme artiste «difficile» par le passé. Ils sont désormais salués. «Lors de la Documenta 14 en 2017, le curateur Adam Szymczyk a respecté mon souhait d'avoir mon propre espace. Dans ces expositions internationales, les curateurs ont cette fâcheuse tendance à vouloir faire «dialoguer» de manière didactique les œuvres de différents artistes. Je pense que le public est assez intelligent pour faire les rapprochements. J'ai fait mon accrochage seule avec les techniciens. En quelques heures, c'était terminé au grand étonnement de Szymczyk. J'ai vu les curateurs associés composer le reste de l'exposition pendant des jours. Quelle complication!»

Les invitations dans des institutions internationales majeures qui se multiplient – rien qu'en 2019, elle a exposé au Kunsthaus Bregenz, au

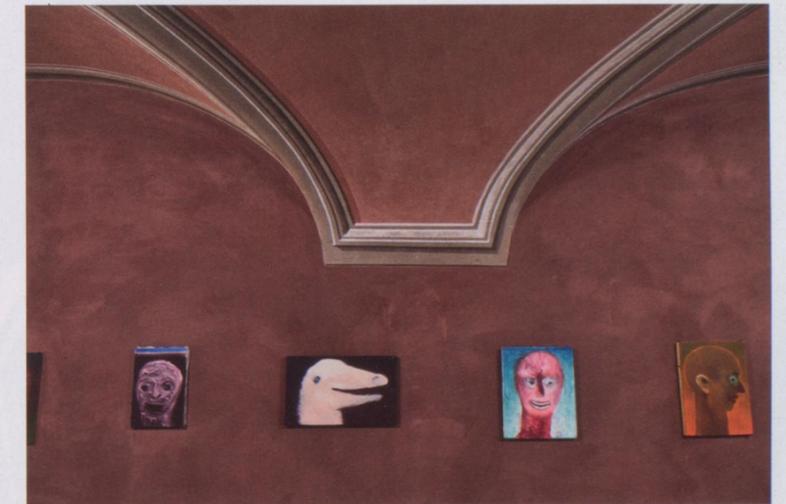
Visages angoissés, têtes hagardes sous le plafond d'une demeure patricienne et scène sexuelle sur papier peint aux motifs décoratifs.

Musée Reina Sofia de Madrid, au Haus der Kunst de Munich et au Kunstmuseum de Berne, et bientôt, elle sera à Toronto et au Palais de Tokyo à Paris – ne modifient nullement son écologie de travail à taille humaine.

Elle voyage de moins en moins, travaille sans assistance, construit elle-même ses châssis de tableau légers, suivant le principe qu'elle ne présente que ce que son corps est capable d'accomplir. «Je dois toutes ces sollicitations au remarquable travail de mes galeristes [Jocelyn Wolff à Paris et Meyer Riegger à Berlin, ndlr] qui évoluent sur un segment intermédiaire du marché, dans lequel il faut modérer les prix mais qui ne

tourne pas en vase clos dans une bulle d'ultra-riches.» L'idée de l'exposition dans la région est d'ailleurs venue d'eux, qui se retrouvent à Coire pour faire ensemble le trajet lors de leurs visites à l'artiste. «Je crois qu'ils avaient en tête plutôt là-haut, dit-elle dans un sourire en pointant le doigt vers Saint-Moritz, ce repaire de riches collectionneurs. Mais j'ai dit : «C'est là que je veux le faire.» Chez elle, où elle cultive son potager et son «étrangéité». ■

«FREMD das fremde - STRANIERITÀ» jusqu'au 20 octobre 2021, Palais Castelmur, 7605 Stampa (GR), palazzo-castelmur.ch



Country Sock, 2017.
PHOTO F. DOURY

Le désordre lumineux de Santiago de Paoli

La galerie Jocelyn Wolff présente les flottements chromatiques du jeune Argentin qui fait perdre la tête à sa peinture.



L'expo de peintures qu'accroche Santiago de Paoli suit la courbe irrégulière d'un fil à sécher le linge qui ploierait sous la charge des vêtements mouillés qui y sont épinglés. Certains tableaux, perchés en haut des murs de la galerie Jocelyn Wolff, se regardent le nez en l'air, tandis que d'autres reposent au sol, parfois de guingois sur des billes de céramique. Ces variations d'altitude disent déjà comme l'artiste argentin, né en 1978, fait traverser des trous d'air à sa

peinture. Il la secoue de haut en bas pour lui faire perdre la tête. Dans ce qui, si tout était en ordre, s'apparenterait à des natures mortes, il répète les mêmes motifs : des croissants de lune, des bougies, des bougeoirs, des lampes avec leur vaste abat-jour et des paires de chaussettes qui, comme le reste, prennent leurs aises, toute la place en venant lécher les bords du cadre du tableau. Ce qui donne bizarrement l'impression que tout est un peu à l'étroit et se pousse du

coude pour figurer au premier plan. D'autant que le trait est hâtif et les couleurs pas nettes : le pinceau a préféré esquisser des contours vagues et colorier à la va-vite en alternant zones claires et zones foncées. Ces flottements chromatiques sont imputables au choix du support, des panneaux de feutre qui, moins stables et uniformes que la toile, sont aussi un peu plus rugueux, poilus et échevelés. D'ailleurs, ils ne semblent pas tendus sur châssis, et s'ils flottent, plissent et se gondolent,

c'est encore parce que viennent parfois se poser à leur surface quelques objets en céramique, voire une vraie bougie en cire, dont la mèche noircie a feint de laisser des traces de suie derrière elle. Toutes ces peintures, qui soufflent le chaud (les bougies, les chaussettes) et le froid (la lune, des étoiles de mer), cumulent dans le même espace des objets d'intérieur et d'autres de plein air, réunissant le jour et la nuit, cherchant finalement la lumière. Cette quête bordélique qui croise sur son

chemin des chaussettes qui traînent est menée sans inquiétude, mais aussi en désespoir de cause : trop de sources lumineuses se télescopent pour ne pas finalement s'annuler.

Une des œuvres, intitulée *Here You Are*, paraît se réjouir d'avoir trouvé – la voie, la lumière, la manière de faire, le sujet, l'excitation... C'est un bloc de plâtre, posé à plat, peint à la gouache, couleur chair et abricot, creusé du dessin d'une paire de fesses rebondies qu'une main s'ap-

prête à caresser (ou à fesser). Ce derrière, bien ferme (contrairement à tous les autres motifs de l'expo, mais pas moins saugrenu), tend une perche : la peinture de Santiago de Paoli est une peinture qui sautille entre le haut et là-bas. Qui rebondit.

JUDICAËL LAVRADOR

**SANTIAGO DE PAOLI
PEINTURES
ET HOTLINE**

Galerie Jocelyn Wolff,
78, rue Julien-Lacroix, 75020.
Jusqu'au 14 octobre.
Rens. : www.galeriewolff.com



ARTICLE RÉSERVÉ AUX ABONNÉS

MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN – STRASBOURG

Marcelle Cahn : une expo rend enfin hommage à cette poétesse des formes

Par **Mailys Celeux-Lanval** • le 3 juin 2022

Avant Saint-Étienne et Rennes, l'œuvre immense de l'oubliée Marcelle Cahn est célébré à Strasbourg, sa ville natale. De ses premiers essais expressionnistes aux collages sur cartes postales de la fin de sa vie, l'artiste a exploré différents courants de l'art moderne, s'en écartant parfois, singulière toujours. Une grande artiste sort de l'ombre.



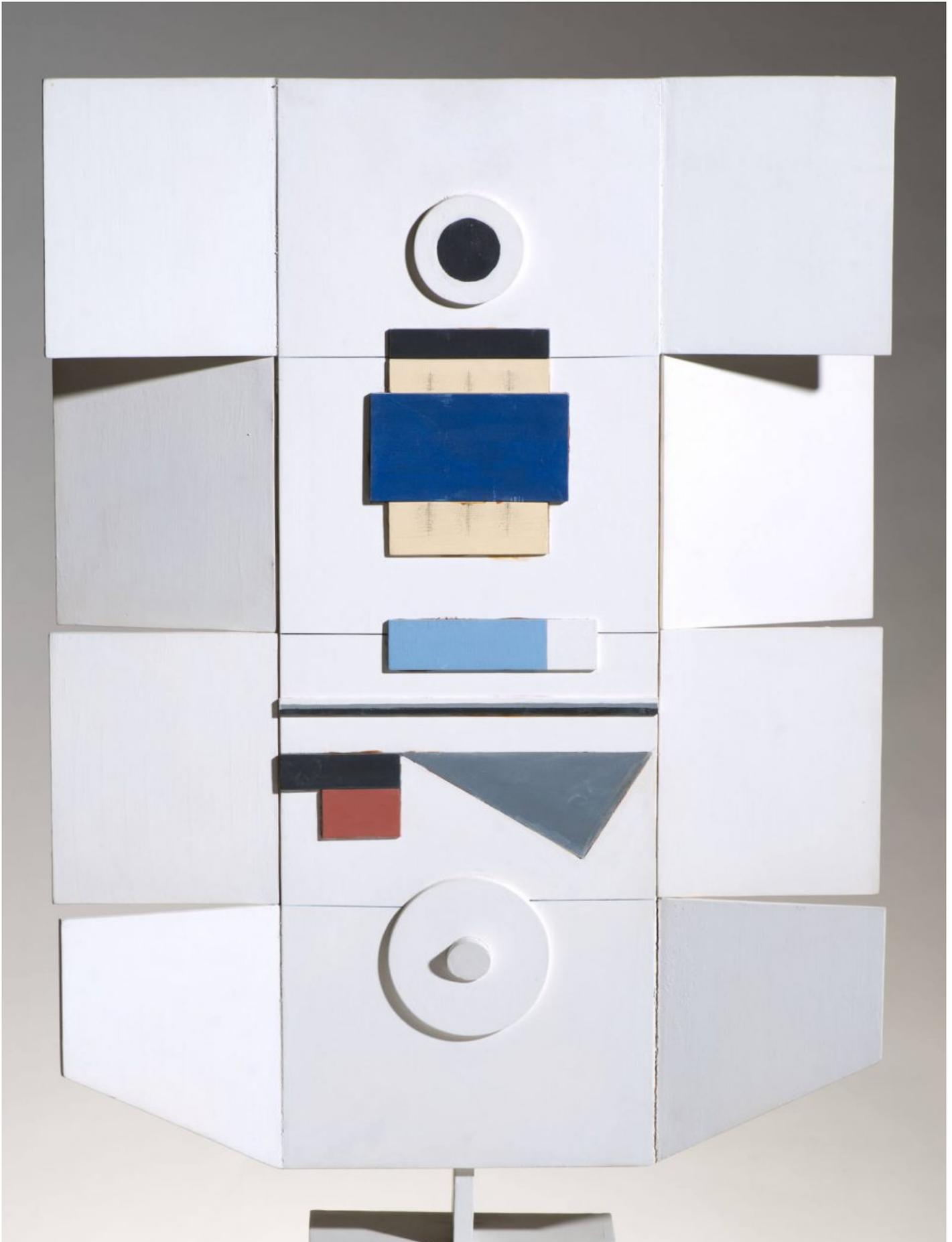
Marcelle Cahn, *Sans titre*, vers 1972-1975 (i)



Shirley Goldfarb et Gregori Mazurowski, *Marcelle Cahn* ⓘ

Une petite gommette rouge flotte sur un grand pan de carton clair. Au bas de cette œuvre de 1977, une inscription laconique : « Le vide ». Lorsqu'elle réalise ce collage joueur, cosmique et on ne peut plus minimaliste, Marcelle Cahn (1895–1981) n'est pourtant plus que l'ombre d'elle-même. À 82 ans, elle est pensionnaire depuis plusieurs années de la fondation Galignani à Neuilly-sur-Seine, une maison de retraite pour artistes, où elle ne quitte guère son lit. Sa vision déclinante et différents ennuis de santé l'ont éloignée du monde de l'art, mais pas de sa pratique : modestement, à partir d'emballages, de cartes postales, de papeterie et de gommettes, elle poursuit vaillamment son travail des lignes et des équilibres, des compositions et des harmonies visuelles. Malade, oui, mais habitée d'une force

créative, la même qui l'a vue créer un millier d'œuvres au fil de sa longue carrière (peintures, dessins, sculptures), écrire de la poésie, s'intéresser à la musique : l'artiste vit encore.





Marcelle Cahn, *Spatial II*, 1969 ⓘ

Proche de nombreuses plasticiennes (Nadia Léger, Sonia Delaunay...), Marcelle reste dans les mémoires comme une personnalité généreuse.

Si Marcelle Cahn a échappé aux radars des grandes expositions de ces dernières décennies, c'est qu'en plus d'être une artiste femme, elle a toujours été discrète, peu bavarde sur son art. Elle n'a d'ailleurs que peu vendu de son vivant ; elle n'avait guère besoin d'attirer l'attention des critiques ou même du public. La Strasbourgeoise a toujours préféré le regard avisé de ses pairs. Proche de nombreuses plasticiennes (Nadia Léger, Aurelie Nemours, Sonia Delaunay...), Marcelle reste dans les mémoires comme une personnalité généreuse, qui a offert nombre de ses œuvres (elle disait « choses ») aux personnes qui s'intéressaient à sa démarche. Artiste obstinée, chercheuse, elle a transformé des boîtes de médicaments en totems sublimes, tel ce *Spatial* de 1969, et prouvé qu'on pouvait créer de grandes œuvres, bouleversantes et subtiles, à partir de rien.



Marcelle Cahn, *Les Trois raquettes*, 1926 ⓘ

Avide d'art dès ses plus jeunes années, Marcelle se forme d'abord à Berlin, où l'orienta la Première Guerre mondiale qui vient de débiter. Elle y rencontre la poétesse Else Lasker-Schüler et l'expressionnisme allemand. Les années 20 la voient (enfin) découvrir Paris, l'académie de la Grande Chaumière, les modèles qui la hantent longtemps – « le nu m'a toujours travaillée », déclarera-t-elle cinquante

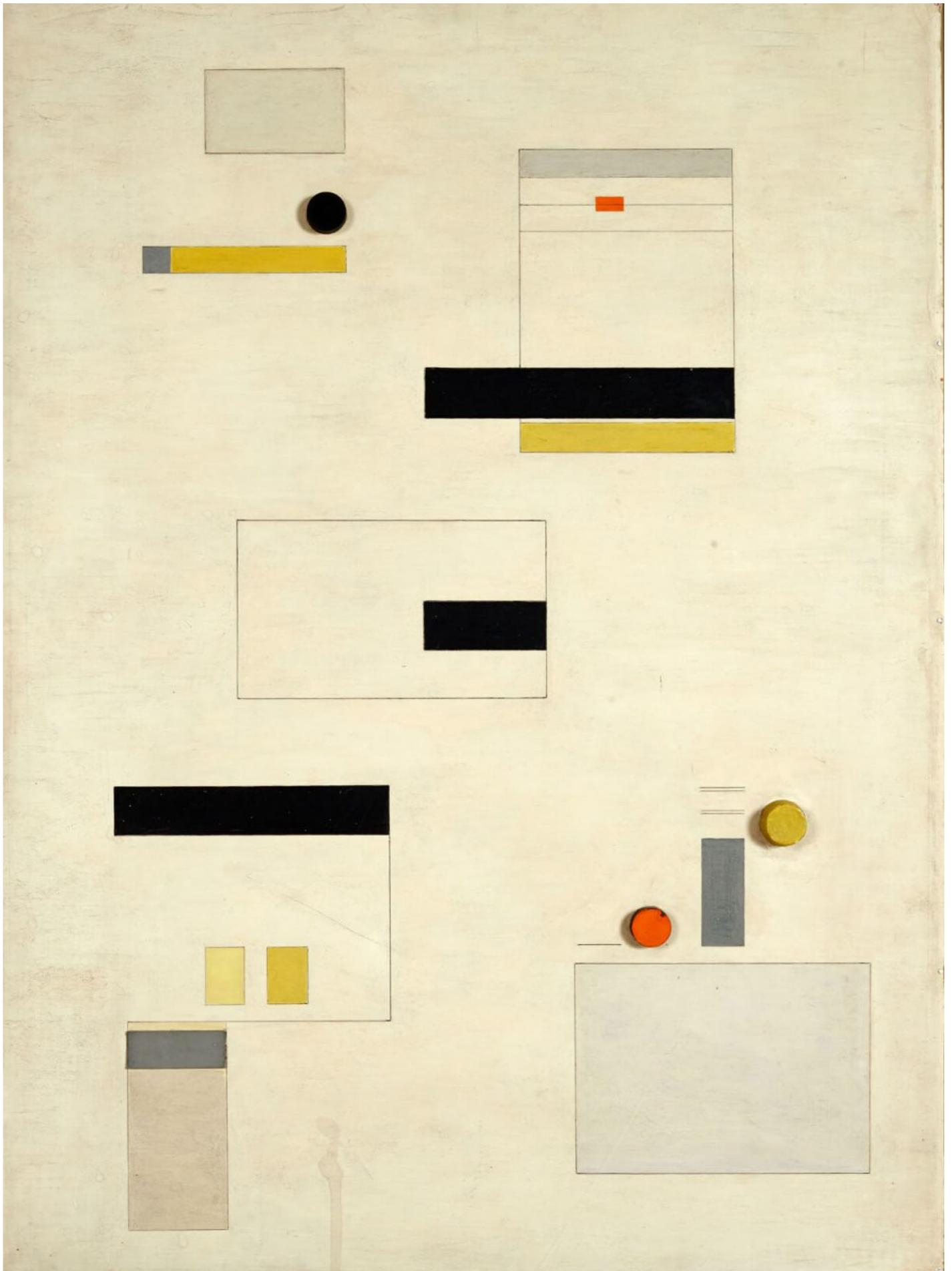
ans plus tard, elle qui s'est volontiers écartée des rigueurs de l'abstraction dans le dessin, qu'elle travaille comme un journal, un secret, une échappée. À Paris, elle s'exerce sous le regard de Fernand Léger, se rapproche d'Amédée Ozenfant, apprend très vite. Une salle de peintures puristes, alignant *Le Dirigeable* (1926), *Le Pot* (1926) ou encore *Femme à la raquette* (1927), témoigne de cette époque et de son talent pour les compositions en aplats de couleurs, dont elle maîtrise l'harmonie.



