Fonds Régional d'Art Contemporain

Les Coopérateurs impasse des Charentes F-87100 Limoges
33 (0)5 55 77 08 98 - 33 (0)5 55 77 90 70 - frac.limousin@wanadoo.fr
www.fraclimousin.fr

PHOTOPEINTRIES

épisode 2 : pharmacie

exposition
21 juin – 31 octobre 2008

Martine Aballéa / Jean-Luc André / Florent Contin-Roux / Gabriele Di Matteo / Philippe Durand / Ernest T. / Richard Fauguet / Hans-Peter Feldmann / Rudolf Fila / Gilbert & George / Richard Hamilton / Piotr Klemensiewicz et Carole Campbel / Bertrand Lavier / Barbara et Michaël Leisgen / Rainier Lericolais / Duane Michals / André Raffray / Arnulf Rainer / Ramon / David Renaud / Jean Sabrier / Yvan Salomone / Ger Van Elk / Kelley Walker / Ian Wallace / William Wegman



Kelley Walker
Marantz Model 6300 with yellow Stripe, 2004
Cd-Rom, poster couleur et certificat signé
Exemplaire 5/5 / 81,3 x 119,4 cm
Collection FRAC Limousin / © Courtoisie l'artiste et Paula Cooper Gallery, New-York

Avec le soutien de
la Région Limousin
l'Etat (Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Limousin)

Après le succès public et critique de l'exposition ***« Photopeintries épisode 1 : comment peindre après Picabia et Richter ? »*** l'hiver dernier, le Frac Limousin présente cet été 2008 le deuxième épisode du cycle consacré aux relations entre la peinture et la photographie. Intitulé ***« Pharmacie »,*** d'après le titre du premier ***readymade rectifié*** par Duchamp en 1914, ce second chapitre pose la question de la retouche photographique (par la peinture) et de ses extensions.

Organisée en trois principaux regroupements d'œuvres selon le même principe que l'épisode 1 (paysages, matière imprimée et galerie de portraits), l'exposition repose sur un échafaudage d'hypothèses et permet de confronter des œuvres acquises depuis longtemps et des achats récents. Cette problématique n'est pas nouvelle, elle traverse tout le XXème siècle, de Duchamp à Max Ernst et aux surréalistes, en passant par le Pop art : Warhol et Hamilton, en particulier, mais aussi Baldessari, Vostell et Rauschenberg. Elle est cependant tout à fait actuelle car les technologies de l'image ne cessent d'évoluer.

L'exposition « Pharmacie » met également l'accent sur les différents moyens utilisés par les artistes pour donner du relief à l'image mécanique. Des « virages » de **Martine Abbaléa** aux « caviardages » d'**Arnulf Rainer**, des photographies prolongées par la peinture (**Ramon, Wegman**) aux rehauts précieux de **Duane Michals**, des tirages épluchés de **Richard Fauguet** aux « dépeintures » de **Rainier Lericolais**, toutes les combines semblent possibles. On retrouvera d'ailleurs certains points communs avec des questions abordées en 2002/2003 lors des expositions autour du collage et du photomontage ***(« Coupé-collé vol.1 et 2 »).***

L'envergure de l'exploration est résumée par **Richard Hamilton** en 1969 :
« Après tout, la photographie (peut-être devrait-on établir une base plus appropriée et penser ce dont je parle en terme d'images formulées à travers des lentilles, quelque soit la chimie ou l'électronique impliquée) est toujours merveilleusement nouvelle comparée à la longue tradition de la peinture et il y a encore beaucoup d'ajustements à faire en matière de pensée » (in « *Painting and Photography »,* Studio International, march 1969).

Certains artistes « soignent » les images, avec maquillages, fards et onguents, d'autres les actualisent en les colorisant, d'autres encore veulent retarder l'échéance de leur disparition. Certains sont plus iconoclastes, et paraissent engager au contraire, une accélération de leur destruction. Entre falsification et iconoclastie, cette exposition pointe, en creux, notre rapport à l'image, du fameux « choc des photos » des années 70 au flux permanent des images électroniques d'aujourd'hui.

Les recherches récentes de **Richard Hamilton** trouvent un écho étonnant dans les vidéos d'animation 3D de **Jean Sabrier** et une actualité troublante dans l'œuvre de **Kelley Walker** que nous activons sous forme de carton d'invitation.

Cependant, et c'est une des questions que pose Duchamp, il convient de distinguer entre image trouvée (sélectionnée dans la presse, les médias, les banques d'images) et photographie d'auteur. La dimension psychologique qui émane des autoportraits de **Rainer** trouve un écho tout à fait singulier dans la confrontation aux œuvres de **Van Elk**, des **Leisgen**, de **Gilbert & George**, voire de **Klemensiewicz**.
Cette double entrée, entre image trouvée et photographie d'auteur (auto-portrait ou autre) est le terrain où nous avons sollicité les artistes en leur demandant d'expliciter leur point de vue. Leurs réponses viennent alimenter le débat.

On l'a dit, cette exposition explore en profondeur les collections du FRAC Limousin, depuis les années 80 jusqu'à aujourd'hui. Elle s'est étoffée grâce à divers prêts d'oeuvres, et à de nombreuses discussions avec les artistes. Que tous soient remerciés.

La question reste ouverte à de nombreuses interprétations. Nous la détaillerons dès la rentrée avec deux lectures d'exposition, et elle se prolongera en 2009 lors d'un troisième épisode à caractère historique.

Cette exposition est dédiée à Robert Rauschenberg.

