

CENTRE NATIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
DE GRENOBLE

EXPOSITION DE L' ECOLE 1990 - 1991

SEPTEMBRE 1990

MAGASIN SITE BOUCHAYER-VIALLET, 155, COURS BERRIAT 38000 GRENOBLE - FRANCE - TÉL. 76 21 95 84 12 H 30 - 19 H, SAUF LE LUNDI

CONTEXTE

Le **Centre National d'Art Contemporain de Grenoble** -Magasin a ouvert ses portes en avril 1986 grâce aux volontés conjointes du Ministère de la Culture, de la Ville de Grenoble, du Conseil Régional Rhône-Alpes et du Conseil Général de l'Isère.

Il est abrité dans le **Magasin**, halle industrielle de 3 000 m², construit en 1900 par les ateliers de Gustave Eiffel.

Le **Centre National d'Art Contemporain de Grenoble**, bénéficiant d'une situation géographique privilégiée au Centre de l'Europe, a une vocation tant régionale, nationale, qu'internationale.

Ses missions :

- la diffusion de l'art contemporain par des expositions et événements importants
- la formation de médiateurs spécialisés en art contemporain
- l'organisation de stages de formation "courte-durée" pour publics divers
- l'édition de publications d'art contemporain

L'ECOLE

Créée en 1987, sans équivalent en Europe, l'Ecole assure la formation professionnelle de haut niveau de médiateurs en art contemporain.

En 1990, six stagiaires ont été sélectionnés sur concours international et choisis sur les bases de leur expérience professionnelle antérieure.

Le programme d'une année -outre un stage intensif de gestion d'entreprise culturelle- consiste en de nombreux déplacements en France et en Europe : rencontre avec les conservateurs de musées et directeurs d'institutions, galeries et revues spécialisées dans le domaine de l'art contemporain, séminaire de recherche, visites d'expositions et surtout d'ateliers d'artistes.

Un stage individuel de cinq semaines, qui se déroule dans une ville européenne sous le parrainage d'un grand professionnel de l'art contemporain, permet à chacun des stagiaires d'explorer d'une manière approfondie une situation artistique, de mieux connaître les institutions et le marché de l'art.

Le point culminant de cette session sera l'organisation d'une exposition de niveau international qui présentera des artistes européens sélectionnés lors des recherches individuelles et collectives des stagiaires. Cette exposition sera accompagnée de l'édition d'un catalogue conséquent, bilingue, ainsi qu'un livre -Ecole 90/91-, qui seront largement diffusés.

Les stagiaires retenus pour l'Ecole' 90-91 sont :

Annick Doherty, 31 ans, Paris (France). Diplôme Ecole Supérieur d'Art Visuel de Genève. Artiste et assistante d'artistes.

Mark Kremer, 27 ans, Amsterdam (Pays-Bas). Maîtrise d'Histoire de l'Art. Université de Groningen et Université d'Amsterdam. Critique d'Art.

Frederic Montornés, 27 ans, Barcelone (Espagne). Licence d'Histoire de l'Art. Université de Barcelone. Critique d'art, organisateur d'expositions.

Pascale Pronnier, 33 ans, Lille (France). Licence d'Histoire de l'art. Université de Lille. Chargée de Mission F.R.A.C., D.R.A.C Nord Pas-de-Calais, Ministère de la Culture.

Grazia Quaroni, 29 ans, Milan (Italie). Maîtrise d'Histoire de l'Art. Université de Pavia. Critique d'Art.

David Renaud, 25 ans, Grenoble (France). Ecole des Beaux Arts de Grenoble. Artiste.

LES MOYENS

Organisation	Les 6 stagiaires de l'Ecole du Magasin
Artistes (sélection en cours)	France, Allemagne, Espagne, Suisse, Italie, Pays-Bas, Belgique Grande-Bretagne
Lieux, durée	Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble Février - mars 1991
Support logistique et administratif	Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble
Communication	Mailing de 8 000 cartons d'invitation (France et étranger). Dossiers de presse. Affiches. Achat d'espaces publicitaires dans la presse
Retombées médiatiques	L'opération bénéficiera de supports médiatiques importants, au plan national et international. Réalisation et diffusion d'un clip audiovisuel
Edition	Catalogue bilingue, 2 000 exemplaires en quadrichromie ; diffusion en librairies, et en direction des acteurs de la scène artistique internationale.

Nous souhaitons assurer à cette opération un financement pluriel et équilibré entre les secteurs public et privé. Nous bénéficions d'ores et déjà du soutien du Ministère de la Culture et de la Fondation de France. Des partenaires européens (organismes culturels, etc...) sont également sollicités, ainsi que quelques entreprises leader dans leur secteur d'activité.