Marcelle Cahn, *Sans titre (Main)*, 1930 i

Ce lyrisme dit beaucoup de son esprit libre, et de son infinie délicatesse.

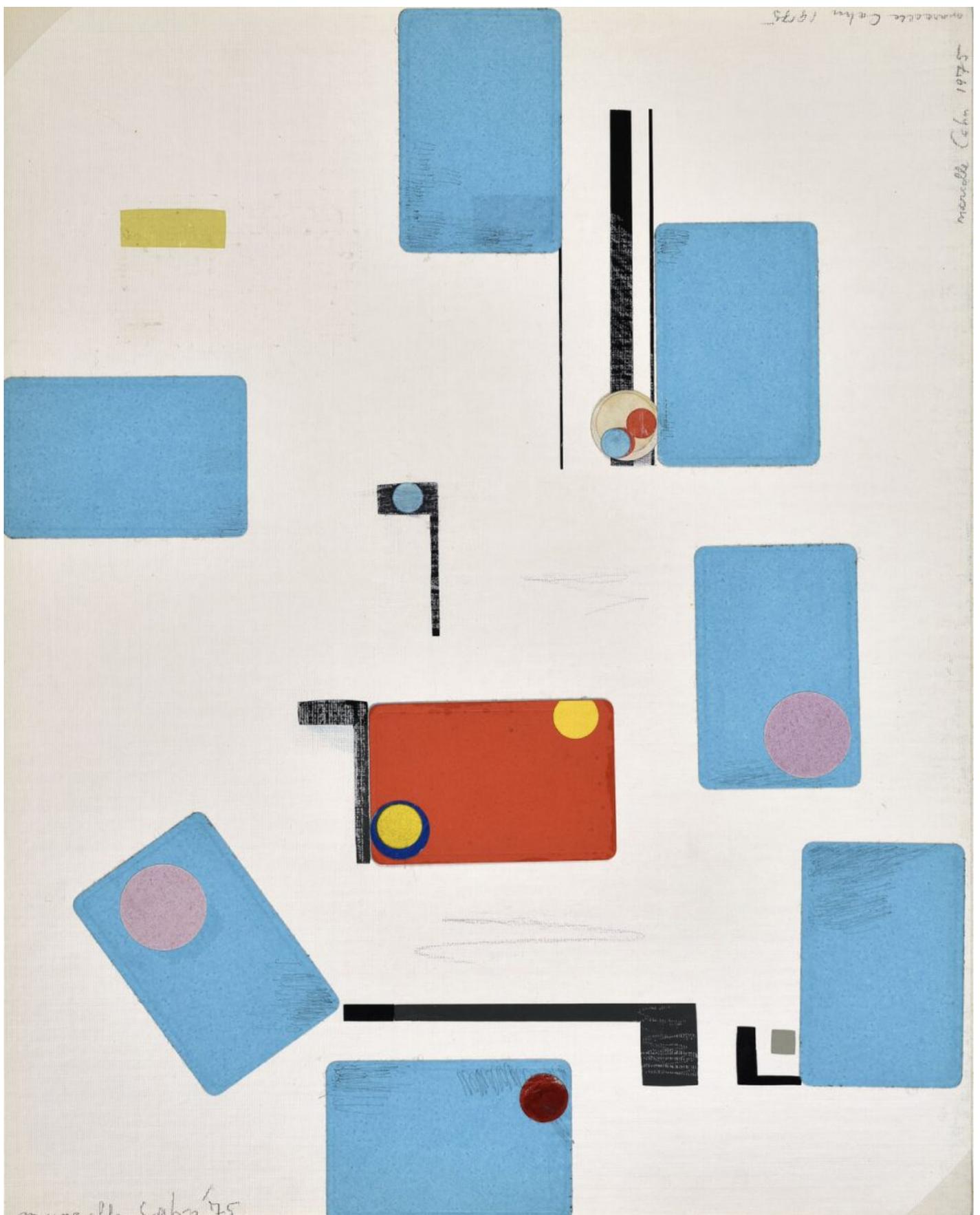
Puis, c'est la rupture. En 1930, Marcelle Cahn quitte le milieu parisien où elle commençait à se faire une place et une (bonne) réputation, et rentre à Strasbourg. Pourquoi ? Difficile à dire, peut-être à cause de ses problèmes financiers, de pressions diverses, ou à cause de la montée des fascismes en Europe, qui menacent la jeune femme juive. Elle reviendra à Paris bien plus tard, en 1946, sans jamais retrouver l'émulation des années 20. Pendant cette période de retrait, elle dessine beaucoup. Des silhouettes, des lignes sensuelles, des ombres vaporeuses qui tranchent nettement avec ses années puristes. Ces feuilles apparaissent dans le parcours comme un trou d'air, un rêve, une parenthèse singulière. Ce lyrisme, insoupçonné dans ses premiers travaux, dit beaucoup de son esprit libre, et de son infinie délicatesse.



Marcelle Cahn, *Sans titre*, 1956 

Car c'est elle, la délicatesse, qui domine dans les compositions abstraites des années 50 : pour bien les regarder, il faut se rappeler de l'amour de Marcelle pour la musique, et deviner du rythme dans les lignes fines, les ronds, les masses géométriques de couleurs. Tout le génie de l'artiste est là, et le musée ne boude pas son plaisir, accrochant sans se lasser des dizaines de compositions. En apparence répétitives, celles-ci captivent le regard sans l'ennuyer, disant toute la virtuosité de cette abstraction qui émeut. Une grande finesse habite ces œuvres où, parfois, l'artiste ajoute un élément en relief, une planète au milieu des constellations de lignes – rappelons que l'exploration de l'espace est alors au centre des préoccupations !

Puis, place aux sculptures de ses années malades, réalisées (avec l'aide d'un assistant) en grand format, sur le modèle de boîtes de médicaments minutieusement découpées. Avec leurs pans décalés, leurs jeux de vides et de pleins, elles semblent sur le point de battre des ailes, de déployer leurs surfaces. Et le geste va, continue sa route. Marcelle souffre, des yeux et d'épuisement, mais expérimente toujours, à partir de matériaux très pauvres. Comme cette petite cuiller en plastique bleue, qu'elle vient ériger sur un minuscule socle de bois, collant dans son creux quelques gommettes (*Sans titre (La Cuillère)*, 1972)...



Marcelle Cahn, *Sans titre*, 1975 ⓘ

Ces collages simplissimes ont du génie, de l'évidence...

Ce n'est presque rien, et c'est tout, c'est l'impulsion de vivre, de voir en chaque objet un potentiel, de créer de l'enchantement à tout prix. Marcelle était une femme de joie, d'émerveillement face au monde qui, dans les années 60/70, voit son décor changer radicalement, s'hérissier de hautes tours, pour son plus grand bonheur plastique – elle le dit dans une interview filmée de 1976. De son lit, elle s'empare de cartes postales et y ajoute ses gommettes, composant des constellations sur fond de tour Eiffel ou de vues pittoresques [ill. en Une]. La grâce qui habitait ses œuvres des années 50 la poursuit encore, et ces collages simplissimes ont du génie, de l'évidence. Un bonheur de la forme, des couleurs et des compositions généreux, qui ne peut qu'être contagieux.

À lire aussi : [À Montparnasse, l'atelier caché d'une oubliée de la sculpture : Claude de Soria](#)

→ Marcelle Cahn. En quête d'espace

Du 29 avril 2022 au 31 juillet 2022

Puis, au musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne du 24 octobre 2022 au 5 mars 2023, et au musée des Beaux-Arts de Rennes du 1er avril au 30 juin 2023.

www.musees.strasbourg.eu

Musée d'Art moderne et contemporain • Place Hans-Jean-Arp • 67000 Strasbourg

www.musees.strasbourg.eu

Art contemporain

Peinture

Art abstrait

Musée d'Art moderne et contemporain - Strasbourg

Marcelle Cahn



**Vous
aimerez
aussi**

Carnets d'exposition, hors-série,
catalogues, albums, encyclopédies,

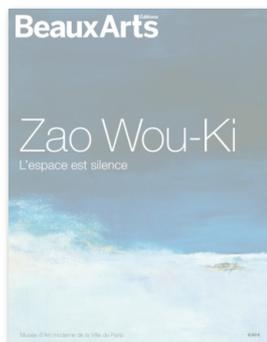
anthologies, monographies
d'artistes, beaux livres...



BEAUX ARTS MAGAZINE

**Beaux Arts
magazine n°391**

5,70€



BEAUX ARTS HORS-SÉRIE

**Zao Wou-Ki.
L'espace est
silence**

9,50€



BEAUX ARTS MAGAZINE

**Beaux Arts
Magazine n°406**

5,70€

[Visiter la boutique](#)

À lire aussi

ABONNÉS

PORTRAIT

**Dans les plis
secrets de Simon
Hantai**

SÉLECTION

**5 expos pour
redécouvrir le XX^e
siècle... au
féminin**

MUSÉE MONTMARTRE

**Otto Freundlich :
l'abstraction au
service de la paix**

La newsletter de Beaux Arts
chaque semaine, dans votre boîte

Votre email

OK

Suivez-nous sur instagram!

@beauxarts_magazine #beauxartsmag

Serge Lama

Découvrez la boutique

Abonnez-vous

à partir de 5,75€ / mois

Voir le sommaire du n°459

Abonnez-vous

[SORTIES](#) [CONTACT](#) [PRESSE](#) [PARTENAIRES](#) [PUBLICITÉ](#) [MENTIONS LÉGALES](#) [CGV](#) [COOKIES](#)

Beaux Arts Magazine

Le Quotidien de l'Art

Geste/s

Nos services

Point Parole

Numéro art

ENGLISH / FRENCH

OCTOBRE 2020 - MARS 2021 Allemagne 13€ Belgique 9,90€ Canada 15,99\$CAD Espagne 9,90€ USA 15,99\$ UK £9,90 Grèce 11€ Italie 9,90€ Maroc 100 MAD Pays-Bas 11€ Portugal continental 9,90€ Suisse 15CHF