Yannick Miloux, mai 2008

à noter :
lectures de l'exposition de 18h30 à 19h30 *entrée libre*
› le jeudi 18 septembre 2008 : par Yannick Miloux, directeur du FRAC Limousin
› le jeudi 16 octobre 2008 : par Ramon, artiste

Notes on photographs (1969)
Notes sur les photographies (extraits)
C'est une question d'élargissement de la vision – une extension du paysage – qui donne envie à l'artiste de regarder les mass media comme matériau source. Les cubistes adoptèrent une multiplicité de points de vue sur leur sujet en bougeant autour de lui. Dans les années 50, nous devinrent attentifs à la possibilité de voir le monde entier en une seule fois à travers la grande matrice qui nous entourait. Une vision synthétique, « instantanée ». Le cinéma, la télévision, les magazines, les journaux immergeaient l'artiste dans un environnement total et cette nouvelle ambiance visuelle était photographique ; le reportage plutôt que la photographie d'art le plus souvent...
Un appareil photographique est un dispositif optique très différent de l'œil humain, différent de façon subtile et significative. Par exemple, la lentille de l'appareil photo fait le point sur un plan et un voile indéchiffrable peut s'intercaler avec cette fine couche. Ensuite, l'impression est souvent retouchée, spécialement si elle doit être reproduite. Quelque part dans le processus de l'atelier de gravure, une main modifie avec des pigments, des colorants et des acides. Les artistes graphiques peignent continuellement la photographie pour la transformer en image plus reproductible ou pour l'amener plus près de l'idée préconcue de quelqu'un. En fait, une distinction entre le travail de l'appareil photo et la peinture apparaît nettement dans les magazines photographiques et le matériel publicitaire – que ce soit en retouchant pour renforcer ou modifier l'information ou par l'habileté à mettre en place des blocs d'impression. Une des raisons du coût élevé de la reproduction en couleur réside dans la quantité de traitements manuels requise dans le processus de mise en couleur. Le mariage du pinceau et de la lentille peut être intriguant. De manière assez étrange, le point de rencontre crucial entre l'art et la photographie est un lieu qui a souvent été considéré avec acrimonie – la retouche photographique (même émarger une impression) est perçue comme une activité douteuse par le « vrai » photographe.
Les artistes qui « copient » des photographies, ou qui les utilisent comme fond pour une peinture jouent un jeu encore plus ignoble (les règles de l'exposition d'été de la Royal Academy interdisent spécialement ce qu'ils appellent les « vignettes » - les peintures sur photographie). ..
Dans les années 60, beaucoup de peintres ont adopté la photographie comme un élément de leur pratique. Les artistes utilisaient l'appareil photo pour faire un transfert direct d'imagerie sur leurs toiles – comme l'ont fait Rauschenberg et Warhol. Les techniques de photographie directe, à tra-

vers des écrans sérigraphiques, par exemple, ont amené une nouvelle contribution au travail du peintre. En ce qui me concerne, il y a eu une époque où je sentais que je voulais savoir jusqu'où je pouvais me tenir au plus près de la photographie tout en restant avec les intentions d'un peintre....
J'aime penser que je questionne la réalité. La photographie est seulement un moyen, peut-être le plus direct, par lequel l'existence physique peut moduler une surface à deux dimensions. La peinture a longtemps été concernée par le paradoxe d'informer le monde multi-dimensionnel sur la dimensionalité limitée de la toile. Assimiler la photographie à ce domaine paradoxal, l'incorporer aux contradictions philosophiques de l'art me concerne autant qu'envisager son potentiel séduisant en tant que medium. C'est nécessaire, pour le moment, de fouiller dans un nouvel éventail de modes de relations. Après tout, la photographie (peut-être devrions-nous établir une base plus large et penser ce dont je parle en terme d'images formulées à travers des lentilles, quelquesoit leur résolution chimique ou électronique) est toujours merveilleusement nouvelle comparée à la longue tradition de la peinture et, en conséquence, beaucoup d'ajustements en matière de pensée doivent être faits.

Richard Hamilton (republié dans Collected Words, 1953-1982, ed. Thames and Hudson, 1982)

› Réponses des artistes :

Kelley Walker
KW: Cette oeuvre fait partie des toutes premières que j'ai réalisées quand je me suis installé à New York et que j'ai commencé à expérimenter avec le scanner Epson. Ce qui m'a d'abord intéressé dans le scanner a plus à voir avec le procédé et les procédures d'enregistrement et de copie que les relations avec la photographie et la peinture. Cependant, j'étais attentif et intéressé par cette sorte de photographie vernaculaire et cette peinture « pince-sans-rire » - développées et employées par Ed Ruscha. Les images étaient aussi arbitraires qu'ambigües dans la mesure ou je les prélevais aussi bien sur internet que dans des vieux magazines. Les graphiques abstraits étaient générés par Photoshop en utilisant les outils « baguette magique » et « touche / remplissage ». Les couleurs sont des couleurs Photoshop standard. Quand j'ai fait cette première image, j'étais intéressé à essayer de combler le désir d'un spectateur hypothétique en le rendant capable de consommer sans danger, de participer à la culture de la consommation en tant qu'individu. A ce niveau, je singeais la publicité.
BN: Mais la publicité cherche à vendre un produit, à séduire les gens. Même si cette pièce m'a effectivement séduit immédiatement, c'est tout autre chose que vous cherchez.
KW : La différence avec la publicité, c'est le système fermé que j'ai essayé de mettre en place autour des images, d'abord en illustrant la nature arbitraire de la génération des images, des éléments graphiques et des slogans, et ensuite en les combinant avec l'utilisation du langage de la propagande commerciale. La structure logique originale est venue des relations avec le scanner, l'ordinateur et l'imprimante, ainsi que la capacité qu'ont les images de se fondre sans fin les unes dans les autres et d'être toujours réutilisables au sein de ce système. Après impression, elles étaient susceptibles d'être scannées de nouveau. Et si elles devaient renvoyer à autre chose – comme c'est souvent le cas dans la publicité – cette autre chose, c'était le CD qui contenait les fichiers numériques de l'image visible sur l'affiche et disséminés à la place de l'imprimé. Ces CD étaient offerts en édition limitée avec un certificat déterminant leurs limites d'utilisation, alors qu'il n'y en avait aucune en réalité. L'une des motivations de la signature de certificats était d'exproprier la relation de l'acheteur à son ordinateur domestique.
Passage retravaillé (par l'artiste) d'un entretien avec le critique Bob Nickas paru dans le catalogue « Kelley Walker », MAGASIN, Grenoble, WIELS, Bruxelles, éd. Les presses du réel 2007

Rudolf Fila
Stratification, recouvrements (latent/patent) – découlent de ma méfiance quant à la possibilité de s'exprimer sur un seul plan. L'art ne peut pas renoncer au mystère. Les principes de dé-couvrement ou de recouvrement total, les états latents, les courants souterrains relèvent de la même origine. De même dans la réalité c'est ce qui est derrière, en dessous, au dehors qui nous attire.

