

5 rue de la muse

Français



Doc. Levin / Marie Perle

Works from 1992 to 2004

Exhibition in collaboration with
Anton Kern Gallery New York

Vernissage / Opening
quARTier des Bains
Jeudi / Thursday 16_09_04 18h-21h

BFAS
Blondeau Fine Art Services

5 rue de la Muse
CH-1205 Genève - Suisse
T +41 (0)22 544 95 95
F +41 (0)22 544 95 99

• contact _ Philippe Davet
philippe@brasblondeau.com

• exposition / exhibition
JEU-VEN / THU-FRI 14h-18h30
SAM / SAT 11h-17h
• bureaux / offices
LUN-VEN / MON-FRI 9h-12h30
14h-18h30

Dan McCarthy : The Silver Surfer

“Il n’est point d’autre planète plus bénie que celle-ci... point d’autre monde aussi riche de beauté naturelle... avec un climat doux... tous les éléments pour constituer un véritable paradis... des pluies en abondance... un sol suffisamment fertile pour nourrir toute une galaxie, un soleil toujours chaud, toujours constant – éternel symbole de vie nouvelle et d’espoir nouveau. Cette petite sphère bénie peuplée d’hommes s’appelle la Terre”
(cit. d’après *The Silver Surfer No 1*, 1968 © Marvel Comics).

Alison M. Gingeras : Amateurs de surf et de skateboard, jeunes filles en bikini, paysages océaniques, arrière-plans montagneux, poissons tropicaux de toutes sortes, flore et faune exotiques – autant de tropes récurrents qui semblent rappeler Honolulu, le lieu de votre naissance, ainsi que vos années de formation dans le sud de la Californie. On est très tenté de lire les sujets que vous évoquez dans vos peintures à la lumière de votre biographie. Ces personnages et ces décors qui réapparaissent sans cesse sont-ils liés à votre vécu ? Sont-ils des archétypes fantasmagoriques, forgés par votre imagination ? Ou bien votre iconographie est-elle un métissage d’expérience et d’invention ?

Dan McCarthy : Ma famille a quitté Hawaï pour Huntington Beach dans le sud de la Californie en 1963. J’avais alors à peine plus d’un an. On pourrait donc dire que cette région constitue pour moi une mine de souvenirs.

Mes peintures sont des associations d’expériences vécues et d’archétypes imaginaires. Dans les années 1970, Huntington Beach était moins peuplé et moins développé qu’aujourd’hui. Voilà où réside la différence. Mais en même temps, si l’on regarde la plage et l’océan pacifique, c’est comme si le temps avait basculé plusieurs siècles en arrière. L’aspect naturel de la mer n’a pas sensiblement changé, alors que le phénomène social, lui, s’est terriblement modifié. Dans mes peintures, je m’efforce d’abolir cette dichotomie temporelle, plutôt que de me concentrer sur le passé ou de commenter l’environnement social actuel.

AMG : Pourtant, vos peintures ne reflètent aucun sentiment de nostalgie, même si vous dessinez votre passé. Les scènes que vous évoquez semblent être suspendues dans le temps.
DMC : La nostalgie reste l’un des pires pièges pour un peintre. C’est une béquille sur laquelle il ne peut s’appuyer. J’évite donc tous les raccourcis ou les détours de ce genre... Pour ce qui est du positionnement de mon travail dans le “temps”, mes peintures disent comment c’était, comment c’est et comment ce sera.

AMG : Votre iconographie fonctionne comme un système ouvert – figures, couleurs, thèmes, personnages et actions réapparaissent sans cesse d’une toile à l’autre, bien que chaque fois, ces répétitions révèlent une permutation subtile. Vos œuvres laissent souvent percevoir des références religieuses sous-jacentes – une jeune fille en bikini traverse la ligne d’horizon sur un skateboard, les bras étendus comme un Christ féminin ; des halos aux couleurs de l’arc-en-ciel nimbent souvent vos protagonistes se rendant à la plage ;

oiseaux et poissons semblent faire écho au symbolisme des récits bibliques. Alors que le spectateur est capable d’accéder à votre “système” cosmologique, j’ai le sentiment que vous engendrez un univers autosuffisant qui se réfère en fait à votre idéologie personnelle. Existe-t-il une clé spéciale pour comprendre la signification de votre iconographie ?