L 13831 - 7 H - F: 8,50 € - RD



HORS-SÉRIE OCTOBRE 2020 - MARS 2021

MAISIE WILLIAMS

INTERPRÈTE LE CRI D'EDVARD MUNCH

**OSCAR MURILLO - ADRIÁN VILLAR ROJAS
DAVID HAMMONS - MARTIN MARGIELA - MIRIAM CAHN**

7

AUTOMNE

SUISSE

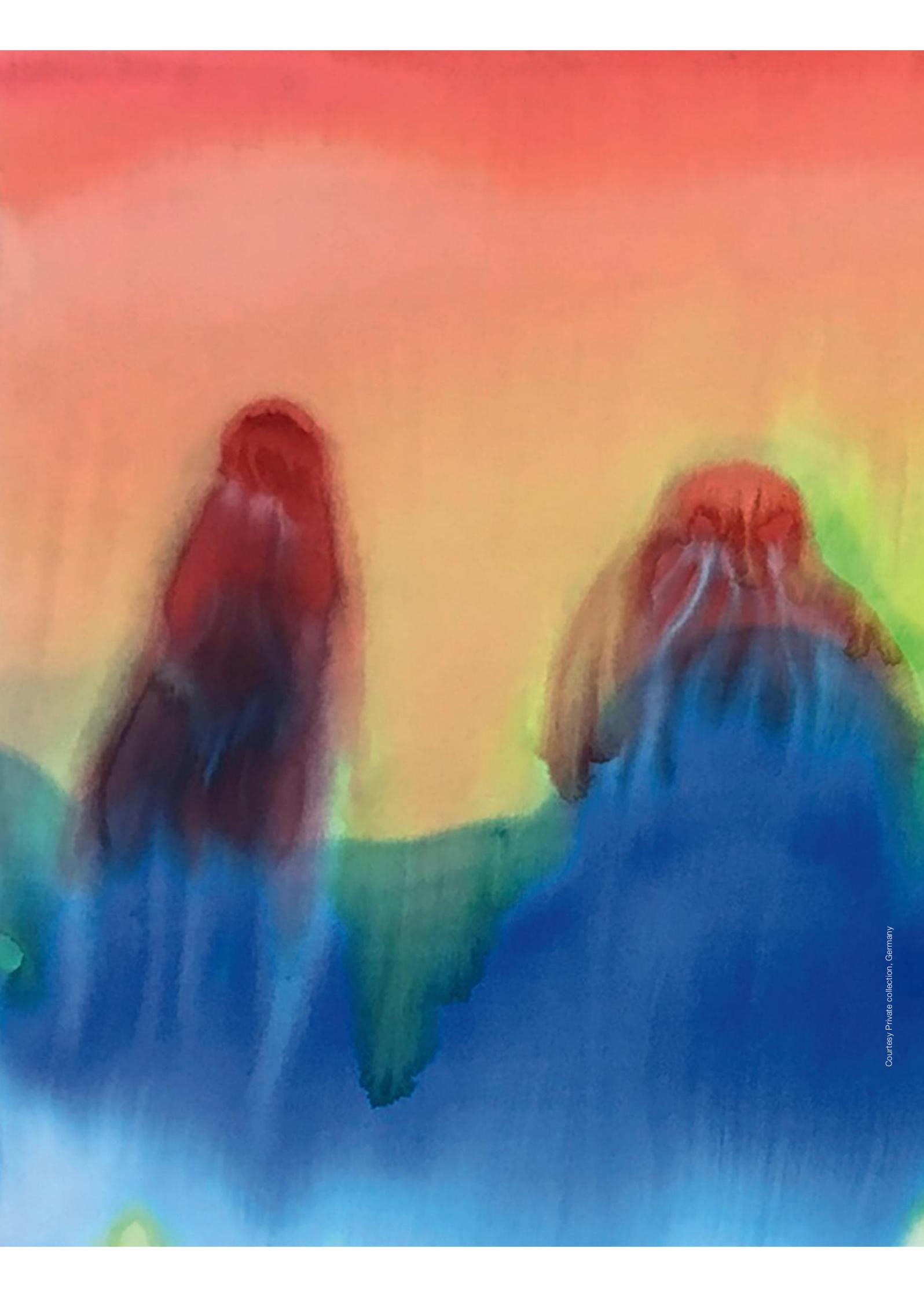
LES CORPS TROUBLANTS DE

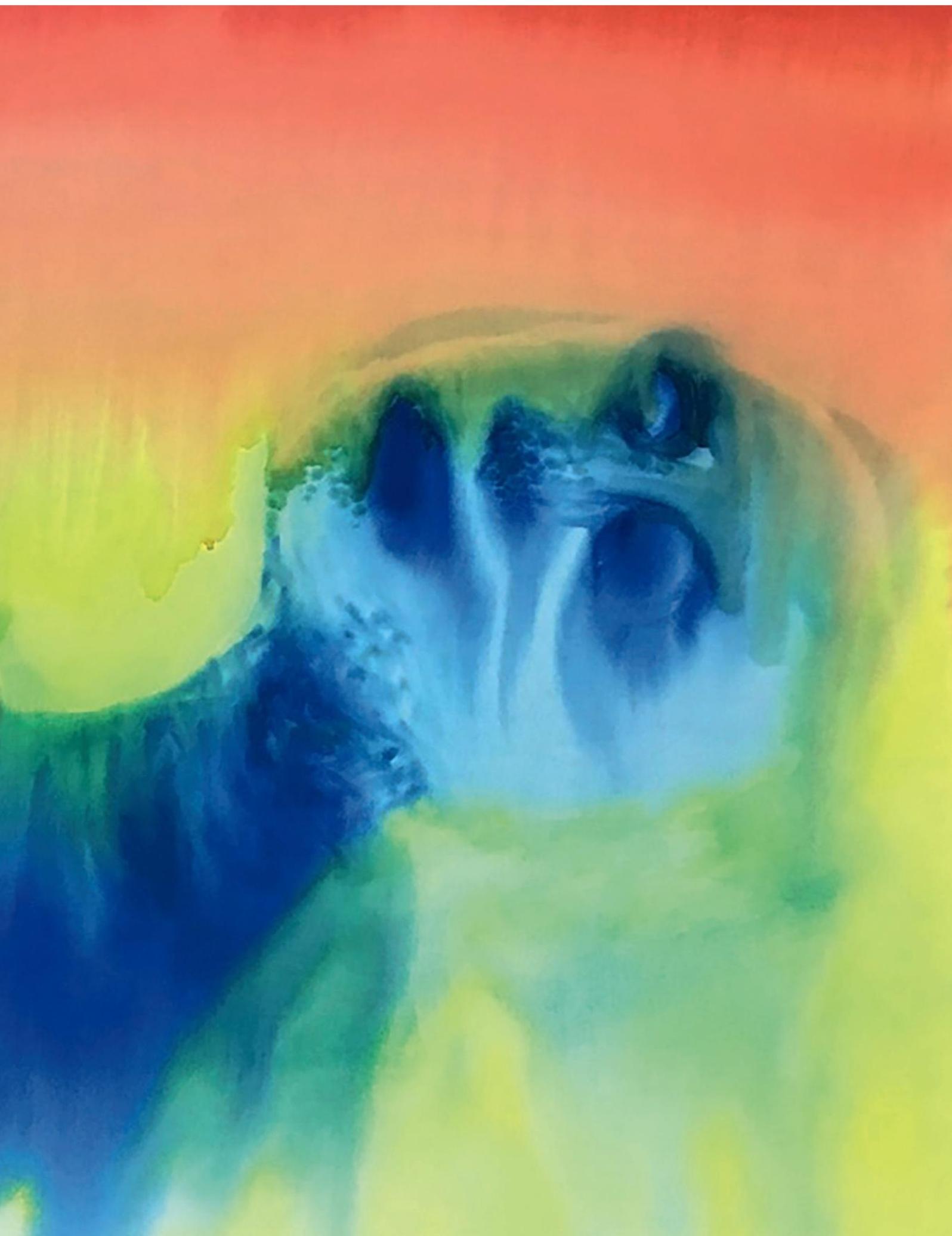
MIRIAM CAHN

Légende vivante de la peinture encore trop méconnue du grand public, l'artiste suisse poursuit depuis les années 70 une œuvre singulière. Les couleurs sont stridentes. Les corps se dissolvent. Ses figures interpellent, souvent avec violence... *Numéro art* l'a rencontrée dans son atelier au cœur des Alpes à l'occasion de ses récentes expositions à la galerie parisienne Jocelyn Wolff. PORTRAITS D'ATELIER :

LUKAS WASSMANN. TEXTE : ÉLISABETH LEBOVICI







DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE TRÄUMEND, 6.4.95. AQUARELLE SUR PAPIER, 67 X 100 CM.
CI-CONTRE O.T., DEZ. 94. HUILE SUR TOILE, 32 X 28 CM.

FR

L'ART DE MIRIAM CAHN CONVOQUE TOUJOURS L'INTENSITÉ DU PRÉSENT. Non que les figures, les paysages, les événements soient certifiés "d'actualité". Au contraire. Il existe parfois un long temps de latence entre les nouvelles du jour et ce qui se trace par le biais des divers médiums : crayon, graphite, aquarelle, pigments, huile, scanner, vidéo, etc. Cette attente se charge ainsi de souvenirs, de fantasmes, de fantômes, de peurs rétroactives... Et pourtant, sans cesse, un présent court à notre rencontre : celui du faire, chaque cartel en porte la date (ou les dates, quand il outrepassa une seule journée, car il faut des exceptions à la règle que se donne l'artiste); et aussi, celui du montrer. Orchestrant elle-même ses accrochages – même à distance, Covid-19 oblige, depuis son atelier de Bragaglia (dans la vallée de l'Engadine, en Suisse) pour les deux espaces de Jocelyn Wolff (celui de Belleville et celui de Romainville) – Miriam Cahn, à chaque fois, tient la cadence. Comme si cet arc énergétique menait son travail de la fabrication à l'exposition et plus loin encore, allant jusqu'à irradier notre regard et à mettre en tension réceptrice notre corps entier. Ainsi, nos corps sont littéralement exposés aux figures, à leurs couleurs incandescentes, aux situations physiques qu'elles incarnent.

Pour prendre un exemple, parmi les travaux sur papier présentés en avril 2020 dans la galerie de Belleville, la plupart datés de certains jours de 1994, il y avait cette figure indescrivable, sorte de crustacé-machine fait de traits et de volutes (*o.t.*, 24.1.94). Elle est pourtant soutenue par une main, elle aussi dessinée en boucles répétées... Et on se rend compte qu'il s'agit, en anamorphose, d'un visage penché vu depuis une perspective improbable. Sa main tient délicatement sa joue, moins parce que ce visage émerge que parce qu'il risque de se dissoudre. La "physicalité" des figures sans identité ni normes sociales est sans doute l'une des raisons pour lesquelles leur situation est toujours difficile à appréhender. Que font-elles là, pourquoi sont-elles là, nues, chauves, ridées, bouche ouverte et seins dressés, dans des lieux indéfinissables? D'où sortent-elles, comment ont-elles élu domicile sur la toile ou le papier, pour qui, pour quoi contractent-elles

EN

THE MORE-THAN-HUMAN MIRIAM CAHN

NO ONE IS LEFT INDIFFERENT BY MIRIAM CAHN'S ART: HER FIGURES CALL OUT TO YOU, OFTEN WITH VIOLENCE. WHERE DID THEY COME FROM, THESE BODIES? WHY ARE THEY HERE? *NUMÉRO ART* LOOKS BACK AT THE TWO SHOWS SHE RECENTLY SELF-CURATED AT JOCELYN WOLFF'S TWO PARIS GALLERIES.

Miriam Cahn's work always summons the intensity of the present. Not that her figures, landscapes or events are "topical" – on the contrary, there can be long periods of latency between the day's news and her creations in pencil, graphite, watercolour, pigments, oil, scanner, video, etc. The wait is filled with memories, fantasies, ghosts and retroactive fears. And yet, a present always runs out to greet us: that of doing, each label bearing a date (or dates, for there are exceptions to the artist's single-day rule); and that of showing, since she orchestrates her hangings herself (sometimes remotely, coronavirus *oblige*) from her studio in Bragaglia, in Switzerland's Engadine Valley. It's as though an arc of energy, from fabrication to exhibition and beyond, irradiates our eyes and sets our bodies in receptive tension, viscerally exposing us to her figures, to their incandescent colors, and to the physical situations they embody.

For example, among the works on paper shown at Jocelyn Wolff's Belleville gallery, most of which were dated 1994, there was an indescribable figure, a kind of crustacean-machine made of lines and curls and held up by a hand, also made of repeated loops (*o.t.*, 24.1.94). Then the viewer realizes that it is in fact an anamorphosis of a face, seen from an improbable angle. The figure's hand gently rests against its cheek, not because the face is emerging but because it might dissolve. The "physicality" of the figures



CI-CONTRE O.T., 2 + 4.8.19. HUILE SUR BOIS, 200 X 125 CM.

FR

leurs muscles ? Une chaîne de questions posées par chaque figure et chaque association de travaux sature l'exposition de la galerie de Romainville d'une violence d'autant plus persistante qu'elle n'est jamais "normalisée" par un contexte, c'est-à-dire par une cause. Parfois, la coercition est décrite de façon particulièrement graphique, dans une scène de viol (*White Supremacy Porn*, 15.12.19), dans une arme à feu accolée à un visage, ou encore dans la frontalité d'une scène d'accouchement qui rougit de sang l'ensemble du tableau. Le bébé à demi sorti est encore attaché à sa mère par un cordon ombilical chargé en peinture, pendant que la tête, les traits du visage de celle-ci sont littéralement à l'envers (*Gebären müssen*, 16.6.19 et 27.10.19). Souvent, les genres sont indéfinis : ici, une figure munie d'une bouche électrique presse contre son sexe, qui rougeoit gaiement, la bouche ouverte d'une chiffonnette ; là, un corps se montre nu et voilé. Ici, un enfant est porté et tenu à bout de bras ; là, une figure musclée envoie son poing fermé contre une montagne bandante ; là encore, des silhouettes s'enfoncent tour à tour dans des traînées de couleurs sous-marines. Les figures de Miriam Cahn affrontent silencieusement des situations où le corps est jeté hors de soi, dans un paysage aux teintes trop stridentes pour ne pas être déjà spectral. Confronté à ses propres capacités de résistance, il demeure campé sur la toile ou le papier, c'est-à-dire présent. Le corps n'a pas fui. Il est là. Maintenant.

Le titre commun aux deux expositions successives de Jocelyn Wolff était *Notre Sud*. Il donne à entendre notre implication dans ces processus d'exclusions en tous genres qu'on appelle désormais des violences "structurelles" ou "systémiques". Miriam Cahn leur donne des incarnations à la fois terriblement spécifiques et complètement indéterminées. Que leurs yeux soient dardés ou non vers nous, "ça nous regarde". Ça nous traverse, ça nous poursuit, alors même que nous avons tourné le dos aux œuvres ; et bien après.

EN

without identity or social norms is undoubtedly one of the reasons why the context is always difficult to comprehend. What are they doing there? Why are they naked, bald and wrinkled, with mouths open and breasts erect in indefinable places? Where do they come from? How did they come to find themselves on canvas or paper? Such questions permeated the hang at Wolff's Romainville space with a kind of violence that was all the more pressing because never "normalized" by context. Sometimes this coercion is particularly graphic: in the rape scene in *White Supremacy Porn* (12/15/19), or in a gun stuck to a face, or in a blood-splattered depiction of childbirth, the half-born baby attached to its mother by a paint-loaded umbilical cord, the head and features literally upside down (*Gebären müssen* 16.6.19 und 27.10.19). Genders are often undefined: a figure with an electric mouth presses a rag doll's open mouth against its cheerfully glowing penis; a muscular figure throws a punch at a mountain in erection; silhouettes sink one after the other into streaks of submarine colours. Cahn's figures silently face situations where the body is torn from itself, in landscapes too strident not to be already spectral. Faced with its own capacity for resistance, the body stands firm on canvas or paper: it did not run away, it is here, now.

Cahn's two Jocelyn Wolff shows shared the title *Notre Sud* (*Our South*), suggesting our role in processes of exclusion that are now called "structural" or "systemic" violence. Cahn incarnates them in a way that is both highly specific and completely indeterminate. Whether their eyes fix us or not, we are involved. They pierce and pursue us, even when we turn our backs, and carry on doing so for long afterwards.









Le philosophe espagnol Paul B. Preciado, auteur culte de *Je suis un monstre qui vous parle* et théoricien de la déconstruction du genre, partage les réflexions que lui inspirent les corps fascinants et tourmentés peints par Miriam Cahn.

FR

DES HUMAINS ENVELOPPENT UNE BOMBE À NEUTRONS DANS UN DRAPEAU NATIONAL et l'envoient tout droit vers le soleil. Le plutonium 244 a une demi-vie de 80 millions d'années; le plaisir de la conquête militaire dure 80 secondes à peine. Pendant des siècles, des milliers de fragments de la bombe viennent se poser sur chacune des planètes comme d'incandescentes médailles d'honneurs militaires. Les corps jugés moins qu'humains sont déclarés bons pour l'extermination. Le Parti choisit les meilleurs fragments radioactifs pour les enfoncer dans les orifices de ceux qu'il considère comme dissidents ou improductifs: les débris entrent par les vagins et par les pénis, par les anus et par les bouches, par les oreilles et par les canaux lacrymaux. L'Empire scelle hermétiquement ces corps moins qu'humains, afin que rien ne puisse plus y entrer ni en sortir. On fend les anus et les vagins des femmes. De la poitrine des hommes coule une source radioactive dont se nourrissent les survivants. On arrache aux hommes leur pénis. Ou l'inverse: on arrache leur pénis aux femmes, et on fend les anus et les vagins des hommes. Un fluide transuranien s'écoule des testicules femelles. Les os disparaissent. La faculté de parole disparaît. La peau disparaît. La chair moins qu'humaine est désormais exposée. Elle est presque liquide et prend la couleur du plutonium dans ses différents états d'oxydation: rose, vert, jaune, et pour finir, au moment de la mutation, bleu phosphorescent. Il est parfois possible d'observer simultanément, dans un même corps, les quatre niveaux d'oxydation. La chair devient un écran où se reflète le pouvoir de la bombe. Tout cela est filmé et retransmis – visible vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sept jours sur sept. De l'autre côté de la frontière, les corps encore considérés comme humains disent qu'ils ignorent tout de ce qui s'est passé. Le bunker antiradiation est leur maison du bonheur, une start-up en croissance perpétuelle. Le ciel a pris une teinte violette, et les racines des arbres qui ont été rasés poussent comme des bites, auxquelles les enfants des militaires font des pipes. Des traders chevauchent les bites que les enfants ne sucent pas. La radioactivité et la finance sont les seules langues universelles. La frontière est devenue le seul territoire.

EN

SPANISH PHILOSOPHER PAUL B. PRECIADO, AUTHOR OF *I AM A MONSTER SPEAKING TO YOU*, SALUTES THE VIOLENT, PROPHETIC POETRY OF MIRIAM CAHN.

Humans wrap a neutron bomb in a national flag and throw it directly at the sun. Plutonium radiation has a half-life of 80 million years; the pleasure of military conquest hardly lasts 80 seconds. For centuries, thousands of fragments of the bomb come to perch on each of the planets as incandescent military medals of honour. Bodies considered less-than-human are declared exterminable. The Party shovels the best radioactive fragments into the orifices of those it considers dissidents or unproductive: the pieces enter by the vaginas and penises, by the anuses and mouths, by the ears and tear ducts. The Empire seals less-than-human bodies so that nothing can re-enter or leave. Women's vaginas and anuses are split. From male breasts flows an atomic spring from which survivors are fed. Men's penises are torn off. Or women's penises are torn off and men's vaginas and anuses slit. A transuranic fuel flows from female testes. Bones disappear. The ability to speak disappears. Skin disappears. The new less-than-human flesh is exposed. It is almost liquid and acquires the color of plutonium in four degrees of oxidation: pink, green, yellow and finally, when it mutates, phosphorescent blue. Sometimes it is possible to see the four degrees of oxidation in the same body. Then flesh becomes a screen that reflects the power of the bomb. All this is filmed and retransmitted – visible 24 hours a day, seven days a week. On the other side of the border, bodies still regarded as human say they know nothing about what happened. The radioactive bunker is their happy home, a start-up in constant growth. The sky has turned violet and the roots of the razed trees grow like dicks to which the children of the military give blowjobs.





DOUBLE PAGE PRÉCÉDENTE O.T., 26.11.18. HUILE SUR BOIS, 80 X 175 CM.