Semi-transparences, médium opaque – permet en peinture d'atteindre l'intensité la plus haute par des moyens minimaux. Un phénomène de physique optique mène à l'extase, et la métaphysique confine à la mystique

« Matérialisme pictural » - en fait un immanentisme de la peinture, mais celle-ci, même dans ses manifestations les plus minimales, refuse de se comporter d'une manière uniquement centripète.
La peinture est miraculeuse et inépuisable par sa faculté justement de faire, à partir de la matière du pigment, de la lumière, de l'énergie, de la vie. Elle donne lieu à l'une des plus intéressantes métamorphoses, semblable à la transubstantation.

Expressionnisme – difficilement supportable en tant que doctrine stylistique ou agitation de surface. L'expression se confond pour moi avec l'extase, on ne saurait y rester continuellement.

Duchamp (contre la peinture « rétinienne ») – supériorité de l'esprit sur l'œil.

Postmoderne ? – Si l'éclectisme est vraiment un synonyme de liberté, d'absence de préjugés et de fin des tabous, ce type d'antihermétisme, dirigé contre le dogmatisme avant-gardisme, est acceptable. Mais s'il ne fait qu'ouvrir l'espace à des exhibitions faciles de type cabaret dans lesquelles, par confusion ou insuffisance d'invention, on ne fait que simuler la liberté, qu'il dégage ! Après tout, le respect des valeurs vivantes transmises par la tradition peut suffire.

Entretien sous forme de définitions de mots entre Etienne Cornevin et Rudolf Fila
Catalogue « Rudolf Fila », Ulmer Museum, Ulm, abbaye des Cordeliers, Châteauroux, 1994

Lexique interprétatif de Rudolf Fila :
Adaptations absorber Accupuncture Annulation Apocryphes Apologies Assonance Association Déduction Démolition Dévastation Dialogue Gloses Gradations Grotesque Hybride Impertinance Induction Interaction Interférence Interprétation Interventions Camouflages retoucher redessiner traduire Hommages Polémiques Parallèles Parodies Paraphrases Abstinences Commentaire Coproduction carnavaliser corriger Quasi-collage Notes marginales Mystifications vacciner Non-sens Désarmement Autorisation Décoration accomoder cramponner détacher entourer Bouleversement Pseudoaquatintes Rébus Réductions Diète Réincarnations Réimplantations Reliques Restructurations Retouches Sédiments Bouffoneries Solidarisations Sondes Feedback Transplantations Trialogues Evocations retourner commuter Décolorations déteindre éclaircir cicatriser assombrir
Arnulf Rainer, décembre 1993

Florent Contin-Roux
Dans ma démarche, la photographie est à la base de mon travail. C'est une première étape, une forme de « note » ou de première « couche picturale ».
Le choix de la photographie dépend directement du sujet traité. Sa forme et son statut aussi. (Image d'archive, photographie personnelle ou issue de magazines et d'Internet).
Le choix du support est aussi déterminant, se rapprocher de la peinture en imprimant sur papier à grains ou vinyle (hangar, horizon I et II), ou

accentuer les contrastes en peignant sur un tirage photographique brillant (landscape, pinkmix).
Dans tous les cas, cette première étape photographique sera « révélée » une deuxième fois parla peinture.
Il s'agit alors de montrer/cacher certains détails, voiler/dévoiler, réinterpréter jusqu'à mettre en avant l'atmosphère et l'idée voulue.
Il est possible de comparer mon travail à celui de l'utilisateur de filtres et de calques dans un logiciel d'infographie. L'image finale s'est construite par strates, par couches successives jusqu'à atteindre plusieurs degrés de lecture.
Etre toujours entre il y a et il n'y a pas de photographie, donc donner à voir plusieurs réalités.
Mai 2008.



Florent Contin-Roux
De la lumière au loin, 2007
Acrylique et jet d'encre sur vinyle, 19 x 59 cm
©F. Contin-Roux

Carole Campbell / Piotr Klemensiewicz
A propos des Totemtaboo.
Ce travail, de mon point de vue, tente d'éviter et de feinter toute comparaison académique entre ces deux médiums. Afin d'oublier un instant leurs particularités le plat est, pour ainsi dire, préparé dans la même cuisine mentale. La proposition visuelle est la chose la plus importante. Le caractère illusionniste est revendiqué dans toute sa dimension triviale. De ce fait il serait trivial pour moi de disserter sur l'élaboration et la description des différentes étapes.
Piotr Klemensiewicz
En ce que concerne la phrase de R.Hamilton, je trouve parfois les deux mediums 'merveilleusement nouveaux', mais malheureusement très peu souvent. Je ne les compare pas, et je peux être choquée, émerveillée, déçue... par la peinture et par la photo.
Notre travail est d'abord un essai de se faire plaisir et ensuite de donner du plaisir visuel (et autres) aux spectateurs. S'il y a du symbolique exprimé, il reste personnel, et peut (ou pas) être révélé par l'oeuvre. S'il y a un 'vrai message', il repose plutôt sur la sensibilité du spectateur et j'espére que chacun peut faire sa propre expérience de manière pertinente.
Carole Campbell

Philippe Durand
pour faire bon poids, je rajouterais une citation:
"Le monde est tellement plein de formes que je ne voudrais pas en rajouter une seule", Douglas Huebler.
On peut mettre en parallèle la photographie "merveilleusement nouvelle" définie par Hamilton et le monde "tellement plein de formes"de Huebler. Tous deux voient le monde (leur ville, leur quartier, les personnes qu'ils croisent, les lieux où ils passent) comme leur atelier. En ça, peinture et photographie sont radicalement opposées. Le peintre travaille dans l'atelier de manière introspective, cherche au plus profond de lui, tandis que le "photographe" (ou le "lentilleur", celui qui utilise des "lentilles", pour reprendre le terme de Richard Hamilton, annonçant par là qu'il n'établit aucune différence entre appareil photo, caméra, photocopieur, scanner, etc...) commence à travailler quand il se tourne vers le monde.
Pour en revenir à la pièce présentée, le parc de Catalunya était situé à côté du lieu où je résidais, et je le voyais comme mon atelier, ma machine à prendre, à comprendre le monde.
La grande photographie (impression numérique sur tissu) propose une vue de la pelouse du parc, après le coucher du soleil. Couples, familles, groupes d'adolescent se repartissent sur ce plan incliné. En terme de "méta-photographie" (une photographie d'une chose en évoquant une autre), je voyais cette pelouse inclinée et ses utilisateurs comme l'allégorie d'une salle de cinéma.
Cette image fait face aux trois containers utilisés dans les années 1990 en Catalogne. Les containers sont représentés à l'échelle 1/10eme. Comme un "produit dérivé", une sorte de réduction photographique en 3 dimensions.
Les deux cadres dans lesquels sont proposés d'autres images de ce "Parc de Catalunya" en banlieue de Barcelone sont à l'image des photographies qui annoncent le film à l'entrée des cinémas. Ces photographies sont extraites du catalogue qui avait été réalisé à l'occasion de la présentation de ce projet.