LISTE D'ARTISTES

(en cours de sélection)

Jacques Farine	(France, 1961)
Jarg Geismar	(Allemagne, 1958)
Ellert Haitjema	(Pays-Bas, 1958)
Massimo Kaufmann	(Italie, 1961)
Perejaume	(Espagne, 1957)
Andreas Slominski	(Allemagne, 1959)
Michael Stubbs	(Grande-Bretagne, 1962)
Richard Venlet	(Belgique, 1964)
Bernard Voïta	(Suisse, 1960)

BUDGET PREVISIONNEL
EXPOSITION ECOLE ' 90-91

Organisation générale (frais de déplacements, hébergement, des artistes, stagiaires...)	80 000 FF
Coûts techniques (production des oeuvres, matériaux divers, assistants...)	80 000 FF
Transports, assurances	80 000 FF
Communication (réception presse, publicité, vernissage...)	80 000 FF
Catalogue exposition	130 000 FF
Livre de l'Ecole 90-91	50 000 FF
<u>TOTAL</u>	<u>500 000 FF</u>

Recettes

Centre National d'Art Contemporain (Ministère de la Culture, Ville de Grenoble, Conseil Régional Rhône-Alpes, Conseil Général de l'Isère)	200 000 FF
---	-------------------

Financements européens (Pro Helvetia, Goethe Institut, Centre Wallonie Bruxelles, Centre Culturel Espagnol...)	50 000 FF
--	------------------

Fondation de France	100 000 FF
----------------------------	-------------------

Partenariat d'entreprise	150 000 FF
---------------------------------	-------------------

<u>TOTAL</u>	<u>500 000 FF</u>
---------------------	--------------------------

Contreparties offertes aux entreprises partenaires

- Citation sur l'ensemble des documents publicitaires :
invitations, dossiers de presse, dépliants, brochures, affiches,
présence dans le catalogue (2 000 exemplaires)
- Mise à disposition pour les partenaires de catalogues (cadeaux d'entreprise)

Propositions à convenir

Partenariat d'entreprise

Montant du parrainage : 150 000 F

2 possibilités sont offertes aux partenaires :

- être sponsor exclusif de la manifestation ou
- 3 à 4 sponsors apportant une aide de 50 000 à 80 000 F

JARG GEISMAR

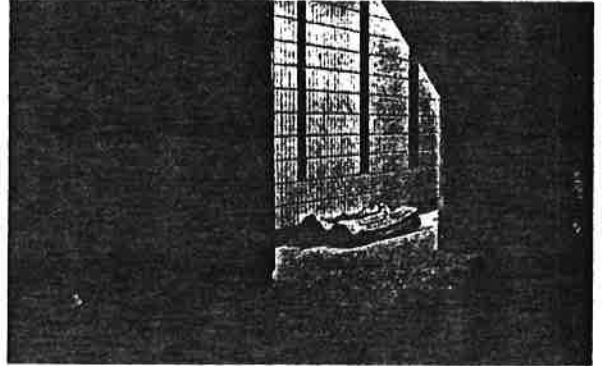
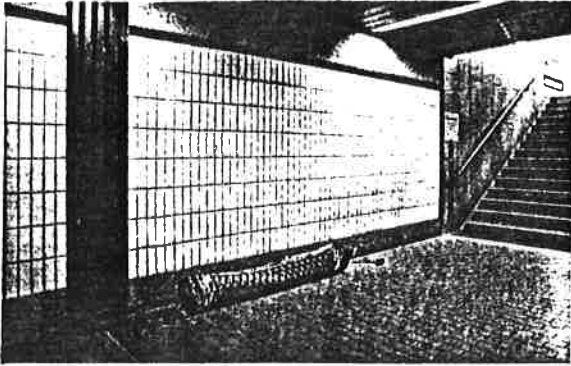
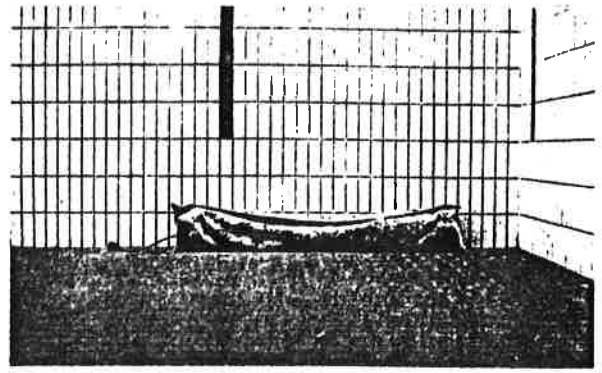
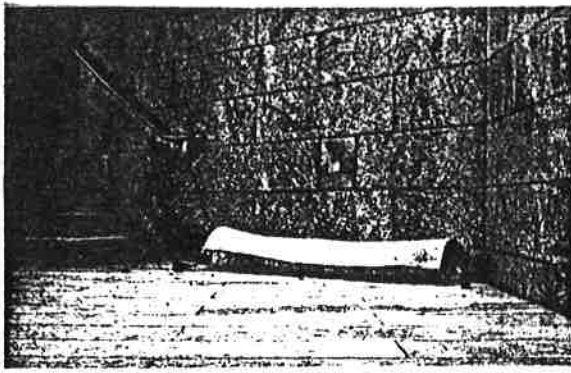
Né en Burgsvik, Gotland (Suède), 1958
Vit et travaille à Düsseldorf et New York

Expositions personnelles (selection)

- 1983, "Zerstörte Arbeiten", Kunstakademie, Düsseldorf.
- 1985, "Looking", ACCP - Galerie, Cologne.
- 1986, "Modern Times", Stollwerckfabrik, Cologne.
- 1987, "Action / Geismar - Action / Rees", Canalstreet, New York.
- 1988, "Nachtbeleuchtung", Ohio Fine Arts, New York; "Nightlights", ED Labo Nagoya, Japon.
- 1989, "Rosemary", Offermann Galerie, Cologne; "Future is Based on Trust", Galerie Littmann, Bâle.
- 1990, "Philips", De Fabriek, Eindhoven; "Diamonds", Sandra Gering Gallery, New York; "Decorative Things", Offerman Gallery, Cologne.

