Document generated on 04/19/2024 12:17 a.m.

ETC

Frank Stella, Daniel Buren, Ger Van Elk, colloque sur la série

J.-P. Gilbert

Number 5, Fall 1988

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1003ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Gilbert, J.-P. (1988). Review of [Frank Stella, Daniel Buren, Ger Van Elk, colloque sur la série]. *ETC*, (5), 93–97.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1988

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

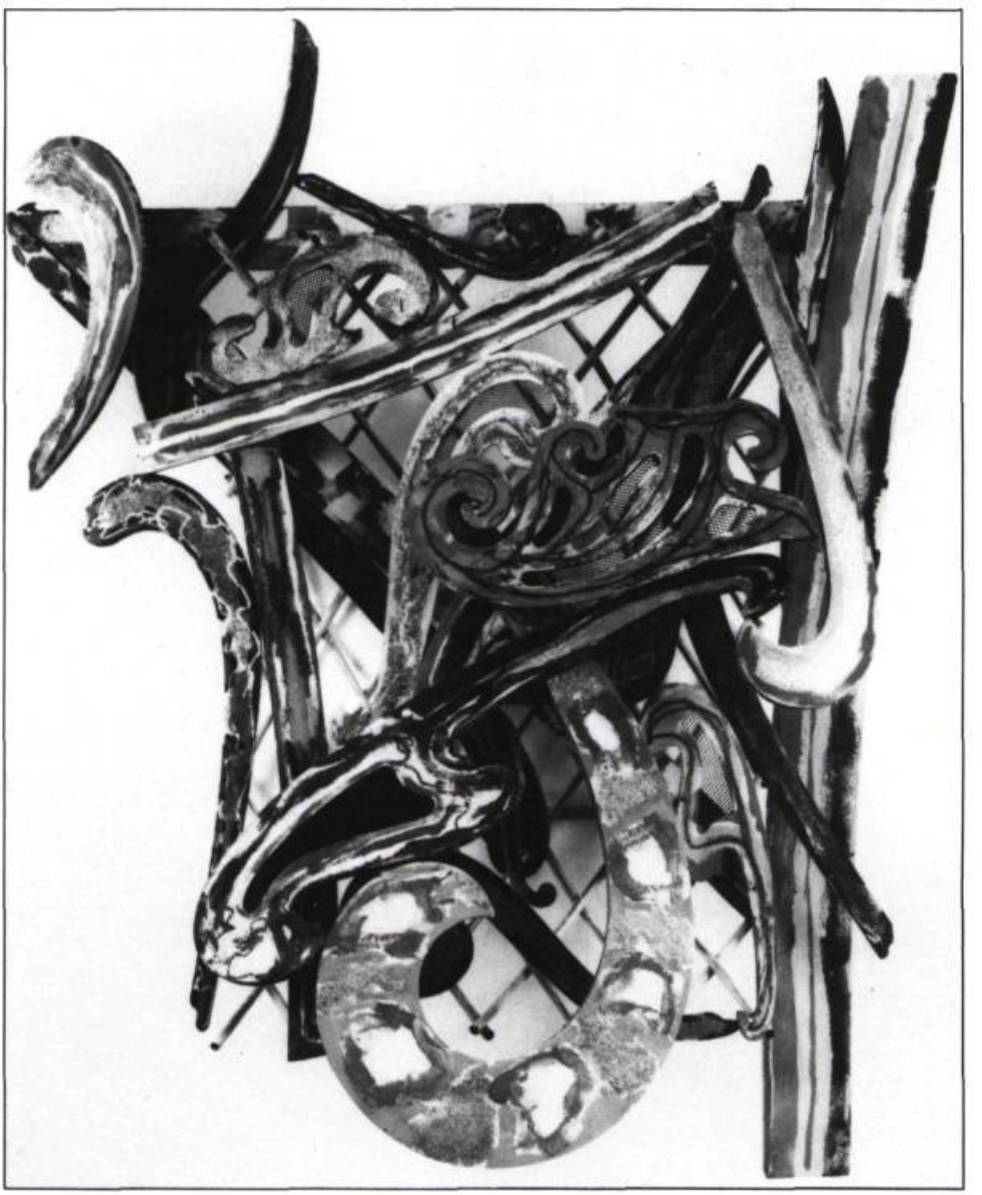
https://www.erudit.org/en/

Frank Stella, Daniel Buren, Ger Van Elk, Colloque sur la série

Frank Stella, *The Lamp, 3x (Wave Series)* 1987. Techniques mixtes sur aluminium; 246, 8 x 191,8 x181,7 cm. Photo : Steven Sloman. Collection privée.