Martine Aballéa
J'ai toujours aimé les photos.
J'ai été d'abord fascinée par les photographies anciennes, par leur aspect moment arrêté dans le temps.
Puis, ce fut leur approximation de la réalité qui m'intéressa et que j'ai utilisée.
En manipulant des images photographiques, je manipule un des multiples univers qui nous entourent.
Martine Aballéa, juin 2008.

Yvan Salomone
La photographie, utilisée en amont, je l'aperçois comme une sorte de transports en commun, qui se croisent de plus en plus rapidement ... parfois il y a collision, à d'autres instants il y a des aiguillages et autrement des conjugaisons... Néanmoins, je ne me verrais pas arriver devant celui qui fait semblant de m'écouter, avec la photographie de ce que je n'ai pas à lui dire.
A cet instant les gestes qui forment une peinture sont ces sortes d'actions qui trébuchent plus facilement que l'immédiate captation de la plaque sensible de je ne sais quelle machine et, à mes yeux, le Grand Verre en est toujours l'épreuve ou la preuve.
Souvent je me demande, encore, comment cette immédiate mise au point peut trébucher ? claudiquer... peut-elle élever ce que je ne peux jusqu'à cette poussière ?

Ramon
En continuant le travail sur ces vieilles photos abandonnées, arrachées aux albums par les brocanteurs, l'illusion d'enrichir la photo est là. La solution par un apport de peinture posé sur le " front du tableau "— véritable vitre virtuelle — apparaît illusoire lors du vieillissement de la photo retouchée : la " peinture ", reste intacte sur le" front du tableau " tandis qu'en arrière l'image lentement se retire.
Sous la peinture que vous posez — mais que faites-vous à ce moment précis : vous peignez, vous peinturez, vous peinturlurez, vous retouchez? — il y a une image, avec son histoire ignorée, et, comme un chirurgien esthétique, vous allez greffer vos fantasmes, vos certitudes. Vous allez certainement révéler " l'autre " photo endormie. Déception. Le cliché encore une fois n'est devenu ni œuvre, ni " trace ".
En peignant, j'ai l'impression de travailler " ici et maintenant ", espérant prolonger le " maintenant ". Avec la photographie, ce que je viens de faire appartient déjà au passé. Je n'aurais pas cru autrefois que je partagerais le



Ramon
Soldat en permission, 1974 - 1977
tirage argentique d'après plaque négative, virages au pinceau, dessins point zig-zag à la machine à coudre, 12 x 17 cm
©Ramon

“ modèle industriel de la division du travail ” en modifiant des images photographiques bien antérieures à ma naissance. Nouveau métier que celui de poseur de “cerises sur les gâteaux ”.
Et puis un jour, j’ai fait des dessins de coupes histologiques : renonçant à la colle j’ai apprivoisé la machine à coudre. Couture, le “ cousu de fil blanc ” pour unir en visible par le dessus. Le “ cousu de fil blanc ” en pleine lumière. Regrouper visible, séparer, ravauder, mettre en valeur, mettre en cage, en pointillé... points zig-zag.
Ramon juin 2008

Jean-Luc André. BAnque Aléatoire DE Récit.
VOIR MOINS C’EST VOIR PLUS
Comme le renard tue dix poules pour en croquer une, le rapport de la BAnque Aléatoire DE Récit à la photographie est un rapport de prédation. Un rapport de couac.
Tous les rapports de la BAnque sont établis sur le postulat général de **RÉEL FROISSÉ** (postulat qui renvoie à l’hypothèse scientifique d’Univers Chiffonné). Une des catégories de ce postulat pose que la perception du réel ne peut être que parcellaire et mouvante – incertaine. Une autre catégorie pose que le départ entre réalité et fiction est une affaire de densité. De ces deux catégories découle le principe qu’une perception directe nous trompe, il faut une secousse pour saisir ce qui est tapi... (suivant en cela la philosophie de François Dagognet.)
Dans le procés bancaire de machine de vision (et dans une perspective écosophique de désaturation du flux consumériste d’images aliénées) l’image photographique (par prise de vue, mais plus généralement captée dans les média) est convoquée comme témoin de réalité (selon le présupposé très répandu que la photo rend bien compte des choses...) Que ce témoin dise ou non la vérité importe peu car il sera de toute manière soumis à la Question – et là encore la réponse importe peu car c’est le froissement de la question qui est le fondement du procés. Il faut froisser pour voir le froissé !
Dans la recherche spiroutuelle des placements or (spiroutisation) une partie de la photo est dilatée de manière à comprimer par obturation le sens du texte du journal, mais la combinaison du dessin avec une phrase de l’article en exergue (philactère) amplifie le sens de l’agencement. Processus Aléatoire du Froissement selon la logique bancaire : Voir Moins c’est Voir Plus !