DMC : La peinture serait la manifestation d’un univers autosuffisant. Je crois que Gautama Buddha est le personnage le plus important qui soit. Or finalement, la connaissance qu’il propose ne relève pas du verbe. La manière dont nous l’exprimons dans notre vie peut répondre à une dialectique tortueuse, même si en même temps, nous connaissons tous la différence entre le clair et l’obscur, le chaud et le froid. J’aimerais croire que nous détenons tous la clé d’un univers qui nous est propre et se suffit à lui-même.

Pour accéder à la plupart des peintures, il faut témoigner d’un esprit ouvert, avoir une grande capacité d’observation et se montrer prêt à accepter la nouveauté. Mes peintures entrent dans cette catégorie. Donc si le spectateur a besoin d’une clé pour ouvrir le sas, c’est que je ne fais pas mon travail de peintre.

AMG : Alors que certains thèmes reviennent constamment dans votre œuvre, les conditions atmosphériques changent souvent. Divers phénomènes météorologiques semblent vous suggérer une démarche narrative pour vos expériences picturales et chromatiques. La neige, la lumière du soleil, les arcs-en-ciel et les formations nuageuses océaniques – autant de conditions atmosphériques qui vous permettent d’utiliser des vernis picturaux oscillant entre la transparence et l’opacité, d’employer une palette bien particulière, de créer des textures distinctes ou d’autres effets de surface avec une brosse. Les conditions atmosphériques ne sont-elles pour vous qu’un prétexte pour vous livrer à un jeu formel ?

DMC : Comme avec la plupart des formes historiques d’expression personnelle, il existe une variation raffinée ou un modèle. Cependant, ce modèle change constamment à travers le développement et l’expérimentation de la forme – c’est le geste du peintre que d’y entrer et d’en sortir.

Dans mes œuvres, je tiens à décrire le plus précisément possible la saison, l’heure du jour et la température. De toute évidence, certaines de mes peintures reflètent des jours exceptionnels du point de vue météorologique.

AMG : En parlant de formes historiques, vos œuvres s’inscrivent souvent avec grâce dans la peinture de paysage. Je me demandais si elles pouvaient être associées à une catégorie spécifique à l’intérieur de ce genre, telle que la notion romantique du “sophisme pathétique” – idée chère à John Ruskin, où les émotions et d’autres caractères propres à l’homme sont appliquées à des objets inanimés, voire à la nature.

DMC : Le sophisme pathétique me semble une description forte et par trop informative pour lier les émotions humaines au monde de la nature. Si l’on adopte la dialectique tortueuse proposée par Gautama Buddha, il pourrait y avoir moins de distorsion. Après tout, l’attribution des qualités humaines à

des objets inanimés s’avère une proposition intéressante, sans être nécessairement romantique.

Une tasse de café vide peut sembler inanimée, mais pour sa conception et sa fabrication, elle a exigé un certain degré de réflexion et de soin. Ou de sensibilité, si vous voulez. Remplie de café, elle fait partie d’un rituel et d’un certain mode d’alimentation, bref, elle fait partie de notre vie. Les peintures peuvent être également assimilées à cette description.

AMG : Vos personnages humains – qui peuvent prendre des allures clownesques ou bouffonnes, avec leur nez rouge outré ou des expressions désincarnées du visage – me confirment que vous évitez volontairement le fardeau du réalisme pour privilégier une veine figurative plus individualiste. De la même manière, vos compositions d’ensemble rejettent l’illusion de l’espace en faveur d’un sens dominant du plat. D’où vient ce goût ? J’ai beaucoup pensé à l’influence de l’art japonais, avec sa bidimensionnalité radicale.

DMC : Les estampes japonaises ukiyo-e d’Hiroshige et d’Hokusai ont exercé un impact à de multiples niveaux. L’apparente économie de moyens derrière un système rigoureux et ardu pour accéder à une illusion de profondeur implicite avec des couleurs le plus souvent primaires, constitue bien évidemment un point de départ. A partir de là, leur influence évolue. Il faut bien évidemment mentionner Van Gogh, mais pour moi, il est trop littéral. Edvard Munch semble avoir été beaucoup plus loin. S’il s’est servi de l’art japonais, il s’est réellement appuyé sur ce qu’il voyait, ajoutant une profondeur émotionnelle que les artistes japonais de cette période considéreraient comme superflue. Les tableaux de Munch sont tellement peints en aplat que lorsqu’on les regarde de profil, ils ne présentent pratiquement pas d’effets de matière, si ce n’est même aucun. J’imagine que Munch, tout comme Hokusai, trouvait inutile d’avoir recours à un matériau, qu’il soit réel ou implicite, pour élaborer une surface. C’était même une démarche à éviter car elle réduisait l’immédiateté du sujet, et créait par là-même une barrière inutile, rendant illégitime la double expérience de la peinture et de la vision. Je m’intéresse à l’artiste qui prend position en disant “voilà qui je suis, et voilà comment je ressens le monde, donnez-moi une chance de vous le décrire.”