Il est impensable de faire de la peinture aujourd'hui sans connaître la démarche particulière que nous a livrée Frank Stella jusqu'à présent — pour la reconnaître ou même pour s'y opposer. En regard de ce canon de l'art américain qui a redéfini avec brio une pragmatique formaliste, pour lui-même et pour tout un arsenal théorique de la peinture, on doit forcément mesurer ses munitions et observer sous quel angle les ambiguïtés d'alors sont devenues les évidences d'aujourd'hui.

Stella formule des défis extrêmes à la peinture où la rigueur et «l'austérité» de ses premières œuvres (fin des années 50 et début des années 60) se sont transformées en une forme sophistiquée de libération du cadre formel. En réduisant la peinture à sa plus simple expression, en proposant des champs de couleurs monochromes, il n'a pas tué la peinture, mais reformulé un cadre d'expression de *sa* propre peinture. Parmi les embouteillages où le formalisme américain tournoyait autour d'une grande dame portant flambeau, Stella faisait monter la chaleur des eaux déjà bouillantes du bassin new-yorkais. C'est que pour cet artiste, définir ce qu'était l'abstraction en proposant des états minimalistes de la peinture (*maximalistes*) c'était aussi explorer une nouvelle façon d'envisager la figuration — puisque l'abstrait d'hier devient la figuration de demain.



Frank Stella, *Ram Gangra, 5.5 X.(Indian Bird Series)*, 1978.
Techniques mixtes sur aluminium; 292, 2 x 230 x 110, 6 cm.
Photo : Steven Sloman. Coll. Mrs Victor W. Ganz

Les dérives de la mécanique peinte

Stella avait déjà pressenti en 1970, à 34 ans, lors de la première rétrospective de ses œuvres au Museum of Modern Art de New York (MOMA) les dérives à mettre en scène pour que *sa* peinture trouve un port d'attache. Il produira ainsi des «visites de la peinture» au travers de formes voisines dont la sculpture et l'architecture en particulier. Pris au fait d'une explosion d'une peinture d'après-guerre, Stella avait sans doute à considérer les courants, sinon à rejeter les concepts omniprésents de l'expressionnisme abstrait et à fabriquer *sa* peinture. En formulant des critères de spécificité, autant verbalement que dans ses œuvres (il utilisait en cela ses talents d'orateur et offrait à la critique un nouveau rôle de l'implication de l'artiste) il reconstruisait ses propres définitions d'un art abstrait et autonome, disons de la *nature*. Ainsi, Stella a déplacé le matériau de la peinture en pasant des questions de fond à l'ensemble des traditions.

La rétrospective que nous présente le Centre Georges Pompidou à Paris (du 18 mai au 28 août 1988) est une version aléatoire et fragmentaire de la démarche de Stella, limitée chronologiquement entre 1970 et 1987. Il fallait donc faire des efforts de mémoire pour se remémorer les coups d'éclat antérieurs si décisifs à la compréhension de cette œuvre complexe — le texte du catalogue accompagnant l'exposition signé par William Rubin (le MOMA a organisé l'exposition[1]) nous apportait un éclairage précieux. Mais il faut souligner que peu d'artistes (Picasso en tête pour le nombre ou quatre autres peintres de l'histoire) auront eu l'occasion de se voir consacrer de leur vivant une seconde rétrospective au MOMA — signe sans doute que la peinture actuelle reconnaît ses enfants chéris.