Jean-Luc ANDRE
Spiroutisations :" Faire voler en éclat", 2001
Acrylique sur papier journal verni
40 x 30 cm
Collection FRAC Limousin
©JL Andre

Ernest T.
A partir de 1495, Vinci peint la *Cène* (3x8 m) sur le mur du réfectoire d'un couvent de Milan.
«Il n'y a presque plus rien à voir» écrit un visiteur en 1624. L'humidité a ravagé la fresque.
En 1652, on perce une porte dans le milieu inférieur, coupant ainsi les pieds du Christ.
En 1796, les troupes françaises occupent Milan. Le réfectoire sert d'écurie.
En 1943, la voûte et un mur latéral sont détruits par un bombardement aérien.
La Cène a été restaurée trois fois, c'est-à-dire repeinte trois fois. Il ne reste rien qui soit de la main de Vinci.
En 1989, j'achète sur un marché chinois de Singapour deux tapis (1x1,50 m) genre descente de lit, un rouge et un bleu. Je tends chacun sur un châssis. Je les «personnalise» par quelques touches à l'acrylique. Ils deviennent des œuvres d'art. C'est la seule chose qu'ils aient en commun avec la fresque de Léonard de Vinci..
Ernest T., juin 2008

Hans-Peter Feldmann
I am sorry, but I cannot give you a text
Best regards
Hans-Peter Feldmann / reçu par fax le 28/05/08

Richard Hamilton
Just what is it that makes today’s homes so different? 1993
(Qu’est ce qui rend nos intérieurs d’aujourd’hui si différents?)
impression laser couleur / 167 x 267 (image) ; 210 x 297 (feuille de papier)
Imprimé directement depuis l’ordinateur par un Fiery RIP sur une imprimante Canon CLC 500 / Par Electronics for imaging, sur papier Mellotex
Edition 5000 + 50 épreuves d’artiste
Etapes de travail :
Just what is it that makes today’s home so different, so appealing? 1956
(Qu’est ce qui rend notre intérieur d’aujourd’hui si différent, si séduisant?)
Collage, 260 x 250mm
La Pinada (Sagunto)
Dormitoro Apartementos
Carte postale de Derek Boshier
A Carte postale scannée, agrandie et collée sur elle-même
B L’agent de change au travail dans un grand bureau de la City a été photographié avec un appareil photo digital
C Une femme culturiste scannée d’un magazine a été masquée, découpée et introduite dans l’image. La pièce devenant un peu trop encombrée, le lit a été enlevé.
D Une pause pour inventaire
E Un dessin préliminaire au crayon sur un format A4 pour établir une construction plus solide
F Scan d’un circuit imprimé utilisé pour couvrir les murs et ensuite gradué pour donner un effet spatial.
G Avec les points de fuite de la perspective clairement définis, il est possible de commencer à placer les meubles et les gens de manière plus plausible.
H Plafond et sol monochromes
I L’arrière de la chaise de l’homme d’affaires a été remplacé et des corrections apportées à la perspective de l’étagère de livres.
J Le buste de Mme Thatcher : une présence iconique.
K La table basse Robin Day a été photographiée d’un angle convenable et introduite dans la perspective.
L Le tapis amène une conclusion. Le moniteur de l’ordinateur montre la plus importante devise de l’époque. La fenêtre rajoutée donne un aperçu du conflit des Balkans.
Rajout de dernière minute : une image encadrée du collage de 1956 est ajoutée sur le mur de droite.
Publié (et illustré) dans Richard Hamilton « painting by numbers », ed hansjörg mayer, london/bangkok, 2006, pp. 11 19

Arnulf Rainer
Face Farces

Lorsque je dessine, je suis tout excité, je me parle, je fais des grimaces, j'insulte les gens, je remue, et mon corps, mon caractère, ma personne se transforment en permanence. J'ai voulu donner une existence propre à ces phénomènes secondaires de la création. Sans renier mes travaux passés, consacrés aux recouvrements de peintures et au dessin de visages imaginaires, j'ai essayé de quitter le champ de la peinture. Il n'en demeure pas moins que mon travail de documentation sur la mimique naturelle m'a ramené aux représentations à deux dimensions, surtout lorsque je n'ai pu m'empêcher de corriger les photos avec un crayon, dans un souci d'accentuation plus poussée. Contrairement au dessin, mes créations de visages se faisaient sans repère, uniquement par identifications. Plus tard, ces corrections graphiques m'ont de nouveau servi à rechercher des qualités qui m'étaient familières.

Dans les années 1968 et 1969, je me mis à aller presque chaque semaine la nuit, à la gare de Vienne. Il y a là un photomaton qui fait non seulement des photos d'identité, mais aussi des portraits au format carte postale. Dans la journée j'étais souvent dérangé par les gens qui s'impatientaient devant la cabine, jetaient un coup d'œil curieux derrière le rideau ou voulaient voir mes essais photographiques au moment où je retirais 10 à 15 cartes postales de la fente, pour les détruire presque toutes aussitôt, car elles ne répondaient pas à mon attente.

C'est pourquoi je m'y rendais de préférence la nuit, après le départ des derniers trains, peu avant la fermeture de la gare. Ayant vidé un demi sous l'œil méfiant des policiers, je me mettais a l'œuvre. Une certaine excitation, un excès d'expression des muscles et nerfs faciaux étaient nécessaires. Pour cela je m'étais mis en condition pendant la journée, surtout en traversant la ville en voiture. Cette intensification psychologique, je la pratique encore aujourd'hui, au moyen de produits dopants plus ou moins inoffensifs. Les stupéfiants se sont avérés inappropriés : ils stimulent l'imagination mais provoquent un relâchement musculaire. Initialement je préférais les autoportraits dans la cabine aux photographes professionnels, je ne recherchais pas la *bonne photo* et avais besoin de travailler en solitaire. Mais les photomatons présentent un inconvénient majeur : il est difficile de deviner le moment précis du déclenchement. C'était soit moi, soit l'appareil qui était en retard. Malaisé donc de saisir le point culminant de la tension expressive du visage. Aujourd'hui je préfère un photographe bien entraîné, photographiant beaucoup et vite. Au début de notre collaboration j'utilisais une clochette pour signaler le moment précis de la photo; ce qui perturbait parfois la concentration nécessaire à certaines poses.