FR

Qui viendra nettoyer l'intérieur de ces cuisses où se répandent le sang et la chaux ? Qui parlera de nous lorsque nous serons morts ? Qui se rappellera la vitesse de l'entropie lorsque tous les yeux auront brûlé ? Qui comptera nos pas lorsque nos pieds auront cessé d'exister ? Qui osera contester le dessin que Frontex tracera de nos langues ? Nos dents seront-elles réduites à des chiffres digitaux à l'aide d'un logiciel pour drone ? Les empreintes de nos pas deviendront-elles des flammes vertes scintillant dans la mémoire numérique d'un serveur informatique gigantesque et désincarné ?

Les corps moins qu'humains s'enfuient, éventrés. Certains introduisent un bras dans leur vagin pour empêcher les organes de tomber par ce trou béant. Ils tentent d'échapper aux célébrations nécropolitiques de l'honneur national. Parce qu'ils sont dépourvus de peau, leurs corps se mélangent à ce qui les entoure. Ils deviennent atmosphère et son. Ils absorbent les sensations et la lumière. Comme un essaim de forces vivantes, ils courent et passent de l'autre côté. C'est là que vous les attendez, munie de votre toile.

Pendant des siècles, tout a été pris dans un processus d'anéantissement. Il ne reste plus de villes ni de forêts. Les seuls animaux qui existent encore sont ceux qui ont survécu à l'équarrissement dans des abattoirs. Privés de peau et de viscères, ils traversent un lieu vide, mais paraissent encore très attentifs. Ils sont des fœtus moins qu'humains aux limites du réel. Ils attendent la réouverture de cette frontière : toutes les vingt-deux heures, un passage très étroit s'entrouvre. Certains parviennent à passer. Aucun ne revient. Au-delà de la frontière, il n'y a rien. L'un d'eux vous regarde et dit : Je veux que vous peigniez l'unique portrait qui existera de moi. Qui rendra honneur aux vies de ceux qui ont été jugés moins qu'humains ? Qui chantera pour eux au moment du trépas ? Qui se couchera sur la frontière, mettra son corps à l'endroit où se trouve la frontière, pour récolter en témoignage les traces de ceux qui l'ont traversée ? Qui ramassera les mains abandonnées par ceux qui ont fui avec seulement leurs pieds ? Le cri explose comme une bombe sur la toile, et il ne reste rien d'autre que l'intérieur d'un corps, révélé aux yeux du monde comme une pure extériorité.

EN

Stockbrokers ride the dicks that children do not suck. Radiation and finance are the universal languages. The border has become the only territory.

Who will clean the inner part of the thighs where blood and lime spill? Who will talk about us when we are dead? Who will remember the speed of entropy when all eyes have burned? Who will count our steps when our feet cease to exist? Who will dare refute Frontex's drawing of our tongues? Will our teeth be reduced to digits by a drone's software? Will our footsteps be green flames sparkling in the digital memory of a gigantic disembodied server? Less-than-human bodies run away cut wide open. Some introduce an arm into their vagina to prevent their organs from falling through the open hole. They escape the necropolitical celebration of national honour. Since they have no skin, their bodies mix with the environment. They become atmosphere and sound. They soak up feelings and light. Like a live swarm of forces, they run to the other side. You wait for them right there, with your canvas.

For centuries, everything has been disappearing. There are no more cities or forests. The only animals are those that have survived dismemberment in slaughterhouses. They walk through an empty place without skin and without viscera, but have a very attentive look. There are less-than-human foetuses on the edge of reality. They wait for the border to reopen, a very narrow passage once every 22 hours. Some pass. None come back. There is nothing beyond the border. One of them says to you: "I want you to paint the only portrait that will be of me." Who will honour the lives of those considered less-than-human? Who will sing to them while they die? Who will lie down across the border, who will put her body in the place where the border is, to collect as witnesses the footprints of those that crossed? Who will pick up the hands left behind by those



FR

Qui oserait faire nos portraits de mutants ? Qui d'autre que vous oserait inventer la couleur de notre chair juste après l'instant où l'Hospitalité s'apprête à la mettre en vente sur le marché ?

Vous dites : je ne peins le portrait de personne. Avez-vous oublié que vous avez perdu votre visage ? Un jour comme celui-là, cent vingt-deux mille ans avant la fin de la planète Terre, vous avez décidé de réaliser la traduction picturale exacte de la réalité en décomposition. Plus que le portrait, c'est l'acte d'effacement du visage qui vous intéresse. Vous avez commencé par votre propre silhouette moins qu'humaine. En raison de ses excès de vitalité, de masculinité, de chlorophylle, de feu. Pendant ce temps, ils s'emparent des dossiers des institutions psychiatriques et des prisons, des centres d'internement et des cliniques, ils les rassemblent en utilisant de la graisse humaine en guise de colle et avec, ils construisent une Maison de l'Humanité. Personne ne l'habitera jamais. Elle sera un monument à leur colère. Qui inventera nos noms avant notre naissance ? Qui fera se balancer doucement le berceau liquide des enfants noyés ?

Je dis : Je veux que vous peigniez l'unique portrait qui existe de moi. Je veux que le portrait que vous faites de moi serve de document juridique pour s'opposer à la description donnée par le gouvernement de ce qu'a été ma vie. Ils verront que je n'avais pas le sexe qu'ils croyaient. Ils constateront que l'un de mes bras m'a été donné, et qu'il est venu prendre la place d'un pénis. Ils verront que mes cheveux étaient faits d'algues phosphorescentes. Ils ne le croiront pas. Mais vous l'inventerez comme une vérité. Vous peindrez cette image avec des traces de plutonium qui subsisteront durant quatre-vingt millions d'années.

Vous dites : Ne voyez-vous pas que ce portrait n'est pas le vôtre ? Confondez-vous donc votre visage avec n'importe quel amas de chair transurannique ? L'intensité de votre bleu mettra le feu à l'ordinateur du monde et à la peau des centrales nucléaires qui s'abattront, révélant un ventre de femme. L'utopie ou la mort. La couleur ou la mort. La peinture ou la mort.

EN

who fled with only their feet? The scream explodes against the canvas like a bomb, and nothing remains but the inside of the body shown to the world as pure exteriority. Who would dare to make our mutant portraits? Who but you would dare to invent the colour of our flesh just after Hospitality is ready to put it on sale in the market?

You say: "I do not paint portraits of anyone. Have you forgotten that you lost your face?" One day, 122,000 years before the end of the Earth, you decided to make an exact pictorial translation of the decomposing reality. It is the act of erasing the face that interests you rather than the portrait. You started with your own less-than-human figure. For its excess of vitality, of masculinity, of chlorophyll, of fire. Meanwhile, they take the files of psychiatric institutions and prisons, of internment centres and clinics, they paste them together with human fat and build a House of Humanity with them. No one will ever live there. It will be a monument to their anger. Who will invent our names before our birth? Who will rock the water cradle of drowned children? I say: "I want you to paint the only existing portrait of me. I want your portrait of me as a legal document opposing the government's description of what my life was like. They will see that I did not have the sex that they believed. They will note that one of my arms was given to me and came to take the place of a penis. They will see that my hair was made of luminescent algae. They will not believe it. But you will invent it as true. You will paint that image with traces of plutonium that will last 80 million years."

You say: "Do you not realize that this is not your portrait? Do you confuse your face with any mass of transuranic flesh?" The intensity of your blue will set the computer of the world on fire and the skin of nuclear power plants will fall revealing a woman's belly. Utopia or death. Colour or death. Painting or death.







pratiques picturales



Au contact et à distance. De l'usage du textile dans certaines installations abstraites contemporaines (à partir de l'œuvre de Katinka Bock)

6 septembre 2020 | par [Lucile Encrevé \(auteur36.html\)](#)

RÉSUMÉ

Ce texte prend pour point de départ l'œuvre de Katinka Bock (et une rencontre avec l'artiste dans son atelier) pour interroger son emploi du textile (en dialogue avec les travaux de Jessica Warboys, Marie Lund et Adrien Vescovi, mais aussi avec l'histoire de la peinture, d'Antonello de Messine à Berthe Morisot), impliquant un autre lien au sujet, hors de l'opposition entre abstraction et figuration, dans un rapport au monde (paysage et corps) qui, entre contact et distance, entre présence (apparition) et absence (séparation), met en jeu une dimension auratique.

PLAN

- Le pays autour du pays
- Opacités
- For your eyes only ?
- « Le secret, qui est la forme laïque du sacré et donc du séparé » [44]

TEXTE INTÉGRAL

Landumland de Katinka Bock, automne 2019, Centre Pompidou [1] : une installation (un réseau complexe de pièces) dans laquelle m'apparaît un vaste monochrome biface, constitué de deux textiles montés sur châssis.

S'agit-il d'une peinture, isolée dans un corpus lié notoirement et avec évidence au champ de la sculpture - les tableaux recto-verso dans l'histoire de la peinture interrogeant souvent directement les relations peinture/sculpture ?

Et cet objet ambigu (que l'artiste nomme « tableau » tout en précisant qu'elle cherche d'abord à produire « une forme tendue » [2]), en apparence abstrait, ne nous permet-il pas de dépasser l'opposition abstraction/figuration en présentant un rapport différent au monde (à son contact et à distance), par l'empreinte ?

Aux bords de la peinture comme de l'abstraction, donc.

Par l'usage du textile, chez Bock comme dans les travaux d'artistes qui lui sont contemporain.e.s [3] (Marie Lund, Adrien Vescovi, Jessica Warboys).



Katinka Bock, "Landumland", 2019

« Prix Marcel Duchamp 2019, les nommés », Paris, Centre Pompidou, 9 oct. 2019 - 6 janv. 2020.
Photographie de l'autrice

Le pays autour du pays

L'installation de Bock au Centre dit immédiatement dans son titre (*Landumland*) ce qu'elle doit au paysage. Le tableau, de très grand format horizontal, s'y présente, lorsqu'on entre dans la salle, en toile de fond : titré *For Your Eyes Only, T5* [4], il est suspendu comme un arrière-plan de la sculpture centrale (un plancher de plaques de cuivre, légèrement surélevé), lui apporte une profondeur, bleue. Il participe aussi à délimiter (cadrer) l'espace, renvoyant aux palissades d'une des toutes premières œuvres de Bock, *Das Konservat* (2003-07), réalisée dans la nature dans le cadre du Skulptur Projekt de Münster - des murs séparant un morceau de pré (observable grâce à des points de vue ressemblant à des miradors) prélevé ainsi de son contexte pendant quatre ans. Les *Konservat-Lagerstätten* constituent des lieux de conservation caractérisés par des conditions de fossilisation idéales ; le tableau dans *Landumland* est aussi un lieu où le temps fait empreinte ; au dos du tissu bleu se trouve en effet un second textile qui, durant plusieurs mois, sur une terrasse du Centre, a recouvert les plaques de cuivre présentées à l'avant, qui y ont laissé leurs traces. Ce textile/enveloppe se présente comme une impression, jouant l'idée du *flatbed* [5], terme emprunté par le théoricien Leo Steinberg (écrivant sur Robert Rauschenberg) au plateau des presses d'imprimerie pour définir l'œuvre pensée (même lorsqu'elle est au mur) comme un plan horizontal [6] : chez Bock le renversement proposé opère un déplacement complexe - d'un lieu (la terrasse) à un autre (la salle d'exposition), de l'horizontalité à la verticalité, du contact (avec le cuivre, au moyen du sel) à la distance (avec l'œil), distance maximale puisque le tissu se situe à la fois à l'arrière (de la sculpture) et au dos (du tableau).

Cette intimité, en amont de l'exposition, avec un matériau, un métal, est accompagnée d'une relation aux éléments : pluie, soleil, vent (eau, feu, air, qui, comme le cadre, sont constitutifs d'une pensée du paysage [7]) agissent sur le tissu, permettent et provoquent les marques comme dans plusieurs œuvres de l'artiste, telle *Febbraio* (2015) [8], un grand format textile qui, panorama (accroché dans un angle), dit dans son titre son rapport à la durée. Ce lien aux éléments est aussi au cœur de la pratique de Jessica Warboys : ses *Sea paintings*, des grands formats, qu'elle présente dans des installations qui font se rencontrer peintures, sculptures et vidéos, sont produites en déposant des pigments minéraux sur des textiles, ensuite pliés et passés dans la mer. Laisser la nature coproduire l'œuvre est ce que cherche également Adrien Vescovi : s'il teint lui-même ses œuvres, il les soumet ensuite aux intempéries, les accrochant (sanglées) sur la façade de son atelier de Haute- Savoie (Les Gets) entre 2015 et 2017 ; l'artiste compare son processus au procédé d'enregistrement photographique monochrome du cyanotype [9], que Warboys a directement utilisé pour produire certaines œuvres, telles celles présentées lors de son exposition titrée « Glade » (clairière) [10]. Or cette technique, aux tirages bleu de Prusse, est liée dès le départ [11] à la nature, puisqu'utilisée par la botaniste Anna Atkins pour produire ses herbiers, enregistrements d'algues puis de fougères - ainsi dès 1843 *British Algae : Cyanotype Impressions*, premier ouvrage à présenter des photogrammes ainsi réalisés. Il n'est pas anodin que la quasi-totalité des textiles choisis par Bock pour opérer ses empreintes soit bleue. En 2011, l'artiste, lors d'une exposition à Paris chez Rosascape [12], a utilisé les huit fenêtres de la salle d'angle du lieu d'exposition, recouvertes d'encre bleue, comme plaques d'impression pour produire une forme d'herbier, *Blaue Stunde Raum*, édition de huit monotypes pensés comme des paysages urbains : elle a appliqué sur le verre des objets trouvés au sol, tels des mégots, laissant leurs traces sur le papier. Au contact du monde, donc, dans la trivialité de ses paysages (jusqu'aux déchets).

Opacités

Ce choix de la fenêtre c'est aussi celui du passage, de ce bord (angle) qui l'obsède. La couleur bleue est d'ailleurs pensée par l'artiste comme une « couleur de seuil, de transition » - « entre la nuit et le jour, entre la vie et la mort » [13]. Plusieurs tissus - c'est le cas notamment de *Fyeo III* (2016) [14] - ont été placés durant leur processus d'enregistrement dans le cadre d'une fenêtre par l'artiste. La fenêtre croise le chemin du textile chez Bock à de nombreuses autres reprises : dans la manière dont elle présente ses œuvres, ainsi au musée Delacroix en 2017 (où elle pose un tableau de 2014, *Nachthimmelhaus* [15], contre un mur sous une fenêtre qu'il semble poursuivre), ou dans les objets qu'elle enveloppe avec du textile et dont elle montre l'image obtenue par contact, par exemple avec l'œuvre *For Your Eyes Only, Glasgow* [16], présentée en 2019 à la galerie Jocelyn Wolff [17] - empreinte d'une ouverture (fenêtre et conduit d'aération) saisie sur le toit de l'espace Common Guild à Glasgow. On sait que manier la fenêtre, c'est travailler le tableau, tant les deux sont liés depuis Alberti et sa définition célèbre (le tableau comme « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire » [18]). Or ce qui est lisible dans ces exemples c'est que la fenêtre chez Bock, dans des œuvres présentées comme des enregistrements du réel, est fermée (opaque, enveloppée) : on n'y voit rien, ou plus exactement on regarde une énigme (avec le désir de sa/voir - « C'est important de ne pas tout dire » [19]).

La fenêtre (fermée) chez Bock rejoint un motif récurrent, le rideau, chez une de ses contemporaines, Lund, qui présente dans ses installations (avec des sculptures) des rideaux trouvés, *readymade*, qui ont été soumis sur une durée très importante à l'action du soleil (dans des maisons privées ou des établissements publics) : décolorés, ils laissent voir, comme un motif, les plis du tissu, ainsi dans un ensemble titré *Stills* (images fixes, 2013). La notion d'empreinte a toujours été au centre des préoccupations de Lund qui, dans une performance portant ce titre alors qu'elle travaillait en duo avec Nina Beier, a proposé une exposition vide d'œuvres, n'existant que par le travail des médiateurs et médiatrices [20]. Le rideau est, de la même manière que la fenêtre, profondément lié à l'histoire de la peinture – à la fois comme comble de la *mimesis* (le peintre Parrhasios trompant Zeuxis lui-même en peignant un rideau que ce dernier tente d'ouvrir [21]) et comme ce qui cache la peinture qui, mise à distance, s'absente (Gerhard Richter s'est emparé de cette richesse polysémique dans sa série des *Vorhangs* en 1965, images peintes de rideaux). Le rideau (textile) comme ce qui ferme la fenêtre (peinture). Lorsque Bock ne prend pas, au cours de son processus de création, des fenêtres pour les fermer ou les envelopper, elle utilise à plusieurs reprises des plaques de cuivre : or celles-ci produisent sur le textile, par empreinte, un effet de grille ; et, motif essentiel du XX^{ème} siècle, la grille a été liée, à partir de l'analyse de la critique Rosalind Krauss, à la fenêtre – la grille comme fenêtre symboliste refoulée [22], ouverte et fermée, simultanément.