Le Stella, contexte Beaubourg, respirait mieux qu'au MOMA, à cause des grandes aires et des plafonds élevés qu'offre le Centre Pompidou. L'accrochage remarquable réunissait plus d'une trentaine d'œuvres de grand format et réparties en dix séries distinctes (*Polish Village series, Diderot series, Brazillian series, Exotic Bird series, Circuit series, Shards series, Malta series, Cones and Pillars series, Wave series* et *Indian Bird series*). Selon les époques de production, les matériaux utilisés et souvent inusités passent du carton au bois, au bois aggloméré jusqu'aux surfaces métalliques dont la prédominance de l'aluminium. Parmi les cohérences, les premières œuvres datées de 1970 à 1973 proposent les germes formels qui vont inaugurer de remarquables séries réparties entre 1975 et 1987. Ce «post-constructivisme» où la géométrie des formes découpées va se faire de plus en plus exubérante pose avec force la question de l'espace peint, puis de la non-figuration au travers d'un espace agglutiné entre peinture et sculpture. Parmi les écarts qui en apparence semblent rompent la série «sculpturale», les œuvres de la période 1974 et 1975, dont *Jacques le Fataliste* renvoient à d'immenses toiles montées sur cadre où le tracé cynétique ressemble à un rigoureux exercice de couleur qui n'est pas sans citer Kandinsky, Albers ou Itten. Cette étape charnière se présente alors telle une parenthèse, résurgente, d'un formalisme en anamnèse.

Les machines troublantes de la production récente de Stella se déploient dans l'espace en défiant les lois d'un équilibre — tels des trophés accrochés au mur, le sculptural se trouve ainsi peint. Car il s'agit bien de «tableaux» et de l'invention d'un «psychédélisme de la peinture», en dérive puisqu'il s'agit de larges vagues, une peinture qui s'articule en machinations immobiles. Et précisément parce que les engins dépassent le cadre planaire de l'espace pictural, c'est nous, en nous déplaçant parmi les formes, qui sommes appelés à nous y incorporer puis en quelque sorte à animer ces bricolages sophistiqués. De telle sorte que la multiplicité des plans, des écritures et des motifs gestuels, accentuent le discours portant sur la forme et l'espace peint. S'il s'agit ici d'un espace pictural en expansion, c'est dans l'esprit d'adresser différents chapitres, divers angles de lecture, à l'intérieur d'un seul et même texte de tableau. En architecturant l'espace peint du tableau Stella reconduit des imaginaires post-formalistes et nous renseigne à la fois sur les limites et sur les permissions que la pratique artistique autorise. Comme si, pour donner suite au formalisme rigoureux d'il y a vingt ans, il fallait, dans l'absolu, laisser éclater et dériver l'effet de figure. Comme s'il était devenu insupportable de signer la dernière œuvre d'une série échelonnée sur toute une vie de production. Alors voilà que dans la mouvance des formes Stella nous confit ses vagues, pour *se* dériver, pour se laisser emporter. La poétique en question n'est pas sans adresser des échos explicites à ces personnages qu'affectionne Stella, entre le Caravage et les Carrache, disons le fond d'une nouvelle modernité de la peinture, mais sans personnages.

•••

Buren, disons l'espace critique

Daniel Buren inaugurait en avril 1986, en compagnie de Brian Eno, l'admirable espace d'exposition du Centre national d'art contemporain de Grenoble le *Magasin*. Au même moment et parallèlement, il travaillait à la série controversée des colonnades du Palais Royal à Paris. L'exposition actuelle au *Magasin* réintroduit en résurgence des éléments de palissades rayés (de bandes rouges vous aurez deviné) et souligne dans le temps et l'espace le second anniversaire de ce gigantesque espace d'exposition tout en profitant de l'occasion pour le contester à nouveau.