La tension faciale et les efforts d'expression physionomiques conditionnent non seulement une modification formelle de la personnalité, de la soif de communication et de la tension nerveuse, mais aussi une mobilisation de toutes les forces souterraines, celles que l'on appelle psychopathiques. L'engagement dans le champ des structures excentriques m'a révélé les possibilités de transformation et d'intensification de ma personne, de mon visage, car je n'hésite pas à ériger mon œuvre artistique sur mes talents psychotiques. Au printemps 1970 j'ai vécu une expérience particulière : après avoir pris de la mescaline, j'ai eu une vision intense de taches colorées et de retouches dessinées sur des portraits-photos éparpillés dans la pièce. J'ai aussitôt exploité l'idée suscitée par ce phénomène hallucinatoire typique et j'ai pu réutiliser ce mécanisme de projection psychique dans mon travail en état normal. Depuis lors, je dessine sur mes photos d'identité ; j'ai l'impression de pouvoir accentuer ainsi la reproduction de mon moi et de réaliser en même temps sa transformation symbolique et son effacement. C'est par ce biais que l'exercice de représentation de soi, un besoin constant de tous les artistes, m'a fait découvrir chez moi des structures asociales et l'existence de la personnalité cachée ; des éléments dont j'ai fait des produits de société et de consommation.

L'élargissement de ma personnalité par les mimiques, les poses théâtrales et les formalismes graphiques est responsable du fait que je me sois laissé contaminer par diverses disciplines artistiques que j'avais l'habitude d'éviter soigneusement. Car je ne vais pas au théâtre, je déteste les œuvres théâtrales et l'art photographique ; seuls les graphismes et le théâtre autiste des catatoniques, un art sans emballage pseudo-social, parvenaient à m'émouvoir. L'art comme possibilité d'épanouissement de la personne charnelle, voilà ce qui m'a fait rentrer dans l'arène, après avoir consacré une quinzaine d'années aux peintures par *recouvrements* (un exercice de mise à mort et de perfectionnement). Mais la formulation comprimée, réduite, gestuelle et visuelle des photos prend certainement sa source dans ma période informelle.

Arnulf Rainer, 1971

André Raffray

Né de parents photographes avec lesquels j'ai travaillé pendant plusieurs années, pour ensuite entrer dans un atelier de dessin animé et finalement assumer la direction du Service Animation de la Société Gaumont, je puis dire que j'ai traversé la vie dans le monde de l'image.

Fixe d'abord, puis animée, retouchée, truquée, agrandie, en plongée ou contre-plongée, du panoramique au traveling, j'ai tout connu de l'image des objectifs.

Comme il s'avère que, parallèlement, j'entamais et poursuivais une carrière de peintre, comment, même sans que j'en ai conscience, les deux activités ne se seraient-elles pas imbriquées ?

Dans la voie qui est la mienne depuis plus de trente ans, cette aventure autour de l'art, comment ne pas utiliser les projections de diapositives, les tirages papier, la vidéo, et tout l'éventail des combinaisons cinégraphiques imaginables ?

Il est faux de croire qu'un objectif ne peut transmettre qu'un constat insensible. Tout autant qu'un pinceau ou un crayon, il est l'outil dont on use pour atteindre l'objectif recherché. Peut-être cependant mon privilège dans ce domaine tient-il au fait que j'ai, dès le début de ma vie, vécu dans l'univers des cadrages de la photo et du cinéma, ce qui m'a aidé à tenter de créer une vision du monde qui me soit propre.

Gabriele Di Matteo

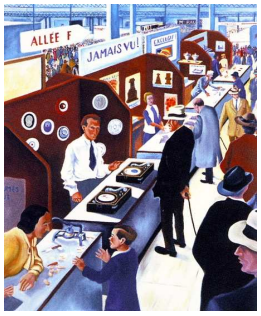
La question posée est à la fois simple et complexe.

Le lieu symbolique des images que j'ai choisies ne peut que se situer dans le domaine de la mémoire.

Mais comment le justifier, du moment qu'une grande partie de mon travail se base sur des images trouvées par hasard ?

L'image qu'à la fin ou bien au début j'ai devant moi, est certes re-photographiée ou re-peinte, et l'acte artistique (qui n'est pas l'acte esthétique) s'identifie dans sa seule et pure reproduction ; c'est là que le discours devient complexe. Depuis longtemps je m'occupe du medium photographique sans avoir jamais pris une photo, tout comme il m'arrive souvent de déléguer à d'autres la réalisation de mes peintures.

Les effets multiples et pas toujours prévisibles, engendrent ravissements métaphysiques suspendus entre réalité et mensonge; ils augmentent les possibilités et les niveaux d'interprétation dans un jeu de rebondissements avec les yeux du "regardeur".



Gabriele DI MATTEO
La vie illustrée de Marcel Duchamp, avec 12 dessins d'André Raffray, 1993-2001
Extrait, scanachrome retouché à l'huile
183 x 147 cm
Collection FRAC Limousin
©A. Maniscalco

Voilà, en attendant de définir la multitude des arrangements en matière de pensée, proposés par Richard Hamilton déjà en 1969, notamment ceux sur la peinture et sur comment s'y mettre en relation (la photographie), il ne reste qu'à mettre en branle ces suggestions et réagir aux associations du spectateur.

Liste des œuvres présentées

1 - **Kelley WALKER**
Marantz Model 6300 with yellow Stripe, 2004
Cd-Rom, poster couleur et certificat signé
Dimensions du poster fournies par l'artiste (81,3 x 119,4 cm)
Exemplaire 5/5 Collection FRAC Limousin

2 - **Rudolf FILA**
1 livre Hellwein, 1 livre Make Up, 1 livre F. Erba
Collection E. Cornevin, Châteauroux
3 - *Rauschenberg Documenta 4 Kassel 1968*
tirage d'après diapositive / 30 x 45 cm
Prêt de Ramon

4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - **Florent CONTIN-ROUX**
Horizon II, mai 2007
Acrylique et laque sur bâche vynilique, 39 x 58,5 cm
Landscape II, 2002
Acrylique sur tirage photo, 10 x 15 cm
Etude (hangar), décembre 2006
Acrylique et flocage sur jet d'encre, 10 x 15 cm
Landscape I, 2002
Huile sur tirage photo, 10 x 15 cm
De la lumière au loin, avril 2007
Acrylique et laque sur bâche vynilique, 18 x 58 cm
Horizon I, mai 2007
Acrylique et laque sur bâche vynilique, 39 x 58,5 cm
Prêt de l'artiste

10 - **Bertrand LAVIER**
Landscape Painting & Beyond, 1979
Acrylique et photographie noir et blanc sur panneau, emboîtage de plexiglas, 110 x 165 cm
Collection FRAC Bretagne