Expositions collectives (selection)

- 1983, "Der letzte Schrei", Kunstmuseum, Düsseldorf.
- 1984, "Projektionen", Künstlerhaus, Hamburg.
- 1985, "Multimedia", Korzo, Den Haag.
- 1986, "Unausgewogen", Kolnischer Kunstverein, Cologne.
- 1987, "Leicht erhöhte Temperatur 4000 D", Schloss Parz, Grieskirchen, Autriche.
- 1988, "Sunrise Highway", John Gibson Gallery, New York.
- 1989 "Transfer", U-Bahn Stationen, Hannover; "New York Art Made in Japan", Himeji-Shingu, Japon; "Colour and/or Monochrome", National Museum of Modern Art, Tokyo.
- 1990, "Treibhaus", Kunstmuseum, Düsseldorf; "Colour and/or Monochrome", National Museum of Modern Art, Tokyo; "10 Feet", Sandra Gering Gallery, New York; "A.T.W. PPF", P.S. 1, New York.



NEW YORK - ISTANBUL

Installation de 19 sculptures ("No Names") et l'autocollant "\$mile"

L'installation de Jarg Geismar est certainement un des travaux les plus provoquantes de "TRANSFER". C'est le destin pour tout qui est lapidaire et qui s'appelle Art. 19 "No Names", objets-tapis, dont les câbles et les prises attachées au bouts parlent de dé-connection. Ils sont placés aléatoirement dans les endroit les plus curieux et les plus cachés des stations du métro Kröpcke et Aegidientorplatz à Hannover. Partout sont collés les étiquettes "\$mile" et ils signalent "dans tout cet art ne pas perdre ces nerfs" c'est-dire l'humour.

"New York - Istanbul", aux antipodes, c'était la situation de ces tapis Berberes et Perses pendant les deux semaines de l'exposition. L'un admiré pour sa beauté, montré sans but, l'autre par pitié pour sa présence comme petit méchant dans le dernier coin d'un passage. Ils deviennent des co-habitants d'un bâtiment sans propriétaire. Regardé, affirmé, comme le passant qui croise sa propre route, ils donnent une image de ce qui se passe dans les stations sous-terraines, là où les différentes échelles de l'existence sociale se rencontrent sans s'approcher.

Ces sculptures parlaient de tout ça: placées dans un terrain interdit ils défient l'un de voler, l'autre de détruire sans retenue, le troisième d'une curiosité intéressée, le quatrième d'une opinion méprisante.

A cause de cette installation, qui amène l'art de l'espace public vers un degré très tranchant, les opinions divergaient. De la matière pour discuter infiniment sur cette installation de Jarg Geismar, qui essaie d'équilibrer aux marges ce que l'art peut faire. Les tapis, en tout cas, sont encore en route.

PEREJAUME

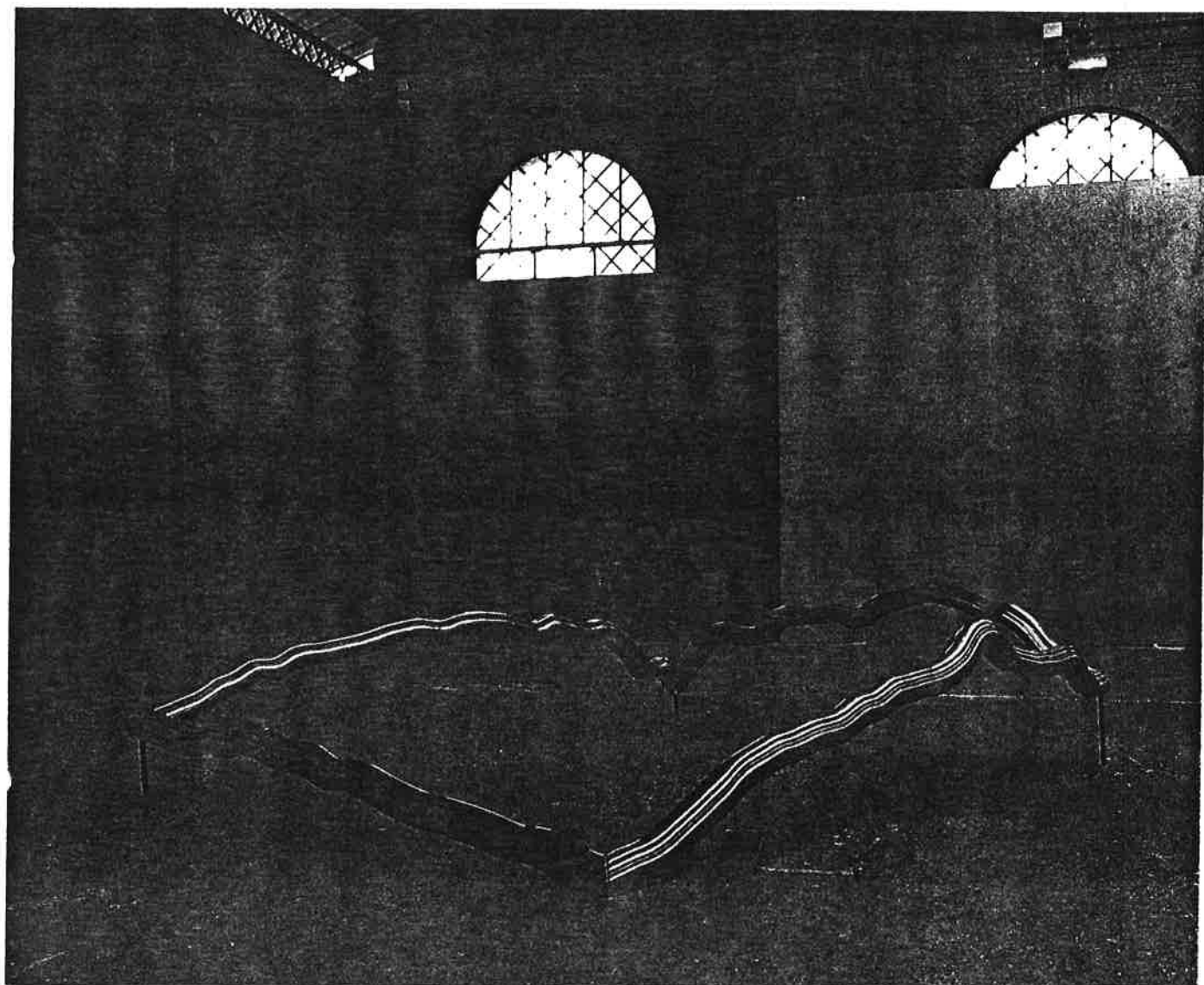
Né à Sant Pol de Mar, Barcelona, 1958.
Vit et travaille à Barcelona.