Le travail *in situ* de Buren vise cette fois encore à délimiter les conditions sociales entourant l'imbrication d'une œuvre dans l'espace muséal. Ici Buren balise son espace et théâtralise le lieu même du spectacle, de l'œuvre, du spectateur. Tout juste à gauche, en pénétrant dans cet *industriel* espace d'exposition qu'est le *Magasin* il y a du Buren circonscrit derrière de larges portes métallisées. La porte refermée, les bandes rouges commencent déjà à faire osciller l'espace à prendre comme œuvre/comme lecteur. Il y a, au centre d'une palissade qui serpente et divise l'espace en une sorte de corrida, une joute de transposition du lieu. Cet indéfini du lieu en est un d'arrêt, de détour, autour d'une problématique formelle insistant sur l'espace précis où la peinture se clôts en terme de peinture, et débute spatialement. L'espace ainsi balisé aseptise avec une certaine froideur l'endroit où nous pensions nous trouver et nomme un artefact, celui de l'antichambre. En attente d'une introduction, le procédé d'amplification de l'accumulation des rayures crée un jeu optique obsédant. Puis on referme les yeux pour voir ailleurs et ne reste plus que l'écho produit par le claquemnet des portes métalliques — le spectacle *s'est* terminé. Dans ce cas particulier, *l'espace critique* de Buren nous conduit à l'autoreprésentation, et ensuite, après s'être reconnus au ventre de l'œuvre, du Musée, du système de l'art, nous avons à réfléchir sur notre espace, celui que notre corps délimite. C'est dire qu'à la *game* de Buren il n'y a ni gagnant ni perdant, mais une ondulation du lieu (parfois riche d'inquiétudes). L'oscillation de l'expérience esthétique nous rappelle en ce sens que cette *nature* de l'expérience est modelée pour se déplacer, et critiquer. Le titre de l'exposition *Autour du retour d'un détour*, nous fournissait déjà ces pistes, ce trajet à construire. Le détour en valait la largement la peine.

•••

Ger Van Elk
Non pas citer mais interpréter

Tout juste à droite de la salle occupée par Buren, l'artiste d'origine hollandaise Ger van Elk introduit un

Ger Van Elk, Série «Portraits», *Honda Gothic*, 1986. Peinture, laque et vernis sur cibachrome encollé sur aluminium; 214 x 131 x 15 cm. Photo : Courtoisie Galerie Durand-Dessert, Paris

toute autre histoire (de l'art). Une peinture de genre, hollandaise de par ses origines, où le XVII[e] siècle occuppe et re-présente sa facture, ses sujets, ses compositions. Cependant, à mesure qu'on se rapproche de ces grands rectangles verticaux encadrés de larges structures de bois ou d'aluminium, sous le vernis luisant comme miroir, nous découvrons que le/les personnages en question ne sont pas peints mais photographiés. Ainsi, ce que Van Elk repeint sur ces fragments de clichés, c'est une version revue et corrigée d'une *manière* hollandaise, mais avec des matériaux et des motifs contemporains. L'exemple de *Honda Gothic* (1986), nous suggère une scène religieuse où les deux personnages sont auréolés par les roues d'une motocyclette. Question de définir une nouvelle esthétique de l'objet de consommation au sein d'une dialectique politico-spirituelle, Van Elk fait du sujet de genre un genre contemporain. Dans *Portrait moderne avec palette* (1987), un tableau montrant un personnage de dos en habit tenant à la main une palette de peintre de laquelle jaillit une flambée de couleurs, van Elk force l'autoreprésentation en citant diverses séquences de l'histoire de l'art, de la peinture hollandaise du XVII[e] siècle (tableau en pied) au fauvisme d'un Van Gogh en passant par des touches évoquant explicitement l'expressionnisme abstrait américain. Et curieusement, tout cela fait unité. C'est que ce «genre» de peinture cite davantage une méthodologie de représentation que des événements précis de l'histoire de l'art, et en cela, ces tableaux fabriquent de nouveaux tableaux sans ces points d'ancrage lourds et souvent indigestes des citations qui ne font que citer, pour citer.

