

Note d'atelier

# Cinq artistes et l'ailleurs

Présenté par Philippe Piguet

---

## Éloge de l'altérité

“Je hais les voyages et les explorateurs.” La formule est lapidaire. Elle tombe sous la plume de Claude Lévi-Strauss dès les premiers mots de ses *Tristes Tropiques* comme une déclaration sans retour. Parce qu’il rêvait d’une vie d’extase, de calme et d’art”, comme il l’écrivit à sa femme Mette, Paul Gauguin s’en fut en exil à Tahiti en 1891. Pour lui, tout au contraire, il n’est là-bas aucune tristesse. Mieux, il envisage d’y créer un “atelier du Tropic”, espérant convaincre quelques collègues à le suivre, mais en vain. Les raisons qui animent le peintre ne sont pas fondamentalement neuves, impatient qu’il est à se trouver “loin de cette lutte européenne après l’argent” afin de pouvoir à sa guise “écouter la douce musique murmurante des mouvements de mon cœur en harmonie amoureuse avec les êtres mystérieux de mon entourage”.

La question de l'ailleurs appréhendée au regard du monde de l'art contemporain semble bien se poser de toute autre façon. Il n'est pas question d'exil. Comment cela pourrait-il être à une époque où traverser les océans n'est plus qu'une affaire de quelques heures et où la puissance des médias diffuse les nouvelles du monde d'un bout à l'autre de la planète à la vitesse de la lumière ? La question de l'ailleurs n'est pas synonyme de déracinement ; elle a peut-être même à voir avec celle de l'envie d'un enracinement. Du moins de la nécessité d'une pensée et d'un mode d'être ressentie par ceux qui quêtent après quelque chose d'autre qui ne leur est pas culturellement familier. De tout temps, l'homme a cherché à dépasser les frontières de son territoire, curieux de savoir ce qu'il y avait au-delà. *Là-bas*, comme l'a intitulé Huysmans.

Les artistes contemporains sont nombreux dont l'intérêt excentrique s'est posé sur une culture autre. Ne serait-ce que pour mieux comprendre – voire développer – la leur propre. À l'adresse de cinq d'entre eux qui ont fait au cours de leur existence une expérience semblable – aborigène pour l'un (Klaus Rinke), indienne pour l'autre (Tania Mouraud), extrême-orientale pour celui-ci (Mark Brusse), inuit pour celui-là (François Bouillon), africaine enfin pour cet autre (Christian Lapie) –, nous avons soumis un bref questionnaire afin qu'ils nous disent comment ils l'avaient vécue. Comment cela avait agi sur eux et leur travail. Leurs réponses valent surtout pour l'éclairage qu'elles nous procurent, au regard tant d'un art contemporain dont on ne sait pas toujours de quoi il se nourrit, que de l'exemple de Gauguin retenu pour des raisons d'avantage plastiques que proprement philosophiques. Je veux dire de cette sagesse qui le décida à l'exil. L'ailleurs aujourd'hui est autre. Il relève d'une démarche tout à la fois sensible et mentale qui soit l'occasion d'aller à la rencontre d'une altérité et d'une différence. Une manière de contrepoint au trop autoritaire “ici et maintenant”, si avide d'immédiat. ■

Philippe Piguet.

1 – À l’instar de Gauguin en quête d’ailleurs, vous avez eu, au cours de votre vie, l’occasion d’aller à la rencontre d’une autre culture que la vôtre. De quelles façons celle-ci a transformé, voire orienté votre regard sur le monde ? Quelle sorte d’influence a-t-elle opérée sur votre travail ?

2 – Quel genre de rapport avez-vous entretenu dans le temps et dans l’espace avec cette culture ?

3 – Sur un plan purement plastique, qu’est-ce que cet “ailleurs” vous a apporté que votre propre culture ne pouvait vous offrir ?

4 – Quel regard portez-vous sur la démarche de Gauguin ? En quoi fait-elle intrinsèquement partie de son mythe ?

## Note d'atelier

## François Bouillon

Né en 1944 à Limoges, vit et travaille à Bagnolet.

Traces, symboles et signes caractérisent l'œuvre de François Bouillon à l'ordre d'une pensée primitive qui s'est notamment nourrie de la culture inuit. Entre le *Moi* et l'*Objet* – le "Me-Le" –, l'artiste tisse la trame d'une mythologie qui lui est personnelle.

1 – Ma rencontre avec la culture inuit s'est faite par touches successives sans que j'y prenne garde. À l'adolescence, les objets usuels du Grand Nord montrés au musée de l'Homme – le kayak, les vêtements, les outils, le tablier de chaman – ont marqué mon esprit. Puis la lecture de Saint-John Perse, *Vents et Amers*, évoquant des lieux précis (la Terre de Baffin) ou des paysages plus approximatifs, courants de mémoire et d'énergie rythmés par les éléments, a fixé un espace vague et lointain mais de poésie profonde. Cet imaginaire animé par Borée, dieu grec du vent du nord, attire comme un au-delà, un avant, un

*Kaos*, un vide à combler, un "monde blanc". Enfin, la lecture du livre de Jean Mallaurie, *Les Derniers Rois de Thulé*, m'a fourni l'ancrage réel, humain, austère et fort, qui complétait mon approche du peuple inuit.

Cette rencontre, mentale, poétique et livresque s'est concrétisée en 1981 par la fiction "inouis-inuits", balisés par des objets manufacturés, des dessins ou des gestes. Cette pratique plastique qualifiée alors de "fausse ethnologie" me permettait par jeu et analogie d'approcher la part de l'homme, commune à tous, première et universelle. En toute logique, cette première rencontre fut comparée à d'autres, celle des Dogons et de leur religion ou encore des aborigènes australiens. Plus que la multiplicité des exotismes, c'est le point commun qu'ils peuvent révéler qui m'attire.