Expositions personnelles (selection)

1978, Galeria Ciento, Barcelona.
1980, Galeria Joan Prats, Barcelona.
1984, "Postaler", Sala d'Exposicions de la Fundacio' Caixa de Pensions, Barcelona.
1985, Galerie Joan Prats, Barcelona et New York.
1986, Galeria Montenegro, Madrid.
1987, Galeria Joan Prats, Barcelona.
1988, "Pintura y representacion", Galeria Montenegro, Madrid; ARCO '88, Galeria Joan Prats, Madrid; "A 2000 metres de pintura sobre el nivell del mar", Tinglado 2, Tarragona.

Expositions collectives (selection)

1981, "Petits formats", Galeria Ciento, Barcelona; ARCO '81, Galeria Joan Prats, Madrid.
1982, "Música, poesia visual", Fundacio' Joan Miro', Barcelona; "Poesia experimental ara", Sala Parpalló, Valencia.
1984, "La muntania i l'ocell", Galeria Eude, Barcelona.
1985, "Obres inedites", Galeria Joan Prats, Barcelona.
1986, "6 Carpetes", Galeria Arteunido, Barcelona; Catalunya Centre d'Art, Girona.
1987, "EXTRA!", Palau Robet, Barcelona, et Palau dels Reis de Mallorca, Perpinyà; "Naturalezas espanolas 1947-1987", Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.
1988, "ACTA '88", Palau de Velàzquez, Madrid; Milford Gallery, New York; "Intramuros", Plan K, Bruxelles; "Todo fluye", Antiguo deposito del Canal de Isabel II, Madrid.



CIM DE CATIU D'OR 1988
(fragment)

Comme d'une existence aérostatique: Le manchot

Le peintre Perejaume s'est coupé les mains pour embrasser l'airiel. Depuis le monde — drap de boue, nuit de phare, parchemin, eaux de feu —, privé de tendon et de levier, il trace le geste avec le souffle que lui donne le mot quand il trépigne le vert-de-gris, la mousse de la pneumonie de la poitrine mi-poumon mi-branchie. Marin de bocages, il lance en l'air le poème. Fait de chosses naturelles, il ramène le poisson oiseau à la ligne d'horizon. Fait de hasard, il a dans le livre de la science l'ordre des dés, la cosmogonie, l'univers verbal, le principe de la combustion et le commencement de l'action. Mais le monde commence à rouler. Il tourne, retourne, tourne. L'habitude et la Grande Peur nous gouvernent: souvent la boule de la nuit nous tombera dessus. Dans la pénombre, dans la cécité, on a arraché les yeux du lecteur. La lecture n'a plus de mémoire ni de réédition. Le ballon voyage et n'arrive Nulle Part. Il n'organise pas l'ordre du vol, il substitue l'aviateur par le désir. Ingénieur heureux, il ne monte pas à bord de l'avion simulacre ni de la fusée des technocrates mais il vole dans l'exercice du déplacement et des symboles; il dessine les vers avec de l'eau claire et passe la diapositive, toute une bobine de vers-images-vision. Malgré tout, sa feuille ne se déchire pas. Les mots et les tissage se déchirent quand on tend les relations. Mallarmé, par la revendication de l'avant-dernière syllabe et l'abjuration des morphèmes finals, enferme l'authenticité de la composition dans le volume, *vole au-delà d'un seul volume vers d'autres volumes qui inscrivent, dans l'espace spirituel, le paragraphe amplifié du génie, anonyme et parfait, comme une existence d'art.* Il s'arracha les cordes vocales et organisa le cri et désorganisa le chaos. Artaud mit feu aux nerfs des réseaux de la raison du mot jusqu'à ce qu'il se volatilise et soit fou dans chaque pore de la peau de la feuille. Nous arrivons tout juste à l'aphonie et à l'épilepsie. Il ne nous faudra pas tourner les pages ni passer les jours du calendrier. Il y a la mer derrière les montagnes; il ne fait pas toujours soleil derrière les lunettes. Le destinataire n'a pas besoin de rendre visite au libraire parce que le poème s'envoie par pont aérien et par carte postale. Par vol. C'est pour cela qu'il peint. Le support absent — le papier, la toile — imprime le poème dans une bulle d'air. Il peint le paysage naturel. Il choisit le lieu, les lieux de l'envolée; le cadre est l'angle de vision. Le ballon s'élève et s'incline selon le cours des vents et les températures des neiges. Non solidaire des migrations, il n'arrive nulle part, au lecteur impropre. Il s'écartera devant la chute de l'engin? il recueillera le message? Distract devant le tableau, inconscient, il ne regardera pas, il ne lira pas. La salle d'expositions sera la place. Chaque ballon est le geste secret de chaque peintre-spectateur. Perejaume n'écrit pas avec la main droite, ne peint pas avec la main gauche; la plume muette, les pinceaux sourds, il lance le poème et peint un tableau. Il s'est coupé les mains pour gagner l'écriture et la peinture.