For your eyes only ?

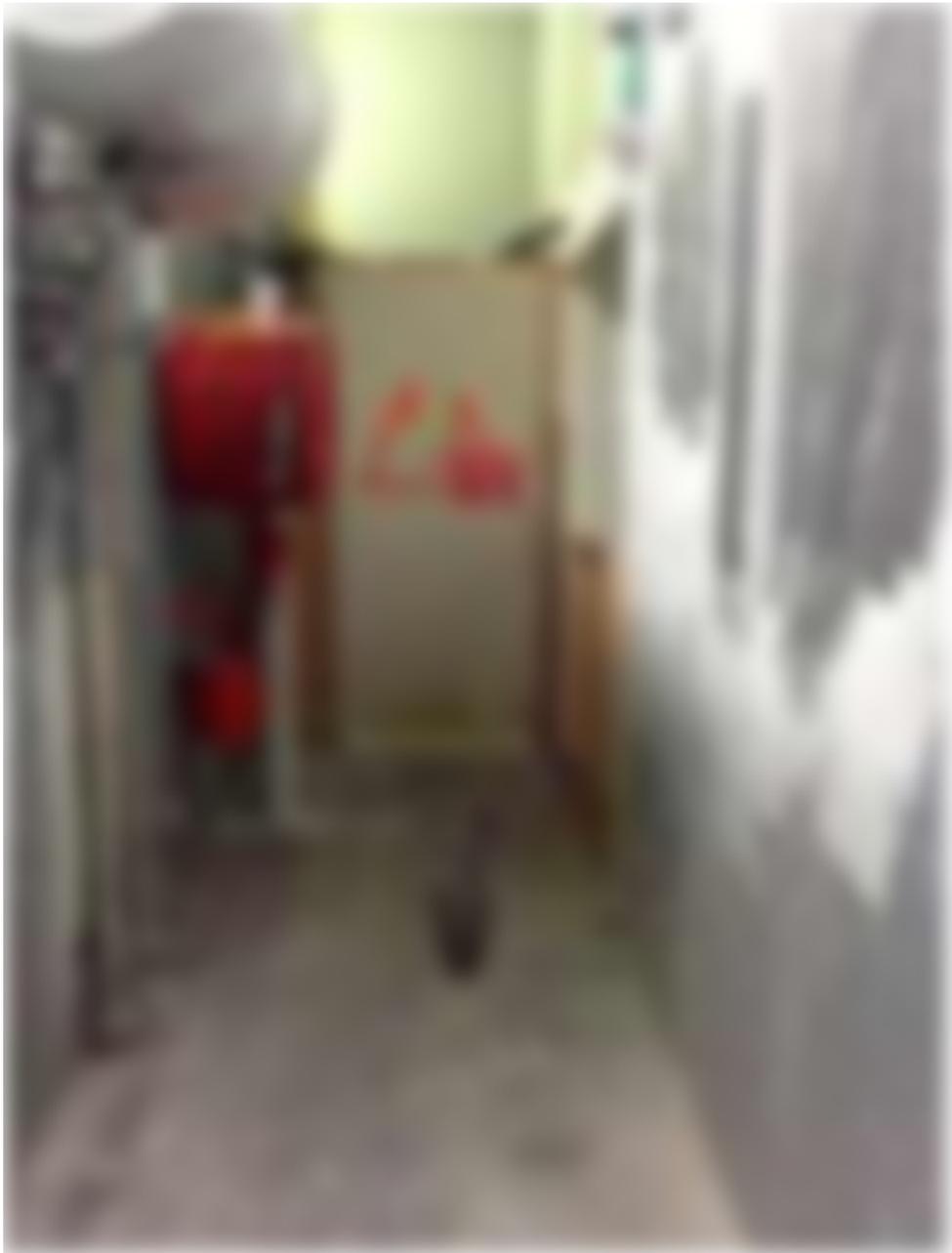
Dans cette grille textile, que regarde-t-on ? Par l'empreinte, elle invite à un *regard du contact* [23]. Le cuivre est choisi par Bock parce qu'il est un excellent conducteur d'électricité : cette énergie est présente, comme trace (par oxydation), dans le textile, tactile. L'hapticit  du textile donne une présence physique à la grille, qui n'est plus ce « moment terrible pour la sensibilité, la matière » (attendu [24]) mais gagne du corps, évoquant les plis marqués des multiples nappes des cônes peintes (et du repas à Emmaüs) et d'abord du célèbre tableau de Léonard de Vinci   Santa Maria delle Grazie   Milan [25] : la grille sur tissu comme espace de l'eucharistie (« ceci est mon corps, ceci est mon sang ») [26]. Interrogée sur les éléments en bronze comme fossilisés accrochés au dos du tableau de son installation au Centre, l'artiste nous déclare [27] que ce sont comme des restes d'un repas en plein air (ces noyaux que l'on jette au sol, dans l'herbe, l'été) – une « chambre mal balayée » (*asarotos oikos* [28]) ? Elle dit aussi : ce pourrait être encore comme des bijoux. Des bijoux sur un corps ? Ce textile grille (visible à l'arrière) devient lisible alors comme une *matière rose* (pour reprendre les mots de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman sur Marcel Duchamp [29]) – ce rose obtenu qu'elle n'avait pas prévu (le textile était bleu) et qu'elle ne sait expliquer que par les possibles retombées de l'incendie de Notre-Dame en avril 2019. Et le bleu récurrent de ses textiles, elle le lie à Tchernobyl, au médicament contre la radiation « qu'on a donné aux animaux pour qu'ils soient consommables », « un médicament cousin du gaz des chambres à gaz » précise-t-elle [30]. Du corps ainsi dans ces tableaux, mais, comme toujours chez elle, du corps vulnérable (elle le dit souvent fatigué,  puis , *erschöpft* [31]) – et le textile me semble un élément essentiel de ce travail où se dit la vulnérabilité de nos corps, liée au sens de toute vie. Les textiles de Warboys tentent, pour certains aussi, sans figures, de rendre le corps présent. Ainsi pour l'œuvre *Vanel* (2011) [32], qui désigne par son titre Hélène Vanel, artiste

et danseuse « vitaliste » connue pour sa performance *L'Acte manqué* donnée en 1938 au vernissage de l'Exposition internationale du surréalisme : la toile enduite d'une émulsion photosensible sur laquelle elle a jeté du sable présente une forme en « V », qui semble la saisie photographique d'un corps en mouvement, qui est aussi la trace abstraite d'un geste et d'une initiale. Les textiles sont ainsi liés à des corps, alors que les corps même des artistes, créatrices, y sont absents (les images comme tombées du ciel [33]) – Bock et Warboys ont cependant toutes deux enregistré dans certaines œuvres des traces de leurs outils (comme un dernier lien avec leurs mains).

Chez Bock, ce sont des corps qui, produits à l'aveugle, nous regardent ; dont le dos, dans l'œuvre du Centre, nous regarde – avec l'appel que constituent les deux épines de porc-épic coincées dans la tranche (un appel paradoxal [34]). L'artiste, en 2018, dans un des rares textes qu'elle a écrits sur un.e peintre (figurative), Miriam Cahn, cite l'extraordinaire (et intrigante) formule de cette dernière : « Il faut que le dos du tableau me regarde, pas la face. », ce qui renvoie aussi au texte récent qu'elle a conçu dans le cadre de son exposition à Lafayette Anticipations pour le journal *Tumulte* : « Il observe la nuque de la femme devant lui. Elle est belle. Il imagine son visage, sa voix. Sa pensée s'arrête sur cette nuque pour l'examiner en détail. Les pulsations dans les artères, presque imperceptibles, adoucissent sa posture immobile. Elle semble songer. À des sciences exactes, à la découpe de la viande ou à des remords. Elle se retourne – le regard de monsieur Palomar lui a chauffé la nuque. Elle a des yeux de reconnaissance » [35]. Quelque chose se joue à l'arrière, en lien avec l'œil du regardeur (masculin ? [36]). La seule œuvre de Bock qui, pour elle-même, est véritablement une peinture (une aquarelle sur papier, qui se présente comme un paysage) se nomme *Les Couleurs des yeux de mes amis* (2009) [37] – « pour laquelle j'ai travaillé de mémoire. » [38] Il y a, dans la relation de l'artiste à la peinture, au textile, en lien avec la mémoire, une obsession du regard. La plupart de ses œuvres textiles ont pour titre *For Your Eyes Only*, titre, lié aux yeux (du spectateur ?), partagé avec une série de photographies (sous-titrées *Sculptures du soir* et *Sculptures du matin*) [39] : plusieurs images de vêtements et tissus (au sol/sur un lit) dans lesquelles des traces de corps, absents, dans les plis se lisent, avec une dimension érotique (on pense à *L'usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie [40]) et humoristique (le titre renvoie tout autant à James Bond), aussi bien qu'anecdotique (le titre venant d'un mail ainsi nommé qui lui a été adressé) – et une dimension quotidienne et presque banale est présente dans ces draps froissés et ces vêtements laissés en tas (qu'elle choisit de photographier, saisir par le regard, les associant à des images de peaux marquées par différents contacts). Ce rapport, ordinaire, au textile se trouve aussi chez Vescovi qui présente ses travaux comme du linge étendu – dans une exposition à Lyon, à Néon, en 2017 [41] ou à la fenêtre de son atelier à Marseille (et qui, dans ses collections d'images, possède plusieurs photographies de linges suspendus). C'est au linge aussi que l'on pense (et à ce que les peintres, sérigraphes et photographes y ont souvent rêvé – le linge comme espace de projection/impression/apparition [42]) devant les plaques de cuivre issues du dôme d'un bâtiment (lié à l'édition) de Hanovre que Bock expose à Lafayette Anticipations : pliées, présentées sur une corde, comme des draps (et titrées *Feuilles de température* [43]). Étendre le linge : un geste simple, antiautoritaire (culturellement du côté du féminin), et qui nous projette du côté du toucher.

« Le secret, qui est la forme laïque du sacré et donc du séparé » [44]

Un geste proche est lisible chez Lund dans ses séries de rideaux prélevés, images d'une main ouvrant et fermant quotidiennement un voile. Mais derrière la banalité de l'objet (vide), il y a dans ces œuvres une indéniable dimension spirituelle, liée à la lumière, qui semble leur véritable sujet, et à l'histoire du rideau en art, qui cachait dans la peinture les images qui devaient rester invisibles – et par exemple, chez Nicolas Poussin, *les Sept Sacrements* de 1644-1648. Le textile, quand il forme empreinte, renvoie aux tissus qui, dans les légendes chrétiennes, se sont, au contact du corps du Christ, imprégnés de sa surface avant d'être pliés – le suaire de Turin, et, du voile de Véronique au mandylion, les dites saintes faces que l'on retrouve peintes, suspendues à un fil ou saisies entre des mains, dans les œuvres de Champaigne ou Francisco de Zurbaran [45]. Il y a alors, dans tout linge suspendu représenté, quelque chose qui a à voir avec l'apparition, ce qui se joue aussi dans les textiles non faits de main d'homme (images achiropoïètes) de Bock, ses halos, ses plis, le choix du bleu (« cet infini » [46]). Les textiles se trouvent souvent chez elle derrière des sculptures, renvoyant au tableau d'autel, le re/table – à l'arrière de l'autel/de la table. On peut les lier aux textiles de présentation des figures religieuses dans les peintures de la Renaissance : le textile, derrière les corps, y constitue le cadre d'une apparition [47], et en particulier celle de la mère de Jésus, saisie entre des temps et des lieux distincts, avec une dimension plus ou moins fugace, selon qu'elle est présente sur le tissu (tenu souvent par des anges, comme chez Vittore Carpaccio) ou devant lui (structuré par une grille) comme chez Antonello de Messine, dans le retable de San Cassiano [48] (la vierge, avec enfant, devant un textile, surélevée par rapport à quatre personnages), qu'il est tentant de lier à l'œuvre de Bock *Five Speakers* (2014/2018) [49] - une grille textile derrière une table en cuivre sur laquelle quatre têtes fatiguées (une est au sol) sont posées (céramiques qui sont des moulages de ballons dégonflés) ; l'aura du textile mise en tension par l'effondrement des figures, des corps « qui s'échappent » [50] (la chute).



Katinka Bock, "Landumland", 2019

« Prix Marcel Duchamp 2019, les nommés », Paris, Centre Pompidou, 9 oct. 2019 - 6 janv. 2020.

Photographie de l'autrice.

Au Centre, le tableau (d'autel - il est, on l'a dit, à l'arrière des plaques de cuivre), semble aussi utilisé comme outil de séparation de l'espace d'exposition : car derrière lui se cache un lieu où se trouve suspendue, tel un fruit étrange (*strange fruit* [51]), une sculpture figurant une carpe qui n'est pas sans rappeler les truites de Gustave Courbet – immenses, christiques, peintes alors qu'elles sont entre la vie et la mort (au bord), décrites souvent comme autant d'autoportraits masqués de l'artiste sortant de prison ; pour Bock, les carpes présentes dans son travail évoquent d'abord celles que les nazis arrivés à Versailles ont mangées [52] (vidant le bassin, étrange célébration de leur victoire). Le textile ici est ce qui sépare et protège, d'une image poignante (secrète et dérisoire), comme le font (pour les textes sacrés) les tissus dans les lieux juifs de prière - des rideaux séparant l'arche d'alliance dans le temple de Jérusalem à ceux qui, à la synagogue, séparent la Torah des fidèles. Cette relation au monde sacré juif

était présente dans des utilisations plus anciennes de tissus chez Bock dans lesquelles, pratiquant l'empreinte par frottage, elle restituait des espaces qui manquent (seuil devenu interdit de la synagogue de Berlin, mur effondré de l'allée des orangers de la villa Médicis) sous forme d'un rouleau, évoquant la Torah [53], et d'un dais qu'elle nomme « tente » [54], telle celle abritant l'Arche d'alliance durant l'exode. Le textile comme protection (et appel), de/pour nos yeux seuls, devant un espace où se traduit quelque chose qui est de l'ordre de l'invisible (du secret, du séparé - du sacré ?) ; c'est là peut-être la force de *Landumland*, au-delà du plaisir des jeux formels qui s'offrent à nos regards : s'y dresse un tableau biface, à la fois paysage et corps, lieu intouché dans lequel rien n'est à reconnaître mais qui désigne, en dialogue avec l'histoire de la peinture comme avec celle du textile, l'énigme d'une présence (vulnérable).

« La conscience qu'on est là. », me dit-elle. [55]

Mars 2020.

NOTES

[1] « Prix Marcel Duchamp 2019, les nommés », 9 oct. 2019 - 6 janv. 2020.

[2] Entretien de l'artiste avec l'autrice à l'atelier, 28 janv. 2020.

[3] Katinka Bock est née en 1976 – Marie Lund la même année, Jessica Warboys en 1977, et Adrien Vescovi en 1981.

[4] Bock, *For Your Eyes Only, T5*, 2019, coton, lin, bronze, épines de porc-épic.

[5] Leo Steinberg, « Other Criteria », *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éditions Territoires, 1979, p. 46-48.

[6] Sur les liens de la peinture au plan horizontal, je me permets de renvoyer à mon texte « Au sol et à plat. À propos d'un basculement de la peinture abstraite », *Limber : spatial painting practices*, Canterbury, the Herbert Read Gallery, 2013.

[7] Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, p. 103-117.

[8] Bock, *Febbraio*, 2015, tissu, céramique, Caen, Frac Normandie.

[9] Conférence à l'École des Beaux-Arts de Marseille, 26 nov. 2018 - <https://www.youtube.com/watch?v=gI9CxMFUvuk> (<https://www.youtube.com/watch?v=gI9CxMFUvuk>) (cons. en janvier 2020).

[10] « Jessica Warboys. Glade », Museum Leuven, 12 fév. – 24 mai 2015.

[11] Le cyanotype est mis au point en 1842 par le chimiste John Herschel.