AMG : Vous adoptez cette position en développant un langage bien particulier, profondément subjectif. Que ce soit en termes de contenu ou d’exécution, votre travail a une place totalement à part dans le courant actuel de la peinture figurative. Il ne fait aucun doute que vous vous êtes écarté des légions de peintres travaillant à partir de photographies.

DMC : Pour moi, la position de l’artiste doit être critique. Prendre simplement une photographie, l’insérer dans un projet et la remplir de couleurs est une béquille inutile, une option stérile. Richter est un grand exemple du genre. Il emprunte un sujet à des extrémistes politiques, opère dans un climat social prudent et ne vous révèle absolument rien de sa position ou de ses sentiments sur le sujet en question. Il se contente de le rendre

en usant du réalisme photographique, et s’éloigne d’un objet au sensationnalisme d’une totale vacuité ; ce n’est qu’une coupure de presse agrandie, restituée à l’huile, ruisselant de nostalgie vide. Je pense que la peinture offre beaucoup plus d’options et de possibilités que la photographie. Elle est notamment capable de transmettre une multitude de points de vue.

AMG : Votre travail a récemment figuré dans une exposition intitulée “Unplugged” (Débranché) en Italie, où l’on vous identifiait comme quelqu’un qui œuvre “en marge”, comme un “Gauguin d’aujourd’hui travaillant à Tahiti”. Moi qui suis allée dans votre atelier à New York, j’ai trouvé que cette lecture était un tant soit peu exagérée. Le monde de l’art a toujours besoin du romantisme et du mythe des marginaux. Même si votre iconographie, voire votre technique, flirte parfois avec une esthétique marginale ou bizarre, votre démarche est loin de la position d’un marginal ou d’un faux naïf.

DMC : Gauguin a connu une période très difficile à Tahiti : coupé de sa femme et de ses enfants, couvert de dettes, dans un état physique et mental délabré, en butte à de nombreux problèmes sociaux et politiques non résolus avec les Tahitiens. Gauguin est arrivé à Tahiti un siècle trop tard.

Je suppose que les conservateurs de musée ont besoin de décrire ce qu’ils pensent. Puis ils font des présentations succinctes à un public dont la capacité d’attention est limitée. Rencontrer l’artiste, aller dans son atelier chaque fois qu’ils veulent, voilà des gestes qui font partie de leur travail, mais je ne les prends pas trop au pied de la lettre.

Le monde de l’art semble toujours en quête d’un chef de file ; c’est une situation sociale, économique et esthétique. J’espère que mon travail transcende ce besoin de classer les artistes dans des catégories faciles à assimiler. Si l’on regarde l’histoire de la peinture, les plus importantes contributions ont été effectuées par des soi-disant marginaux, qui se sont trouvés du même coup intégrés dans la tendance générale par d’autres artistes, et finalement par les critiques d’art. Je ne tiens pas non plus à créer des peintures naïves, ou à m’aligner sur une position extérieure au courant du moment pour attirer l’attention sur telle ou telle plate-forme stylistique.

Lorsque j’ai passé mon diplôme à l’Art Institute de San Francisco en 1984, nos principaux sujets de préoccupation étaient : roulé un joint, acheté de la marijuana et des champignons hallucinogènes de Santa Cruz. On nous apprenait à devenir de bons petits bohèmes. Lorsqu’il s’est agi d’apprendre à peindre, l’école a brandi sa devise “forcez sur la peinture” – notion qui couvrait un vaste domaine, sans mettre l’accent sur la technique. J’essaie de faire des peintures d’une manière aussi directe que possible, sans avoir recours à des filtres. Je commence par dessiner directement sur la toile pour réaliser la composition, puis j’ajoute la couleur. Comme la couleur possède des qualités structurantes qui lui sont propres, la mise en page s’en trouve souvent modifiée. Après une série de corrections et d’ajustements, j’arrive à une peinture achevée. En fin de compte, il s’agit d’un procédé complètement intuitif. (Traduction de Françoise Senger)