Vicenç Altaïó

Traduit du catalan par Pascale Bardoulaud

"Comme d'une existence aérostatique" est apparu pour la première fois dans le livre d'artiste *Èczema/Bola nocturna* (poema aeriostatic) Perejaume (Sabadell, 1980) et postérieurement, dans le livre de poèmes *Biathanatos o l'Elogi del Suïcidi* de Vicenç Altaïó (Barcelone, Llibres del Mall, 1982). Ce texte fut écrit comme proclamation et accompagnement du livre-objet de Perejaume dans lequel un de ses poèmes apparaissait sérigraphié sur un ballon, et il fut lu dans divers actes de lancée du poème, à Barcelone, Sabadell, Vic, Montnegre et Costabona, paysages urbains ou naturels bien différents.

RICHARD VENLET

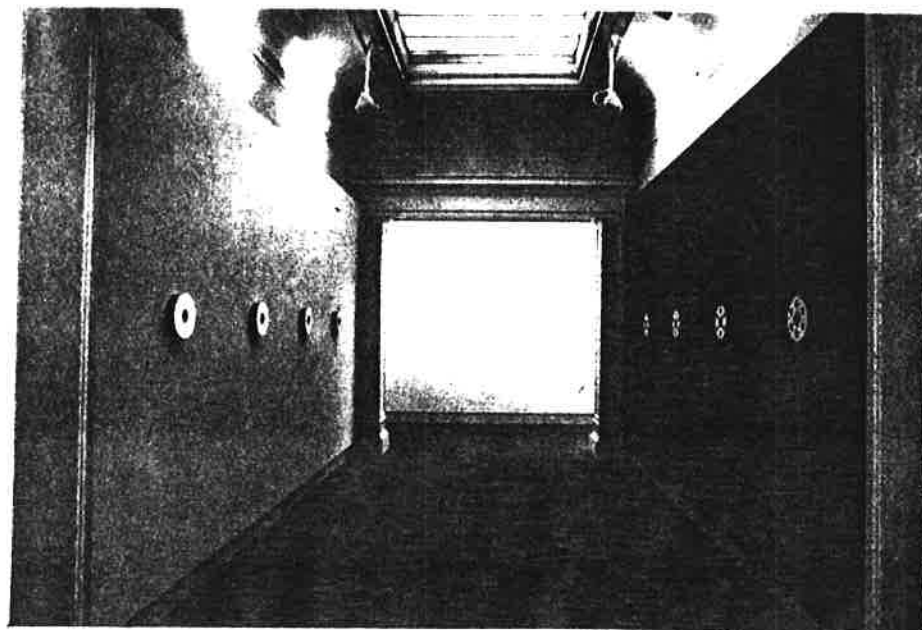
**Né à Hamilton (Australie), 1964
Vit et travaille à Bruxelles**

Expositions personnelles

1987, Kunstcentrum Carlos Demeester, Roeselare
1988, Galerie Plus-Kern, Bruxelles. Galerie Art & Project, Amsterdam
1989, Victoria Miro Gallery, London. Galerie Plus-Kern, Bruxelles
1990, Galerie des Archives, Paris. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.

Expositions collectives

1987, "Prospect 4", Gele Zaal, Gand. "Deconstructions", Hallen van Schaarbeek, Bruxelles;
1988, "Primaire Structuren", De Warande, Turnhout. "Confrontatie & Confrontaties", Museum Hedendaagse Kunst, Gand
1989, "Six Flemish Artists", Jack Tilton Gallery, New York. Biennial de Barcelona, Barcelone
1990, "Installation d'été", Museum Hedendaagse Kunst, Gand. Musée d'Hondt-D'Haenens, Deurne. "Zeitgenössischen Holzbildhauern", Stadtlohn, BRD. "Art Contemporain Belge", FRAC, Clisson.



La maturité des premiers travaux de Richard Venlet est presque consternante. Ses premières pièces tiennent compte de la réflexion que bien des artistes avant lui ont portée sur la nature de l'objet qui statue la notion même de l'art. Avec à peine plus de 20 ans, il commence à montrer ses travaux en 1987, la décennie s'essouffait déjà de ses historicismes, dont la néoabstraction et le néo-conceptuel n'étaient que les derniers avatars. La superficialité théorique de ses mouvements, coïncide doublement avec la superficialité formelle et avec la formalité en surface. Venlet commence à travailler là où la légèreté euphorique des années 80 avait effacé tous les vrais discours sur l'essence de l'oeuvre.