[12] « Katinka Bock. Les mots de demain », Rosascape, Paris, déc. 2011 – fév. 2012.

[13] Entretien de l'artiste avec l'autrice, *op. cit.*

[14] Bock, *Fyeo III*, 2016, céramique et textile (tissu : 80 x 130 cm).

[15] Bock, *Nachthimmelhaus*, 2014, bronze, encre sur coton, civière en bois (tissu : 122 x 244 cm).

[16] Bock, *For Your Eyes Only, Glasgow*, 2018-2019, lin sur châssis, 120 x 170 cm.

- [17] « Katinka Bock. T – Toxic », Paris, galerie Jocelyn Wolff, 25 avril – 15 juin 2019.
- [18] Alberti, *De la peinture* [1435], Paris, Macula, 1995, p. 115.
- [19] Entretien de l'artiste avec l'autrice, *op. cit.*
- [20] Marie Lund et Nina Beier, *The Imprint*, 2009, performance orale et cartel, Frac Lorraine.
- [21] Pliny, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, 65, 66.
- [22] Rosalind Krauss, « Grilles » [1979], *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 102.
- [23] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, p. 107.
- [24] Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes* suivi de *Le Pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, 2007.
- [25] Léonard de Vinci, *La Cène*, 1495-98, tempera, 460 x 880 cm, Milan, Santa Maria delle Grazie ; de nombreuses nappes « à grilles » (qui préfigurent celles des autels) sont présentes chez Titien ou Philippe de Champaigne.
- [26] Je me permets ici de renvoyer à mon texte "Le textile derrière la grille : une abstraction impure ?", *Perspective. La revue de l'INHA*, 2016, p. 204-209.
- [27] Entretien de l'artiste avec l'autrice, *op. cit.*
- [28] Du nom de la mosaïque de Sosos de Pergame, représentant des restes de repas en trompe l'œil (IIIe siècle avant J.-C.)
- [29] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 200-202 : « La « matière rose », c'est ce qui donnerait à une apparition la possibilité d'exister comme « image tactile » et comme *processus d'emprise*. ».
- [30] Entretien de l'artiste avec l'autrice, *op. cit.*
- [31] C'est le titre de certaines de ses œuvres, telle *Population (erschöpft)*, 2017, tissu, céramique et bronze (tissu : 200 x 160 cm).
- [32] Warboys, *Vanel*, 2011, cyanotype sur toile, 210 x 550 cm, toile libre murale.
- [33] Bock achète ses textiles déjà colorés : elle ne les peint pas.
- [34] Une œuvre de l'exposition « Katinka Bock. Tumulte à Higienopolis » (Paris, Lafayette Anticipations, 9 oct. 2019 – 5 janv. 2020) constituée d'épines de porc-épic s'intitule : *Mise à distance*.
- [35] Bock, « Le marbre, le sang et la boucane », *Tumulte 1*, 28 octobre 2019.
- [36] Sont-ce les hommes seuls qui voudraient voir nos nuques ?
- [37] Bock, *Farben der Augen meiner Freunde*, 2009, aquarelle sur papier, 27,5 x 20,5 cm.
- [38] Béatrice Gross, 20 déc. 19, *Art newspaper* - <https://www.artnewspaper.fr/interview/la-physicalite-est-fondamentale-pour-moi> (<https://www.artnewspaper.fr/interview/la-physicalite-est-fondamentale-pour-moi>) (cons. janv. 2020).
- [39] Publiées dans un ouvrage, *Katinka Bock : Intenso*, Amsterdam, Roma Publications, 2018.
- [40] Qui y décrivent, à partir de leurs vêtements jetés au sol avant l'amour et photographiés, leur relation amoureuse - Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Folio, 2006.
- [41] « Adrien Vescovi. For the memory of a live time », Lyon, Néon, 16 sept. 2017 - 20 janv. 2018.
- [42] L'une des plus célèbres (sujet d'un célèbre écrit de l'historienne Linda Nochlin) étant : Berthe Morisot, *Femme étendant la lessive*, 1881, h/t, 46 x 67 cm, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek.

[43] Bock, *Feuilles de température*, 2019, cuivre et corde à linge.

[44] Je remercie ici Emmanuel Tibloux pour nos échanges, et bien sûr Katinka Bock, pour son œuvre et pour notre dialogue, ainsi qu'Antoine Perrot, pour son invitation.

[45] Francisco de Zurbaran, *La Sainte face*, c. 1660, h/t, 104 x 85 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes (celle de Valladolid, du Museo Nacional de Escultura, présente une figure christique plus évanescence encore)

[46] Entretien de l'artiste avec l'autrice, *op. cit.*

[47] Je renvoie ici à mon texte « Le textile dans l'espace : transitoire et mobile, un pan vivant », *Profanations textiles*, Paris, Éditions EnsAD, 2017, p. 72.

[48] Antonello de Messine, *San Cassiano Altar*, 1475-76, h/panneau (3 panneaux), 115 × 133,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum

[49] Bock, *Five Speakers*, 2014/18, installation, métal, cuivre, céramique, lin, h 235 cm

[50] Entretien de l'artiste avec l'autrice, *op. cit.*

[51] Une œuvre de Bock (*Strange Fruits*, 2008) renvoie au titre de la célèbre chanson interprétée par Billie Holiday (décrivant un corps noir supplicié suspendu à un arbre).

[52] Entretien de l'artiste avec l'autrice, *op. cit.*

[53] Bock, *Patron*, 2008, graphite sur textile, 300 x 130 cm.

[54] Bock, *Patron*, 2013, graphite sur textile, dimensions variables.

[55] Entretien de l'artiste avec l'autrice, *op. cit.*

POUR CITER CET ARTICLE

Lucile Encrevé, « Au contact et à distance. De l'usage du textile dans certaines installations abstraites contemporaines (à partir de l'œuvre de Katinka Bock) ». *Pratiques picturales : Stratégies abstraites de la peinture contemporaine*, Numéro 06, avril 2020.

<http://pratiques-picturales.net/article62.html> (<http://pratiques-picturales.net/article62.html>)

Le Quotidien de l'Art

The Art Daily News

Art Basel 2019
Édition spéciale -
Special edition

www.lequotidiendelart.com

Artists Guide

Notre choix
de solo shows /
Our choice
of solo shows

FEATURE

5 talents
réévalués /
5 talents
reappraised

ART UNLIMITED

10 installations
hors normes /
10 outstanding
installations

STATEMENTS

5 noms à suivre /
5 names to follow

Français / English

gratuit / free

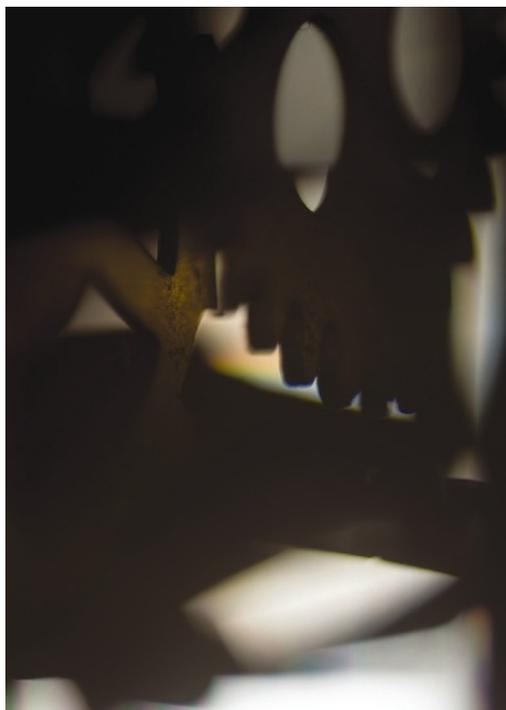


Art Unlimited

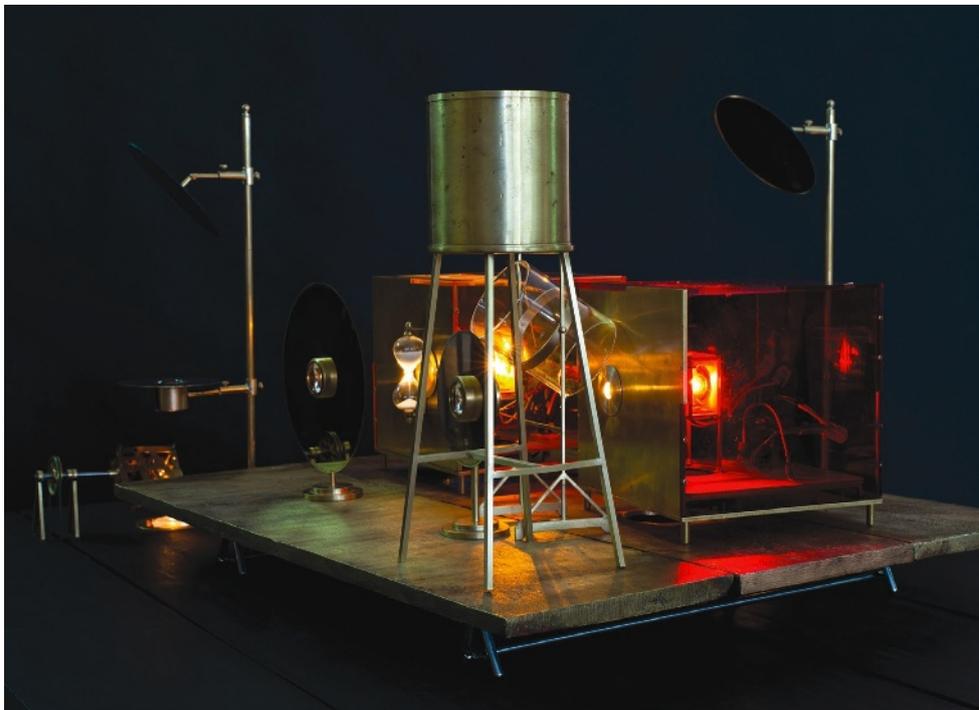
Francisco Tropa

GREGOR PODNAR (BERLIN) / JOCELYN WOLFF (PARIS) / STAND U9

Par/By Magali Lesauvage



Photos Teresa Tropa.



Photos Teresa Tropa.

Francisco Tropa, *Pharmacie*,

2019, plexiglas, laiton, bronze, sablier, mécanisme d'horloge, eau, appareils électriques, appareils optiques, dimensions variables.

À gauche, ombre projetée du mécanisme d'une horloge en mouvement.

À l'automne dernier, pendant la FIAC, on a vu les *Pénélope* de Francisco Tropa, figures de l'attente sagement recueillies, danser dans les rayons du soleil balayant la rotonde du Petit Palais, à Paris. En 2018, au Grand Café de Saint-Nazaire, des alambics de cuivre faisaient goutter une eau précieuse sur un plateau doré surmonté de graines et cailloux déployés sur fond de paysages sérigraphiés, presque évanouis. Titre de l'œuvre : *Danaé* (du nom de la princesse que Zeus féconda d'une pluie d'or). On connaît également de l'artiste portugais des squelettes de bronze aux ossements disposés comme fortuitement suite à une découverte archéologique, ou encore des projections de lumières fantomatiques. À Bâle, la galerie Wolff présente dans la section Art Unlimited une pièce inédite, *Pharmacie*, machinerie cuivrée combinant horloge, eau et projection lumineuse. Un travail où la beauté de la forme semble résister au passage du temps.

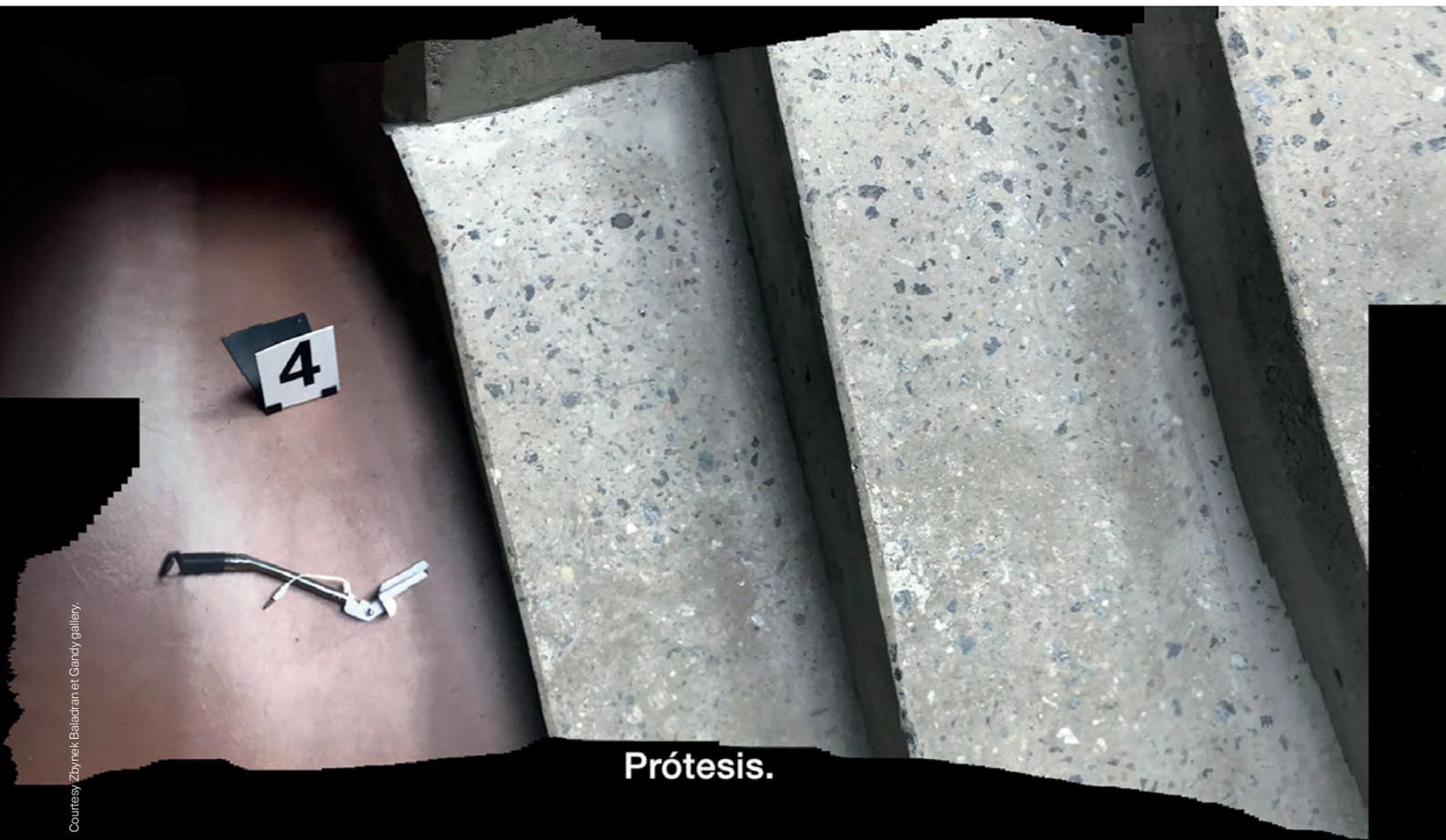
Bio

1968 Born in Lisbon, Portugal

2011 Represents Portugal at the Venice Biennale

2019 Solo exhibition "The Pyrgus from Chaves", Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon
Lives and works in Lisbon (Portugal).

Last autumn, during the FIAC, we saw Francisco Tropa's *Pénélope* figures, quietly contemplative, as the sunshine swept the rotunda of the Petit Palais in Paris. In 2018, at the Grand Café in Saint-Nazaire, precious drops of water were dripping off copper alembics on to a gilded tray topped with seeds and stones deployed over a landscape background, silk-screen printed and almost entirely faded away. The work is entitled *Danae*, which was the name of the princess Zeus impregnated with golden rain. The Portuguese artist is also known for his bronze skeletons whose bones are disposed at random following an archeological discovery, as well as projections of phantom-like lights. In Basel, the gallery is showing a new work, *Pharmacie*, a copper machinery ensemble which combines a clock, water and light projection. A work in which formal beauty seems to hold out against the passage of time.



Prótesis.