Ger Van Elk, *De la nature des genres* au Magasin à Grenoble, du 30 avril au 26 juin. Photo : Quentin Bertoux

La série des natures mortes est un autre exemple de l'éventail d'appropriations que Van Elk met en scène afin de «trafiquer» la tradition — ou plus précisément pour suggérer une réactualisation de cette tradition. Les séries des *Fleurs*, sujet par excellence du genre hollandais, sont ici «sur-peintes» sur des cibachromes encollés sur aluminium dont la découpe du format évoque d'explicites distorsions. Dans l'apparent fouillis d'un expressionnisme souvent criard, se dissimule au fond de l'image un vase, des fleurs comme si Pollock, Johns, Klee ou De Kooning étaient tous passés par là. L'accrochage par étagement (à la manière de jadis) souligne les tensions perspectivistes que se renvoient les tableaux les uns les autres — comme pour faire coïncider une relation n'ayant qu'un seul et même sujet (floral), mais un éclatement aussi d'une variété d'écritures peintes. Cette réappropriation du sujet classique exprime d'une certaine manière le vent de pénurie de sujets avec lequel la peinture actuelle doit travailler. Par ailleurs, cet état de fait nomme également les possibilités de relectures, non plus «baroques» au sens où le péjoratif aurait dû tourner sa langue plusieurs fois, mais en tenant compte d'une avenue de synthèses où la peinture redouble de sens.

Et pour déplacer encore un peu plus le corpus de l'encyclopédie des genres, Van Elk va utiliser une rotonde et disposer au sol de petits cadres longeant le mur, comme pour formuler une plinthe citant toute l'expérience et la compréhension d'un artiste en regard de ses antécédants. Van Elk va formuler dans cette centaine de petits cadres intimes («genre» portrait de grand-mère sur le buffet) son espace de peintre, sa mise en scène du quotidien photographié et, tout juste à côté, un Vermeer semble faire partie du portrait de famille (pour ne retenir que cet exemple). A mesure que se déroule la série, des traits de couleurs voilent les images et les cadres, en jaune, en rouge, en bleu, en vert... Comme si la peinture d'aujourd'hui devait être repeinte pour qu'elle reprenne sens — ou bien interpréter.

•••

Colloque sur la série, Boissano, Italie

Cette série d'événements ne serait pas complète, ni concluante, sans retracer en quelques mots la magie exceptionnelle qui fut l'occasion d'un colloque sur la notion de *série* tenu à Boissano en juin dernier. Une douzaine d'étudiants de maîtrise de l'Université du Québec à Montréal ont donc participé (sous le tutorat de Pierre Ayot) à la réalisation d'un album de sérigraphies prenant comme source d'expression un petit tableau de Lorenzetti. L'album fut donc exposé au Centre Marie-Louise Jeanneret pendant que six conférenciers tablaient sur la notion en question (Mikel Dufrenne, Jean-Louis Robillard, Daniel Charles, Marcelle Brisson, Jean-Pierre Gilbert et Gérard-Titus Carmel). Dans un tel décor européen où les oliviers continuaient calmement à produire en série ces *trucs* dont les Américains ont sû extraire le noyau (nous citons librement Daniel Charles) nous avons pu assister à une réflexion de fond qui prendrait avantage à se «reproduire» le plus souvent possible. Il s'agissait sans doute là d'un îlot de communication tout à fait exceptionnel, tant pour la pragmatique que pour la qualité des relations humaines. Ainsi, tous ceux qui étaient présents à ce colloque sur la *série* ont pu trouver matière à réflexion sur cette notion controversée de l'univers artistique. Nous pourrons lire les comptes rendus de ces présentations à automne 1988 dans la revue québécoise *La nouvelle Barre du Jour* qui rassemblera quelques absents au colloque (France Gascon, Lise Lamarche et Jean-Claude Prêtre). Frank Stella, pour lui confier le mot de la fin, exprimait dans une entrevue accordée à Andy Grundberg dans *Art Press* (numéro 125 de mai dernier), cette idée sur la série : «Ce serait agréable de travailler sur quelque chose qui s'intégrerait à un ensemble, sur quelque chose de plus vaste, plutôt que sur un objet unique. Je contourne le problème en considérant ces peintures [les siennes] comme des groupes ou des ensembles. Voilà probablement pourquoi l'idée de série me plaît; elle me sert de bouclier.»

J.P. Gilbert

NOTE

1. Le parcours à venir de la rétrospective Stella se déroule comme suit : Walker Art Center, Mineapolis (oct. 1988 — jan. 1989); Contemporary Arts Museum, Houston (fév. 1989 — avril 1989); Los Angeles County Museum of Art (juin 1989 — août 1989).