On peut situer son travail dans la suite d'une réflexion sur la nature autonome et indépendante de l'oeuvre d'art qui passe en histoire de l'art par Woringer et Wölfflin, en esthétique par Adorno, en philosophie par Heidegger et qui a nourrit la pensée d'artistes comme Mondrian, Newman, Reinhardt et Judd, pour ne citer que ses plus fervents défenseurs. Dans un livre récent sur l'abstraction dans l'art et le langage russe, Patricia Railing se demande dans le dernier chapitre, 'en défense du form(-alisme)', pourquoi tous les artistes et historiens qui se sont posés des questions sur ce qui est exclusivement propre à l'art ont été qualifiés de formalistes. Un épithète qui dans les années 80 a permis de faire disparaître du marché et des circuits institutionnels une bonne quantité d'artistes.

Venlet creuse littéralement la notion de forme. Pour désigner ses oeuvres, on peut reprendre la qualification de

Donald Judd, celle de *specific objects*. Accrochés au mur et projetés dans l'espace par leurs volumes, ils sont constitués de plusieurs couches de matériau aggloméré où des formes géométriques ont été entaillées, révélant différentes épaisseurs. La superposition des formes émerge de la superposition de couches. Forme et matériau sont solidaires. La suite des surfaces qui s'inscrit est soulignée par la dernière couche, émaillée, métallique ou acrylique; elle est la seule frontale au spectateur et semble 'finir' l'objet, en apportant en plus la couleur.

Au début, les bords de l'objet donnaient des formes organiques dessinant un mouvement sur le mur. Les vides et les pleins incisés dans les couches opéraient plutôt au niveau du champ de l'objet. Aujourd'hui, Venlet simplifie le contour de l'objet et le jeu des profondeurs renforce l'intimité de l'objet lui-même. La relation de l'objet au mur se fait de plus en plus dans un rapport d'opposition. Celui-ci est accentué encore quand l'artiste installe un espace en opposant un mur peint monochrome au mur où sont accrochés les objets. Qu'il s'agisse du rapport spatial du spectateur à la surface d'un mur ou de deux qui se font face, sa perception est directement concernée par l'accrochage très précis des pièces, auquel Venlet porte un soin particulier. Tout est calculé pour établir un rapport entre les reliefs de l'objet par rapport à son volume et de celui-ci par rapport au mur. Cette précision dans la détermination de l'objet, de sa forme et de son installation, procède d'un questionnement profond sur la nature de l'art. ■

LILIANA ALBERTAZZI

ANDREAS SLOMINSKI

Né à Mappen / Ems, 1959

Vit et travaille à Hamburg

Expositions personnelles

1987, Produzentengalerie, Hamburg

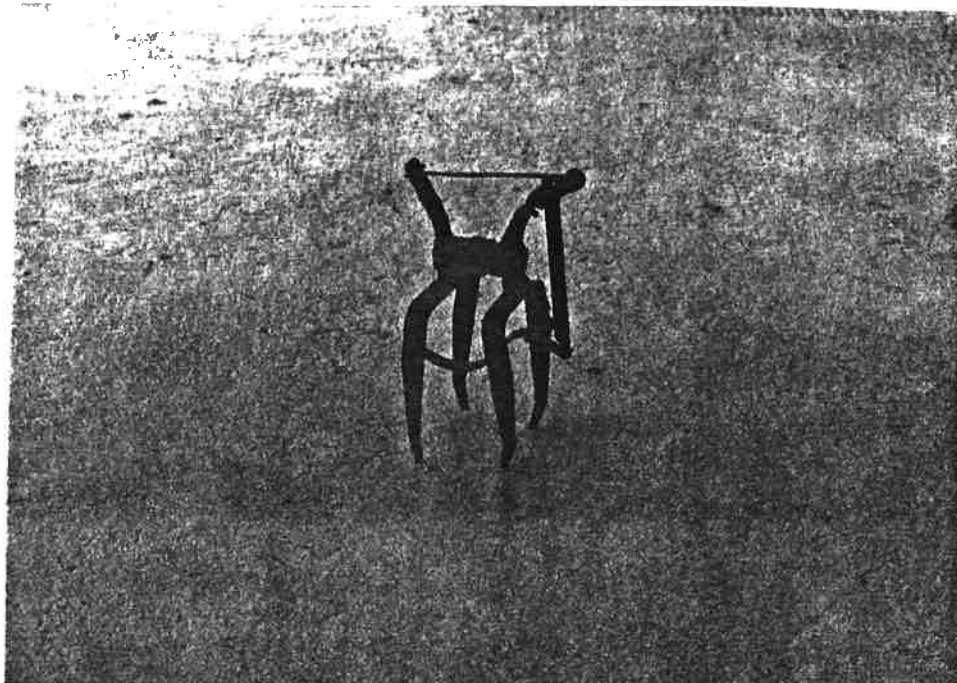
1988, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven

1989, Produzentengalerie, Hamburg

1990, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven

Expositions collectives

- 1988 "Neue Kunst in Hamburg", Kampnagelfabrik, Hamburg ; "Aperto 88"
XLIII Biennale, Venise ; "Bi Nationale", Kunsthalle Düsseldorf et Museum of
Fine Arts, Boston ; "Neue Kunst in Hamburg", Museum Haus Lange, Krefeld ;
Nobody's Fools", Fondation De Appel, Amsterdam
- 1989 "D & S", Kunstverein, Hamburg ; "Hamburg Projekt 1989", Hamburg
- 1990 "Berlin März 1990", Wiensowski & Harbord, Berlin et Kunstverein,
Braunschweig