Loop Balcony : 131 minutes d'art vidéo/ Loop Balcony: 131 minutes of video art

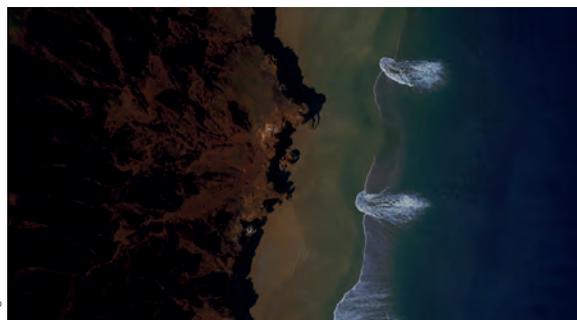
Par/By Alison Moss

Offrir une vision panoramique de l'art vidéo à l'ère actuelle : c'est le but du pavillon présenté par la foire barcelonaise, spécialisée dans la discipline depuis 2003. Après avoir accueilli le salon de design PAD pendant deux ans, artgenève change donc de cap pour cette édition. La foire se penche désormais sur l'art vidéo, quelquefois délaissé car difficile à montrer, notamment en raison de son ancrage dans le temps. « *Que ce soit dans les biennales, musées ou galeries, les gens sont nombreux à demander combien durent les vidéos* », remarque

Zbynek Baladran,
CATASTROPHE,
2019, vidéo full HD, 6mn.
Édition de 3. Galerie GANDY.

To provide an overview of video art as it is practised today: such is the aim of the pavilion presented by the Barcelona Fair, a specialist in the discipline since 2003. After hosting the PAD design fair for two years, artgenève has changed tack for this edition. The fair is now turning its attention to video art, a discipline that is sometimes neglected as it is difficult to show, especially due to the time it demands. "*Whether in biennials, museums or galleries, a lot of people ask how long videos last*", says Emilio Álvarez, co-director of LOOP along with Carlos Durán. They consequently decided to announce the total length of the programme right from the title, "131 minutes and 48 seconds of art", and to organise the pieces according to their length. The DNA of the Catalan fair, a pioneer in the discipline, consists precisely in rethinking the exhibition formats traditionally associated with video art. In Barcelona, each piece is shown in a hotel room, thus offering the visitor a more intimate and warm setting than a white cube, away from interfering sounds. The principle of one artist per booth has been maintained at Palexpo, thereby favouring the legibility of the works. Rather than working from a particular theme, the LOOP directors have preferred to offer an overview of

Angelika Markul,
Marella,
2019, installation vidéo, film,
son, 8min 31s en boucle.
Galerie Albarrán Bourdais.



Angelika Markul.

Emilio Álvarez, co-directeur de LOOP avec Carlos Durán. Ces derniers ont donc choisi d'annoncer la durée totale du programme dès le titre, « 131 minutes et 48 secondes of art », et d'organiser les pièces en fonction de leur durée. L'ADN de la foire catalane, pionnière dans la discipline, consiste justement à repenser les modes d'exposition traditionnellement associés à l'art vidéo. À Barcelone, chaque pièce est montrée dans une chambre d'hôtel, offrant ainsi au visiteur un cadre plus intime et chaleureux qu'un white cube, à l'abri des débordements sonores. Le principe d'un artiste par stand a été préservé à Palexpo, privilégiant ainsi la lisibilité des œuvres. Plutôt que de partir d'une thématique particulière, les directeurs de LOOP ont préféré offrir un aperçu de la création actuelle dans la discipline. Le nom du secteur, Loop Balcony, fait allusion à cette idée de « vision panoramique ». Un fil conducteur se dessine toutefois naturellement : celui de l'ère anthropocène, dont les multiples visages sont abordés dans la quasi-totalité des pièces, que ce soit sous l'angle de ses conséquences dévastatrices sur l'écosystème (Adrián Balseca, galerie Senda) ; les liens entre nature et culture (Cecilia Bengolea, àngels Barcelona) ou la technologie (Zbyněk Baladrán, GANDY, Bratislava). Agréable contrepoint par rapport au parcours principal, le pavillon, qui rassemble dix artistes de la précédente édition de LOOP, réaffirme l'ancrage de la manifestation dans la création actuelle et promet d'attirer davantage de collectionneurs de niche.



Courtesy Adrián Balseca et Galeria SENDA.

Adrián Balseca,
Phantom Recorder
[Grabador Fantasma],

2018, Single-channel
projection, 9mn 26s en
boucle. Édition de 5+2AP.
Galerie SENDA.

Cecilia Bengolea, en
collaboration avec Craig
Black Eagle,
Lightning dance,

2018, Single-channel,
vidéo HD, 6mn 03s. Édition
de 5+1AP. Galerie àngels
barcelona.

current video art creation. The name of the section, Loop Balcony, alludes to this idea of a “panoramic view”. However, a common thread naturally emerges: that of the era of the Anthropocene, with practically all pieces addressing one or other aspect of it, whether from the point of view of its devastating consequences on the ecosystem (Adrian Balseca, Senda gallery), the links between nature and culture (Cecilia Bengolea, àngels Barcelona) or technology (Zbynek Baladrán, GANDY, Bratislava). A pleasant counterpoint to the main visit itinerary, the pavilion, which features ten artists from the previous edition of LOOP, reaffirms the event's foothold in contemporary creation and promises to attract more niche collectors.



Courtesy Cecilia Bengolea et àngels barcelona.

À voir aussi More shows to check out

Par/By Pauline Chevallereau

Martin Barré se met en cinq

Première exposition d'envergure en Suisse dédiée à Martin Barré (1924-1993), elle détaille quarante ans de création, en détaillant soigneusement les cinq différentes périodes de l'artiste. Réalisées en série, les toiles s'articulent entre elles : colorées, géométriques, conceptuelles ou expérimentales. Le Mamco revient ainsi sur une figure essentielle de la peinture d'après-guerre, pionnier dans l'utilisation du spray entre 1963 et 1967, réinventant et repoussant sans cesse les limites de l'espace pictural.

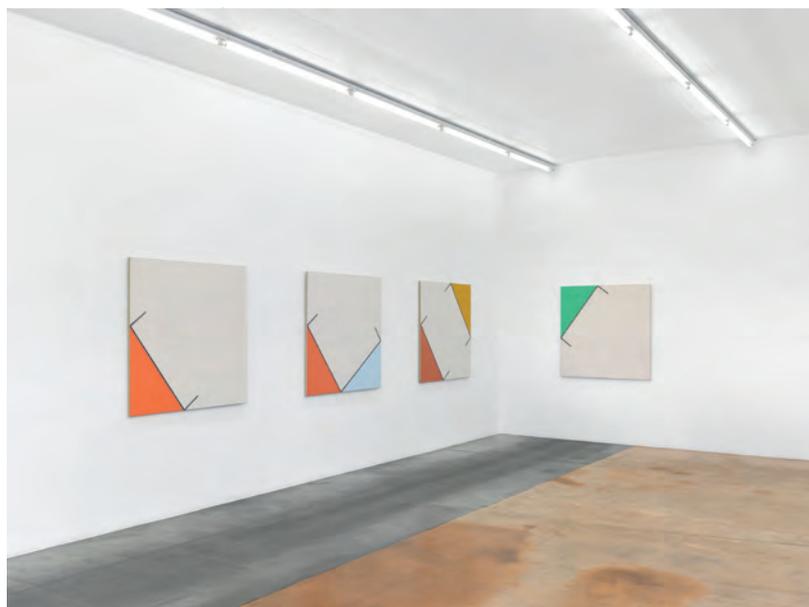
Martin Barré in five movements

This first major exhibition in Switzerland dedicated to Martin Barré (1924-1993) covers forty years of artistic production, clearly setting out the artist's five different periods. The canvases are produced sequentially, each one articulated with the others in the series: coloured, geometric, conceptual or experimental. With this exhibition, the Mamco offers a retrospective on an pivotal figure of post-war painting, a pioneer in the use of sprays between 1963 and 1967, constantly reinventing and pushing back the limits of pictorial space.

« **Martin Barré** », jusqu'au 2 février 2020, Musée d'Art moderne et contemporain, 10 rue des Vieux Grenadiers, 1205 Genève, mamco.ch

Une relecture des Métamorphoses

Quelle est la postérité visuelle et créative des *Métamorphoses* d'Ovide ? Pas moins de 40 œuvres du XVII^e siècle à nos jours, issues des collections du musée, apportent des éléments de réponse. La diversité des supports (peinture, gravure, sculpture) illustre l'influence que continue d'exercer sur les arts le poème antique, 2000 ans après sa création. Plusieurs thématiques se



Vue de l'exposition consacrée à « Martin Barré » au Musée d'Art moderne et contemporain de Genève.

Photo Annik Wétter/MAMCO Genève.

dessinent à travers les différentes interprétations, qui évoquent aussi bien un monde en constante mutation que les différents avatars de Bacchus.

A rereading of the Metamorphoses

What is the visual and creative posterity of Ovid's *Metamorphoses*? No less than forty works gathered from museum collections and spanning from the seventeenth century to the present day provide some answers. The diversity of media (painting, engraving, sculpture) illustrates the influence that the ancient poem continues to exert on the arts, 2,000 years after its creation. Several themes emerge through the different interpretations, evoking both a constantly changing world and differing incarnations of Bacchus.

« **Métamorphoses** », jusqu'au 16 février 2020, Musée d'Art et d'Histoire, 2 rue Charles Galland, 1206 Genève, institutions.ville-geneve.ch/fr/mah/

Burkhard Mangold, *Gegen den Bolschewismus* [*Contre le bolchévisme*],

1919, lithographie en couleur, 41,5 x 31,5 cm.

Guerre ou paix ?



Collection particulière.

En partenariat avec l'ONU Genève et le comité international de la Croix-Rouge, la Fondation Martin Bodmer interroge la nature complexe de l'homme, déchiré entre une nature belliqueuse et un profond désir de paix.

En s'appuyant sur divers documents (affiches de propagande, photographies, traités politiques), l'exposition s'articule en trois temps entre la genèse des guerres, le temps des destructions et le pari de la paix.

Félix Vallotton, *Persée tuant le dragon*,

1910, huile sur toile, 160 x 233 cm.



© Musée d'art et d'histoire de Genève, photo: Y. Siza

[Hélène Guenin](#)

Investigation
science

Les natures vivantes d'Irene Kopelman

Entre l'artiste Irene Kopelman et les scientifiques de l'IMEV – Institut de la Mer de Villefranche (France) et de l'IRCAN (l'Institut de Recherche sur le Cancer et le Vieillessement de Nice), se construit un projet qui met en exergue des organismes capitaux dans la chaîne de la vie et de l'évolution, apportant un éclairage précieux sur ce monde marin, véritable miroir des enjeux écologiques et de santé actuels.

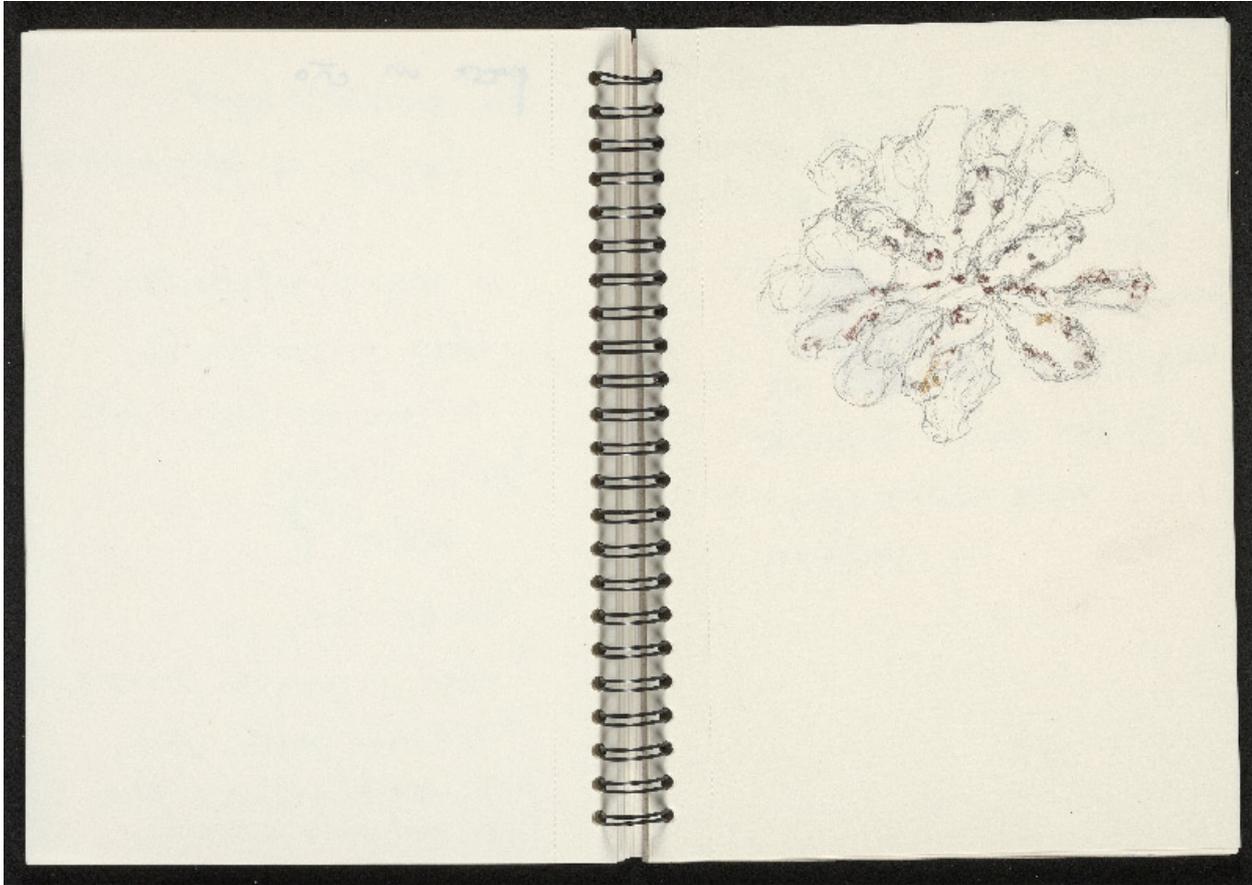
Février. Le vent souffle à Villefranche-sur-Mer. Les mas des bateaux s'entrechoquent dans la rade qui se déploie au pied de l'Observatoire océanologique. J'ai rendez-vous avec l'artiste Irene Kopelman, figure familière des lieux depuis un mois. Je vais découvrir l'un des laboratoires avec lesquels elle collabore et rencontrer ses interlocuteurs. Depuis sa première venue à Nice, fin 2017, pour la préparation de son exposition personnelle au MAMAC, nous envisagions d'inscrire sa recherche dans ce territoire fertile d'études marines et dans la singularité de cet écosystème méditerranéen. La rencontre avec Stefano Tiozzo, directeur de recherche au Laboratoire de Biologie du Développement de Villefranche-sur-Mer (LBDV) puis Eric Röttinger, directeur de recherche à l'Institut de Recherche sur le Cancer et le Vieillessement de Nice (IRCAN) et le soutien de l'Université Côte d'Azur ont donné une tournure décisive et rendue possible cette aventure à la croisée entre recherche scientifique et expérimentation artistique.

Une première immersion en laboratoire, à l'hiver 2019, avait permis à l'artiste de se familiariser avec les sujets d'études respectifs des deux équipes, leurs points de convergence et les protocoles de recherche autour de créatures marines invertébrées. Ce premier tour d'observation, impossible sans la curiosité des directeurs de recherche et leur ouverture aux possibles frictions avec d'autres disciplines, a conforté leur confiance dans la démarche d'IK et rendue manifeste sa compréhension des enjeux de temps et de ressources qu'impliquerait une collaboration sur le long terme. Elle a également mis en évidence aux yeux des chercheurs le potentiel apport de son observation hors des canons, les opportunités d'acquérir des connaissances complémentaires en introduisant un regard décentré au cœur de l'expertise, confirmant ainsi la pertinence de ce nouveau projet de résidence que l'artiste réalise depuis le début de l'année 2020.