11 - 12 - 13 - **Piotr KLEMENSIEWICZ / Carole CAMPBELL**
Totemtaboo n°28, 2006
Acrylique sur photographie, 126,5 x 94,5 cm
Totemtaboo n°12, 2006
Acrylique sur photographie, 72 x 54 cm
Totemtaboo n°15, 2006
Acrylique sur photographie, 72 x 54 cm
Collection FRAC Limousin

14 - 15 - 16 - **Martine ABALLEA**
Croisière sombre, 1988
Photographie noir et blanc, retouchée à l'huile montée sur aluminium, texte, 60 x 40 cm
Coeur du futur, 1988
Photographie noir et blanc retouchée à l'huile montée sur aluminium, texte, 60 x 40 cm
Curiosité Flétrie, 1995
Photographie noir et blanc retouchée, impression sérigraphie pour le texte, 88,5 x 58,5 cm
Dépôts du FNAC (Fonds national d'art contemporain, Puteaux)

17 - **William WEGMAN**
Too Early, Too Late, 1996
Carte retouchée montée sur papier, 38,1 x 55,9 cm
Collection FRAC Limousin

18 - **Philippe DURAND**
Parc, 1996
Ensemble de 3 éléments, impression numérique sur tissu, 230 x 340 cm
Papier imprimé et photographies adhésives couleur, 16 x 25,3 x 0,4 cm
Pâte de verre, bronze, hauteur : 20 cm, diamètre : 65 cm
Collection FRAC Limousin

19 - 20 - **Yvan SALOMONE**
0598.3.1106_grandfleuve
0371.3.0900_camiondezau
Aquarelle sur papier, 104 x 145 cm chaque
Prêt de l'artiste

21 à 29 : **RAMON**
21 - ***Le pré, parcelle et courbe,*** 1974 - 1977
tirage argentique, virage au pinceau, courbe soulignée au point zig-zag, techniques vert à la machine, 12 x 30 cm
22 - ***Pose du bouquet de fleurs terminant la charpente,*** 1975 - 1977
tirage argentique d'après plaque négative, virages au pinceau, dessins point zig-zag à la machine à coudre, 12 x 17 cm
23 - ***La cour l'été en Corrèze,*** 1974 - 1977
tirage argentique, virages au pinceau, destruction, restauration, dessins au point zig-zag, machine à coudre " Manu-France", 12 x 30 cm
24 - ***Vrai dollar et jambon mayonnaise sur fond d'icône,*** 2003 - 2008
image argentique, copie laser, acrylique, vrai dollar, 27 x 41 cm
25 - ***Coupe histologique du quartier,*** 1965 - 2008
Dessin, collage rafraîchi en 2008, 32 x 24 cm
26 - ***Pose de fil de fer sur le groin d'un petit cochon,*** 1985 - 1995
coupe histologique, tirage numérique d'après négatif argentique, calque, dessin encre de Chine et pastels secs, 32 x 24 cm
27 - ***Fiancés et gros yeux,*** 1965 - 2008
tirages argentique couleurs. Destruction remords réparation au point zig-zag à la machine à coudre, 19 x 28 cm
28 - ***Fantôme remontant l'escalier,*** 1997 - 2008
photographie argentique, copie laser, peinture, 41 x 28 cm
29 - Vitrine :
Quatre inconnus et un chien qui fait le beau, 1975
tirage argentique d'après plaque négative, virages au pinceau, 12 x 17 cm
Geisha, fin 19 ème
fac-similé d'après un album photo du Japon, 10 x 15 cm
Sujet inconnu, fin 19 ème
fac-similé d'après un album photo, 10 x 15 cm
Geishas, fin 19 ème
fac-similé d'après un album photo du Japon, 10 x 15 cm
Quatre inconnus et un chien qui fait le beau dans un parallélépipède violet, 1974 - 1977
tirage argentique d'après plaque négative, virages au pinceau, dessin point droit à la machine à coudre, 12 x 17 cm
Soirée de famille, 1974 - 1977
tirage argentique d'après plaque négative, virages au pinceau, dessins point zig-zag à la machine à coudre, 12 x 17 cm
Paysage, jardins, demeures, fin 19 ème
fac-similé d'après un album photo du Japon, 10 x 15 cm
Geisha, fin 19 ème
fac-similé d'après un album photo du Japon, 10 x 15 cm
Vincent Aguilella notre père, 1947
tirage argentique, début coloriage au pinceau, abandon, oubli, redécouverte en 2008, aceptation, 10 x 12 cm
Vache effrayée fuyant derrière la clôture, 1980 - 2008
tirage argentique couleurs, couture point zig-zag à la machine à coudre, 10 x 27 cm
Restauration du mur séparant le jardin du reste du monde, 1990 - 2008
tirage numérique d'après négatif argentique, acrylique et collage cordeau, 18 x 24 cm
Vache embellie grâce à la machine à coudre, 1980 - 2008
tirage argentique couleurs, couture et embellissement à la machine à coudre, point zig-zag et point fantaisie, 10 x 26 cm
Soldat en permission, 1974 - 1977
tirage argentique d'après plaque négative, virages au pinceau, dessins point zig-zag à la machine à coudre, 12 x 17 cm
Communiants, 1974 - 1977
tirage argentique d'après plaque négative, virages au pinceau, dessins point zig-zag à la machine à coudre, 12 x 17 cm
Prêt de l'artiste

30 - **GILBERT AND GEORGE**
Calvin Street, 1982
Photographie couleur, feuille d'or, 240 x 200 cm
Collection FRAC Limousin

31 - **Ian WALLACE**
Hommage à Mondrian VI, 1990
Photolaminée et acrylique sur toile, 61 x 61 cm
Collection FRAC Bretagne

32 à 37 - **Rudolf FILA**
Photos interprétées, 2006
Peinture acrylique sur photographies, 70 x 50 cm chaque
Collection E. Cornevin, Châteauroux

38 - **Rudolf FILA**
1 livre Piero della Francesca interprété, 1993
Collection E. Cornevin, Châteauroux

39 - 40 - 41 - **Jean-Luc ANDRE**
Spiroutisations , 2001
(La bonne décision"
L'état d'esprit"
Faire voler en éclat")
Acrylique sur papier journal verni, 40 x 30 cm chaque
Collection FRAC Limousin