Tierfalle

1987, Metall, H: 19,5 cm

"... A première vue l'Aperto 88 semble parfaitement stylé et perfectionné. Depuis bien longtemps déjà, les « jeunes artistes » ne cherchent plus à provoquer. Les travaux en partie *cools* ne sont pas pour autant ennuyeux, à condition qu'on leur consacre suffisamment de temps. Un trait frappe : la majorité des artistes est davantage préoccupée par un travail de réflexion que par un travail de transformation des matériaux. Ils ne se rapprochent cependant pas de l'art conceptuel, car l'intérêt pour la matière reste très vif. Andreas Slominski, par exemple, recouvre un châssis de jean. Parce que le jean est, selon lui, le tissu de notre époque par excellence ; une importance comparable à celle de la soie dans l'ancienne Chine ou à celle qu'avait le drap à l'époque de la Renaissance en Europe. Avec « Jean sur châssis. Image de tous les objets inflammables sur terre », Slominski demande au spectateur de renoncer à la distance protectrice de l'illusion et de le suivre directement sur le terrain périlleux où se trouvent assemblés tous les objets inflammables. La petite image composée d'allumettes, qui représente un piège à animaux, renvoie ironiquement au piège évoqué par le titre, à côté du jean. Au sol un piège tendu, dangereux : un gardien éloigne les curieux qui pourraient s'y blesser. Slominski, 28 ans et originaire de Hambourg, a étudié, outre l'histoire de l'art, la philosophie et la littérature ; ses analyses des mécanismes de la perception lui ont fait adopter le point de vue du piègeur..."

DORIS VON DRATELN, "43° BIENNALE",
Galleries Magazine, Août / Septembre 1988

BERNARD VOITA

Né à Cully (Suisse), 1960

Vit et travaille à Genève et Bruxelles.

Expositions collectives

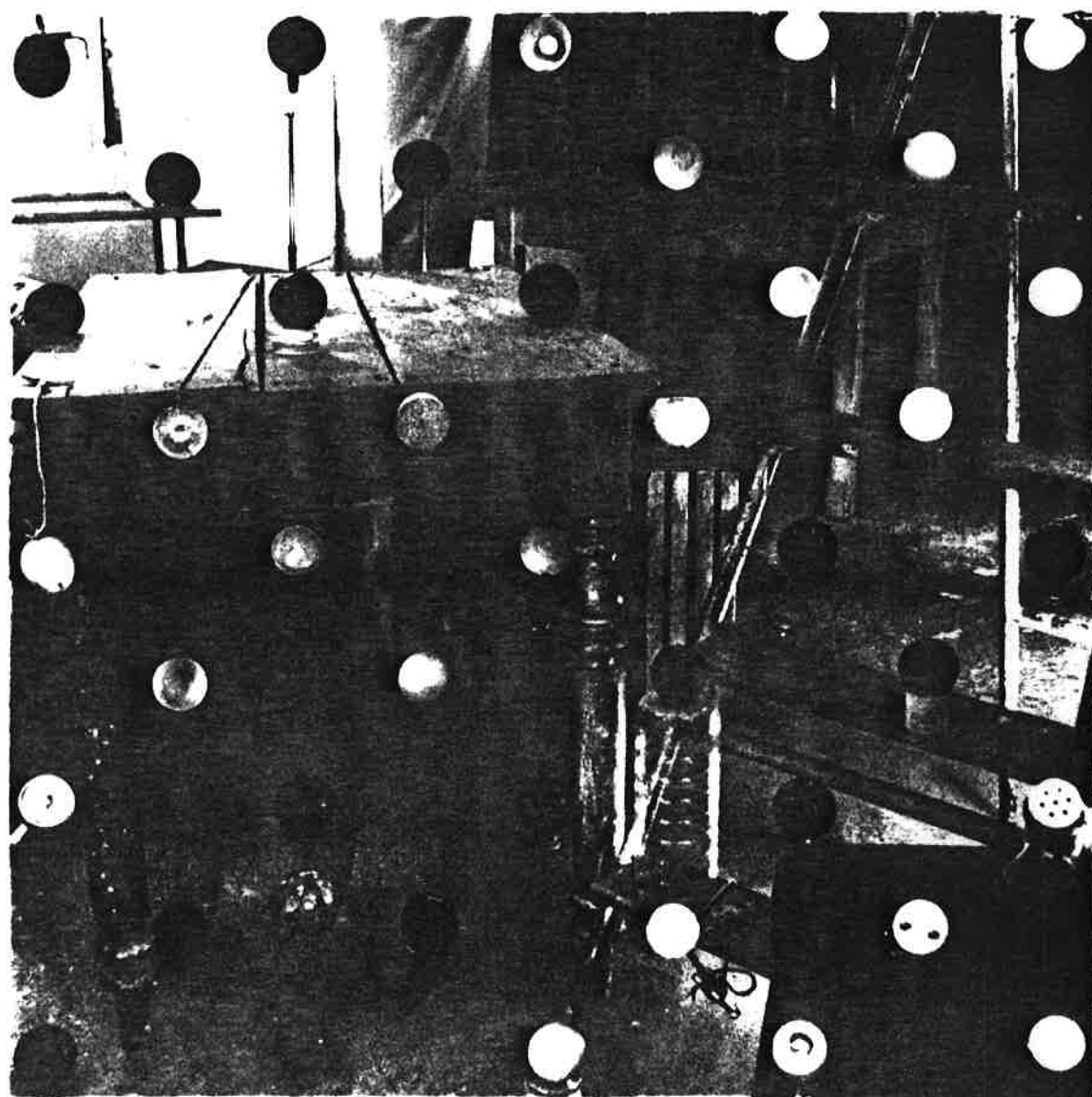
1986, "M. Tusek - B. Voïta", Galerie ARS, Maribor (Jugoslavie); "Von Bildern", Kunsthalle Bern.