En science comme en art, la connaissance vient de la pratique

Familière de ces territoires hybrides, IK est animée depuis des années par la conviction que la science et l'art ont pour enjeu commun une connaissance fondée sur la pratique. Depuis 2005, elle a mené de nombreuses résidences de recherche en collaboration avec des muséums d'histoire naturelle, des collections géologiques (Londres, Amsterdam), des parcs naturels (Hawaii) ou des laboratoires tels que le Smithsonian Tropical Research Institute au Panama ou le Manu Learning Center dans la forêt péruvienne, observant leurs travaux de terrain avant d'initier son propre sujet d'étude et protocole de représentation. D'origine argentine, basée à Amsterdam, elle explore des écosystèmes exceptionnels du globe en quête de compréhension des mécanismes du monde vivant. Chaque nouveau site représente pour l'artiste l'opportunité d'une immersion. Sensible tout d'abord : elle ressent le paysage, vit son échelle, ses mouvements, ou le cycle de métamorphose des êtres vivants ; visuelle bien sûr ; intellectuelle enfin (découvrir avec les équipes scientifiques sur place les outils d'enregistrement, comprendre la vie propre de ces écosystèmes ou créatures et leur rôle à une grande échelle). De ces phases d'observation, naissent de gracieux dessins ou peintures, à la limite de l'abstraction, dont les motifs parcellaires évoquent autant d'échantillons d'un paysage ou manifestations du comportement et des impulsions de vie des espèces observées. Ce travail « sur le motif » et cette pratique de relevés « d'après nature » renvoient aux explorations des naturalistes aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles qui tels Alexander Von Humboldt ou Charles Darwin, ont accumulé, au cours d'expéditions à travers le monde, nombre d'observations sur la faune, la flore, les espèces et la géographie, rapporté herbiers, planches illustrées témoignant de ce monde élargi qu'ils arpentaient. Cette généalogie de la pratique de l'artiste, fondée sur l'histoire de la science et du dessin comme outil de connaissance, trouva d'ailleurs un écho immédiat lors de notre visite dans l'incroyable centre de documentation de l'Observatoire avec, en particulier, la découverte des ouvrages et planches du biologiste et philosophe Ernst Haeckel documentant la biologie marine.

En 2016, IK initie une recherche fondée sur la couleur de l'eau naturelle en dialogue avec le Royal Netherlands Institute for Sea Research (NIOZ). Ce projet marque une première rencontre avec les micro-organismes marins – à l'époque le plancton. Après l'exploration des glaciers, banquises, forêts tropicales, voici que l'univers marin et l'échelle entre cet écosystème et les micro-organismes qu'il abrite, offre à l'artiste la promesse de nouveaux processus créatifs.



Irene Kopelman, *Test Drawings Botrylle*, Laboratoire de Biologie du Développement de Villefranche-sur-Mer (LBDV), 2020

À la rencontre de nos cousins Nematostella et Botrylle étoilé

Les laboratoires de Nice et Villefranche lui ouvrent désormais la voie d'un sujet très peu traité par les artistes, celui de minuscules invertébrés marins de la famille des cnidaires pour le laboratoire d'Eric Röttinger (coraux, anémones de mer, méduses) et ascidies pour celui de Stefano Tiozzo. IK choisit respectivement d'étudier le *Nematostella* et le Botrylle étoilé qui forme des colonies de clones aux formes florales. Le point de convergence de recherche des deux laboratoires est la capacité de régénération dont témoignent ces deux créatures et l'étude des facteurs de leur longévité, avec des perspectives d'applications médicales à la clé. « Ce sont nos cousins » m'annonce Stefano Tiozzo avec un sourire alors qu'il me présente plusieurs colonies de Botrylles, s'épanouissant entre deux plaques de verre dans le laboratoire. « C'est l'un des organismes les plus proches des vertébrés » précise-t-il. IK m'installe dans l'espace qui lui a été ménagé et me fait découvrir plusieurs colonies au

microscope tout en m'expliquant les protocoles précis qu'elle doit suivre pour les observer sans les stresser ni les mettre en souffrance. Nous retournons sur le port, où elle me montre quelques échantillons de Botrylles et m'explique : « J'aime le rituel. Chaque plaque aurait-elle une couleur différente ? Comment de variations pourraient bien exister ? Devrais-je les étudier toutes une à une ? ». Elle se lance alors dans la description de leurs phases de croissance, de leurs changements de couleurs, de leurs propriétés. Depuis plusieurs semaines, elle participe avec les scientifiques à des rencontres professionnelles, échange avec eux, questionne, observe, se forge un savoir, tente de se placer du point de vue de son sujet d'étude. Sa méthode : « regarder, prendre des notes, réfléchir, dessiner ». L'acte du dessin participe du processus de compréhension mais n'intervient qu'après une familiarisation avec les caractéristiques de la créature. Le choix de la technique accompagne intimement ce qu'elle en perçoit d'un point intellectuel mais aussi de manière intuitive. Les premiers tests à l'aquarelle, sublimes, éthérés, expriment la nature diaphane, la transparence et légèreté de ces organismes marins. Les tests de couleurs qu'elle me montre révèlent les subtiles évolutions de leurs teintes selon les étapes de leur existence. Rapidement pourtant elle préfère le crayon, plus rapide, plus à même d'exprimer les cycles souvent rapides de métamorphose de ces créatures. Le défi posé, à ce jour, est comment – selon ses mots - « performer »¹ le dessin, pour accompagner et traduire ce processus d'évolution et ces états successifs. Les notes brutes de l'artiste, consultées après la visite retracent cette empathie progressive avec Nematostella :

“12 février De nouveaux mots, une anatomie que je ne comprends pas, l'hypothèse logique que je comprends plus que ce que je fais probablement. Je suis la bienvenue dans un laboratoire, avec les meilleures intentions du monde, ils m'expliquent des tonnes de choses, j'essaie de m'accrocher, j'essaie de me détendre, comme les petits organismes. J'observe la respiration des organismes ; J'essaie de me mettre au diapason, même de respirer avec eux. (...) Mes nouveaux rivaux... très légers ceux-là. Pleins de transparences, rose tendre, un rose orangé. Tous les mots semblent trop forts pour les décrire, eux si doux. Si je devais les dessiner aujourd'hui, je le ferais tout en transparences. 28 février Ce que j'aime, c'est la douceur de l'organisme, les couleurs sont douces, le mouvement aussi. Il n'y a rien de violent chez eux, que ce soit la couleur, la matérialité ou les mouvements. (...) Le mouvements de ces animaux provoque une ligne flottante – celle que je cherchais depuis longtemps.”

Lorsque nous retrouvons Eric et Stefano, Irene explique : “J'ai l'intime conviction que le dessin est un outil pour comprendre et atteindre une certaine connaissance, une façon d'activer une manière particulière de penser.” Interrogés en retour sur l'enjeu de cette présence artistique dans leurs laboratoires, tous deux insistent sur l'opportunité des observations menées par

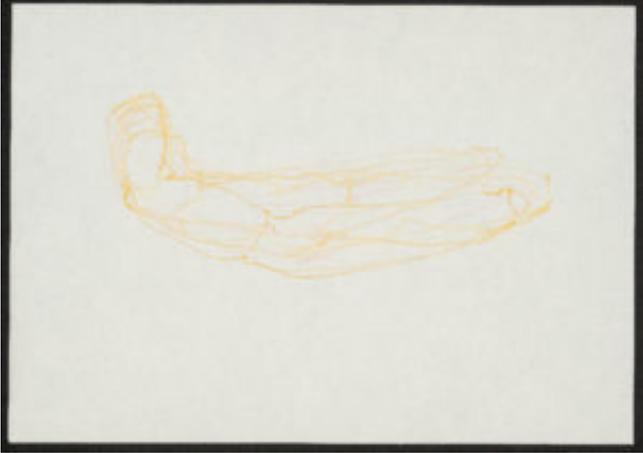
Irene car elles sortent des paramètres de recherches. « Irene regarde et prend note de détails morphologiques et d'évolutions de couleurs qui ne font pas partie de notre protocole et dont nous pourrions tirer des enseignements ou encore de traits de comportement qui pourraient offrir de nouveaux marqueurs phénotypiques² » explique Stefano, tandis qu'Eric renchérit : *“Malheureusement, la science moderne s'efforce souvent de faire le point sur les choses compliquées et techniquement sophistiquées plutôt que de prendre le temps de s'intéresser correctement aux modèles de recherche. De ce fait, avoir Irene au labo, qui part d'une approche objective, fondée sur l'observation, pour analyser notre modèle de recherche et la question biologique que nous posons, pourrait nous conduire à des observations totalement inattendues, que nous aurions pu négliger.”*

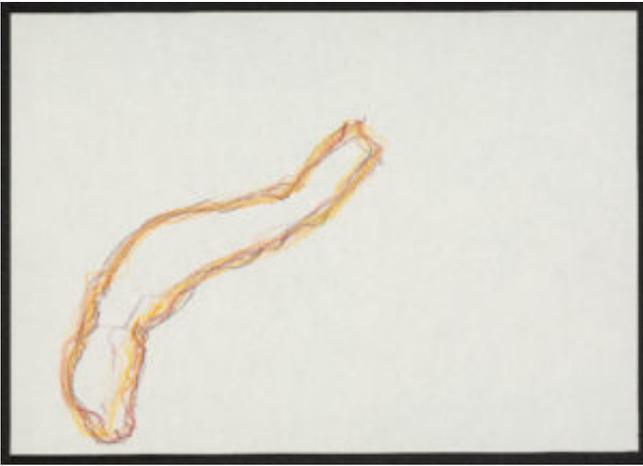
Frappée par leur capacité à inclure des champs hétérogènes et à accepter une forme de porosité avec d'autres modes de pensée, je comprends que nos deux scientifiques sont déjà habitués à penser *“out of the box”*, et à confronter leur pratique et leurs équipes à la perspective, notamment, de philosophes ou de spécialistes de l'éthique. Une façon de redynamiser le processus de recherche par l'introduction d'autres mécanismes de pensées. La présentation en ligne du laboratoire de Stefano aurait dû m'éclairer à cet égard. Elle est introduite par une citation de John Steinbeck issue d'un ouvrage publié à partir d'une expédition en mer de Cortez avec son ami Ed Ricketts, biologiste marin :

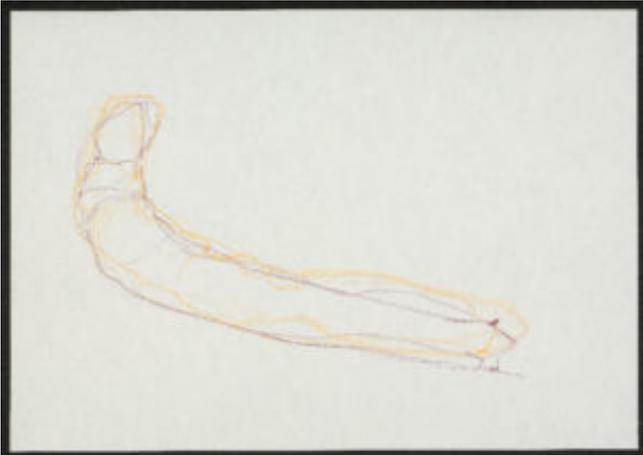
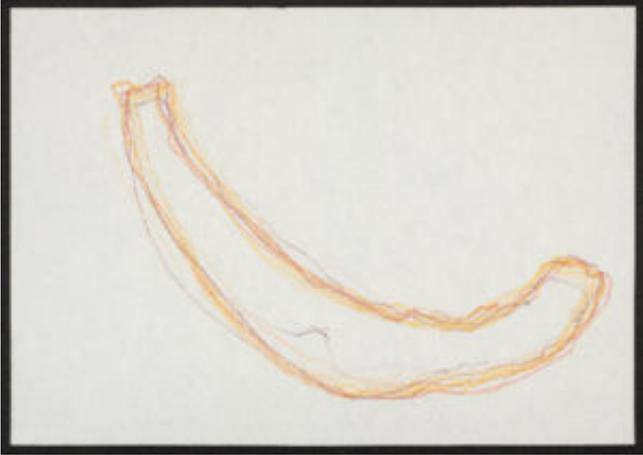
“Il existe des colonies de tuniciers³ en haute mer qui se sont formées comme le doigt d'un gant. Chaque membre de la colonie est un animal individuel, mais la colonie elle-même constitue un autre animal propre, et n'apparaît en aucune manière comme la somme de ses individus. Donc, un homme au raisonnement individualiste qui demanderait “Quel est l'animal, la colonie ou l'individu ?” doit abandonner cette façon de penser et dire “Pourquoi, ce sont deux animaux et ils sont aussi dissemblables que les cellules de mon corps le sont de moi. Je suis bien plus que la somme de mes cellules et, pour autant que je sache, elles sont bien plus que la simple division de moi-même.” John Steinbeck, *The log from the Sea of Cortez*, (1951)

Ricketts était animé par une vision écologique selon laquelle l'homme n'est qu'une composante d'une grande chaîne d'êtres vivants. Une famille en somme... Une interrelation surtout du vivant depuis ses plus minuscules composantes. Tout cela résonne plus que jamais avec notre monde contemporain pris dans un entrelacs d'interdépendances...

Le projet qui se construit entre l'artiste et les scientifiques met en exergue des organismes capitaux dans la chaîne de la vie et de l'évolution et apporte un éclairage sur ce monde marin, véritable miroir des enjeux écologiques et de santé actuels.









Irene Kopelman, *Test Drawings Nematostella*, Institut de Recherche sur le Cancer et le Vieillissement de Nice (IRCAN), 2020

Avec le précieux concours d'Irene Kopelman, Eric Röttinger, Stefano Tiozzo

Résidence menée au sein de l'Institut de Recherche sur le Cancer et le Vieillissement de Nice (IRCAN) – Université Côte d'Azur, CNRS, INSERM ; du Laboratoire de Biologie du Développement de Villefranche-sur-Mer (LBDV), de l'Institut de la Mer de Villefranche-sur-Mer, IMEV, Sorbonne Université, CNRS.

Et avec le soutien de l'Université Côte d'Azur.

08-07-2020

© **Switch (on Paper)**

Les artistes refont le monde

<https://www.switchonpaper.com>

1. Il ne s'agit pas pour Irene Kopelman de reproduire ou représenter mais de trouver une forme et technique spécifique à son dessin pour arriver à transcrire la vitesse de croissance et les phases de métamorphose de l'organisme observé.
2. Ensemble des caractères physiques et biologiques d'un individu.
3. Les Tuniciers sont des organismes marins qui ont en commun plusieurs traits d'organisation originaux ; en particulier, leur corps est généralement entouré par un revêtement épais, *la tunique*. Ils présentent des affinités profondes avec les vertébrés.

ELLES FONT L'ABSTRACTION

À l'occasion de l'exposition « Elles font l'abstraction », nous proposons chaque jour, en partenariat avec le Centre Pompidou, les portraits de deux artistes femmes qui ont marqué l'art abstrait, des années 1860 aux années 1980.



Marcelle Cahn

Membre du groupe d'artistes Cercle et Carré, Marcelle Cahn (1895-1981) y occupe une place singulière : elle est la seule femme dont les idées sont discutées avec ses pairs masculins. Figure discrète, elle prend dès 1930 ses distances avec la scène parisienne, se tournant vers une abstraction surréalisante. De retour à Paris, elle débute en 1952 une œuvre résolument abstraite. Elle trace des figures géométriques formant des unités juxtaposées à l'encre noire sur fond blanc, évoquant des portées musicales. Si ses principes de composition relèvent d'une abstraction concrète, elle manifeste un intérêt original pour la sensualité de certains matériaux, insérant dans ses œuvres des éléments circulaires en relief et de petits collages en carton, balsa ou métal parfois colorés.

Marcelle Cahn à Paris, rue Daguerre, photographie de Pierre Bouchey. Photo droits réservés, Fonds Marie Luise Syring en dépôt auprès du CAMC

Martha Boto

Martha Boto (1925-2004), formée à Buenos Aires, opte pour un langage plastique abstrait dès 1954. À son arrivée à Paris, en 1959, elle se lie aux artistes gravitant autour de la galerie Denise René. À partir de 1963, elle recourt à l'électricité et réalise ses premières sculptures cinétiques. Elle partage alors les préoccupations cosmiques du groupe argentin MADI, de Victor Vasarely ou du Groupe Zéro, cherchant à travers un jeu de surfaces réfléchissantes « les lois d'harmonie et d'équilibre qui régissent le cosmos à travers ses relations de lumière, de mouvement, d'espace, de temps, et de couleur ». Ses boîtes lumino-cinétiques comme *Essaim de reflets* font d'elle une des figures cardinales de la mouvance optico-cinétique.

« Elles font l'abstraction », du 19 mai au 23 août 2021,
Galerie 1 - Centre Pompidou, 75004 Paris,
www.centrepompidou.fr



Martha Boto, *Essaim de reflets*, 1965, acier inoxydable, aluminium, plexiglas, moteurs. Collection Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle. ©Adagp, Paris.