42 - 43 - 44 - **ERNEST T.**
Sans Titre (The Times), 1982
Peinture laquée sur papier journal, 82,5 x 63,5 cm
Sans Titre (Le journal de Genève), 1982
Peinture laquée sur papier journal, 66 x 48,5 cm
Sans Titre (La libre Belgique), 1982
Peinture laquée sur papier journal, 59 x 42 cm
Collection FRAC Limousin

45 - **Richard FAUGUET**
Sans Titre, 2002
Crayon et correcteur sur papier journal, 38 x 28,5 cm
Collection FRAC Limousin

46 - 47 - **David RENAUD**
S.VIII 3, Savane Sarcelle S.E., 1995
S.VIII 5, Saut Sabbat N.E., 1995
Carte IGN, peinture acrylique, carton, plexiglass, bois, vis, 55,3 x 55,3 x 7,5 cm chaque
Collection FRAC Limousin

48 - **ERNEST T.**
La Cène, 1989-2001
Peinture à l'huile sur tapisserie, bois, plaquette anti-mites, 108 x 163 cm
Collection FRAC Limousin

49 - 50 - **Richard FAUGUET**
Auto-portrait « Bien Niké » , 2000
Photographie, collage papier cartonné blanc, 24 x 16,5 cm
Ensemble de 9 collages, 2000 - 2005
papier journal, papier peint, papier réfléchissant, Vénilia
Prêt de l'artiste

51 - **Hans-Peter FELDMANN**
Filles sous-vêtements, 1991
3 photocopies rehaussées à la peinture, 100 x 90 cm chaque
Collection FRAC des Pays de la Loire

52 - **Duane MICHALS**
Sans titre, 1984
Photographie noir et blanc avec rehauts de peinture, 20 x 25 cm
Collection FRAC Limousin

53 - **Richard HAMILTON**
Just what it is that makes today's homes so different ?, 1992
impression laser couleur / 167 x 267 (image) ; 210 x 297 (feuille de papier)Imprimé directement depuis l'ordinateur par un Fiery RIP sur une imprimante Canon CLC 500 / Par Electronics for imaging, sur papier Mellotex / Edition 4158/5000
Collection Jean Sabrier

54 - **Gabriele DI MATTEO**
Pagina (Arbuckle), 1989
Impression photomécanique sur tissu, 200 x 120 cm
Collection FRAC Limousin

55 - **Ger VAN ELK**
F.M. Portrait of a Decision, 1986
Peinture laquée sur photographie couleur et cadre en acier brut, 214 x 131 cm
Collection FRAC Limousin

56 - **Richard HAMILTON**
Palindrome, 1974
Photographie avec prisme lenticulaire, 66 x 50 x 2 cm
Collection A. Martin, Pau

57 - **Arnulf RAINER**
Self portrait n°11, 1972
Technique mixte sur photographie noir et blanc sur papier, 59,7 x 47,6 cm
Collection FRAC des Pays de la Loire

58 - **Barbara et Michael LEISGEN**
Tête, 1987
Photographie noir et blanc et peinture sur bois, 200 x 148 cm
Collection FRAC Limousin

59 - 60 - **Rainier LERICOLAIS**
John Cage, 2003
Morton Feldman, 2003
Jet d'encre et eau sur papier, 80 x 60 cm chaque
Collection FRAC Limousin

61 - **André RAFFRAY**
Jeune Garçon sur la plage d'Yport d'Auguste Renoir, 1996
Gouache sur photographie couleur, 132 x 82 cm
Collection FRAC Limousin

62 - **Gabriele DI MATTEO**
La vie illustrée de Marcel Duchamp, avec 12 dessins d'André Raffray, (extrait), 1993-2001
Extrait, scanachrome retouché à l'huile, 183 x 147 cm
Collection FRAC Limousin

63 - **Jean SABRIER**
Le Bouddha de la salle de bain
« RENVOI MIROIRIQUE »?
Edité le 28 juillet 2007 / Tirage à 26 exemplaires justifiés de A à Z, exemplaire Y
Plage 1 : ***Mazzocchio catoptrique*** - 3'
La Bataille de San Romano
Accompagnement sonore : John Cage, *Sonate #7*
Plage 2 : ***Une exposition virtuelle*** (version non définitive) -16'27''
Pièce 1 : *dispositifs optiques.* Accompagnement sonore : *disque SMS #2,* lecture de Marcel Duchamp : *Aphorismes de Rrose Sélavy, Rendez-vous du dimanche 6 février 1916* et quelques notes de *la Boîte Verte,* 8'43''
Pièce 2 : *Renvoi Miroirique :* Accompagnement sonore : John Cage, *Chess Pieces,* 7'44''
Plage 3 : ***Mazzodiaque*** - 3'
Accompagnement sonore : Erik Satie, *Le Fils des Etoiles* - acte II - *L'Initiation*

› Remerciements aux prêteurs :
Frac Bretagne, Catherine Elkar
Frac Pays-de-la-Loire, Laurence Gateau
Florent Contin-Roux, Etienne Cornevin, Richard Fauguet, Rudolf Fila, Antoine Martin, Ramon, Jean Sabrier, Yvan Salomone

FRAC Limousin
Les Coopérateurs impasse des Charentes F-87100 Limoges
33 (0)5 55 77 08 98 - 33 (0)5 55 77 90 70
frac.limousin@wanadoo.fr

Horaires :
de mardi à samedi 14h-18h / fermé dimanche, lundi & jours fériés.
Visites commentées sur rendez-vous.

Tarifs des entrées :
Tarif plein : 1,50€ / Tarif réduit : 0,70€
Entrée gratuite pour les adhérents à l'Association des Amis du FRAC limousin, les chômeurs, journalistes, étudiants, scolaires...

Accès :
Le Frac Limousin se trouve dans Limoges, à 5 mn à pied des places Denis-Dussoubs et Carnot, et du Centre Saint-Martial.
Bus n°1 , arrêt « Rectorat ».
Le Frac Limousin dispose d'un accès pour les personnes handicapées.
Toute l'actualité du FRAC Limousin sur **www.fraclimousin.fr**