1987, "Quand voir c'est faire", Palais de l'Athénée, Genève; "Artistes de Genève", Centre d'Art Contemporain, A.E.L.E. Genève.

1988, M / 2, Lieu d'Art Contemporain, Vevey; "Junge Künstler / Jeunes artistes", Muba, Basel; Bourse Fédérale, Palais des Congrès, Montreux; Shedhalle, Zurich; "L' école de Nimes", Hotel Rivet, Nimes.

1989, Le Confort Moderne, Poitiers.

1990, Bourse Fédérale, Montreux.



Extrait du catalogue:

- Centre d'Art Contemporain de Genève
- Entrepôt - Galerie du Confort Moderne
- L'oreille est Hardie Poitiers

Bernard Voïta est un bricoleur, qui, à partir d'un ensemble limité d'objets récupérés ici et là, construit des séries d'assemblages combinatoires en vue de les photographier. Ainsi, à l'examen de ses images, c'est d'abord une habileté technique, une souplesse ludique dans la manipulation des objets qui retient l'attention. La saisie photographique parachève le tour de main plastique en lui donnant forme : les petits riens, meubles usagés, chutes de tissus, planches, fils électriques, lampes, bouteilles, papiers adhésifs et cartons d'emballage sont dépouillés de toute fonction propre et de toute charge affective ou symbolique ; la médiatisation photographique, qui assigne à leur désordre tridimensionnel l'ordre plane d'une image, est le révélateur de leur valeur plastique. Des figures géométriques simples (carrés inscrits dans des carrés, damiers) émergent du fouillis apparent, révélées par les valeurs lumineuses propres à chaque objet sur l'échelle des gris. Une loi d'assemblage a donc présidé à ces constructions, dont la multiplication sérielle suggère l'infini des potentialités combinatoires. Cette loi, optique, prescrit une mise au point à partir de laquelle la perception indifférenciée des objets fait place à la vision sélective d'un ordre. Or la distance nécessaire à cette opération de transmutation mesure exactement le déplacement métaphorique produit par le travail, d'une construction plastique réelle (les objets) à une construction optique mentale (la géométrie). La formalisation photographique emblématise l'acte d'abstraction qui fonde le regard.

Cependant, géométrie et objets sont également présents et prégnants, aucun des deux ordres de réel n'abolit l'autre, et ce, précisément parce qu'ils n'entretiennent aucun lien de représentation mimétique. La vision est impuissante à se fixer sur l'une ou l'autre des deux faces hétérogènes mais indissociable de la photographie ; ce que je regarde n'est pas simplement ce que je vois, car à proprement parler l'ordre géométrique révélé est invisible « à l'œil nu ». La photographie est un écran transparent qui désigne son propre secret : de cette mise en abîme naît le vertige.

En passant de la photographie à la sculpture, Bernard Voïta métamorphose sa problématique. Ses sculptures sont construites à partir de petit mobilier et de planchettes emboîtées de manière à aveugler les moindres interstices. L'ordre d'assemblage n'est plus celui de la transparence optique, mais celui de l'évidence opaque de l'objet. La minutie de l'artiste à boucher tous les trous, à laisser apparente chaque vis ayant servi à cet usage désigne métonymiquement un centre vide de la sculpture, une *camera oscura* c'est-à-dire un lieu-piège qui transmue la réalité en images. Sculptures et photographies se répondent donc dans une dialectique de l'inversion.

L'opposition première de la surface et du volume enclenche une série de renversements : le point de vue fictif unique des photographies s'articule sur l'infini des points de vue possibles impliqués par la rotondité des sculptures ; la réutilisation des mêmes objets dans les différentes séries de photographies s'articule sur l'unique et définitif emploi des matériaux des sculptures ; la diversité des objets rassemblés pour les prises de vue, et ramenés à l'homogénéité du dégradé gris, s'articule sur l'usage du seul bois dans les sculptures. Alors que la surface photographique fonctionne comme l'espace virtuel d'une abstraction, les sculptures, elles, sont le lieu réel d'une projection imaginaire.

Car si l'outil et les matières premières changent, l'objet de la photographie et de la sculpture est le même. Il se tient dans l'exploration répétée d'un paradoxe logique, celui du secret qui se désigne comme tel, et, partant, dérobe sa substance propre dans l'acte d'affirmation. Le centre de gravité du travail de Bernard Voïta est une virtualité du visible, arbitraire, non-signifiante. Il ne s'agit donc pas de prendre des images (comme on dit : prendre une photo), ni de les magnifier en trois dimensions, mais au contraire d'assurer la mise en place de dispositifs à partir desquels les images pourront être pensées.

Lysianne Lécho
Mars 1989