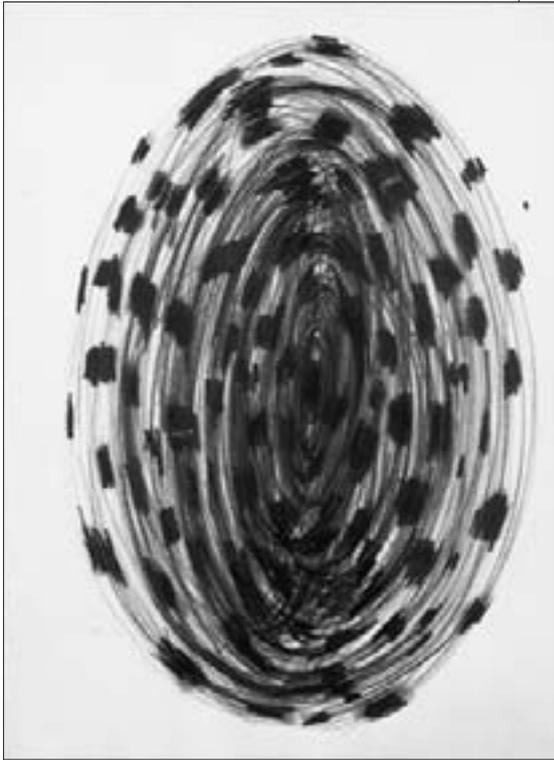
2 – Mon rapport à la culture inuit est stimulant comme peut l'être une énigme que l'on tente de vivre en imagination, c'est-à-dire en créant des images. La réalité historique ou l'étude scientifique complète éventuellement cette première approche qui reste surtout artistique, intuitive et porteuse de signes généraux polysémiques et emblématiques de l'humain.

Dans l'espace, je n'éprouve pas forcément le besoin d'aller sur le terrain. Dans le temps, c'est une part de moi-même qui est l'objet de ma quête, une part qui appartiendrait à tous les humains de tous temps. Chez les Inuits, la spiritualité portée par les objets les plus usuels nous donne avec force et simplicité des indices sur l'homme et la manière dont il se perçoit lié à sa cosmogonie. →

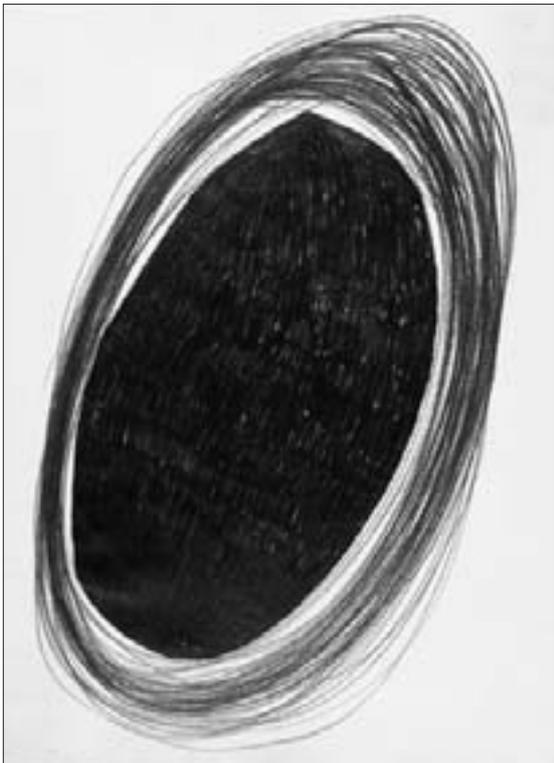
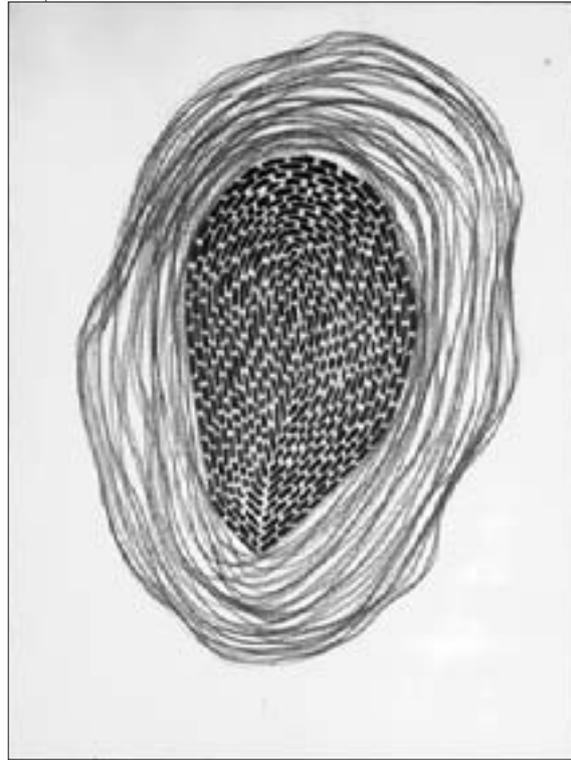


François Bouillon.  
*Portrait de l'ancêtre,*  
série « Inouï Inuit ».  
1981, crayon gras  
sur papier ingres  
d'arches, 68 x 50 cm,  
Centre Pompidou,  
MNAM, Paris.

Conditions climatiques, série « Inouï Inuit ».



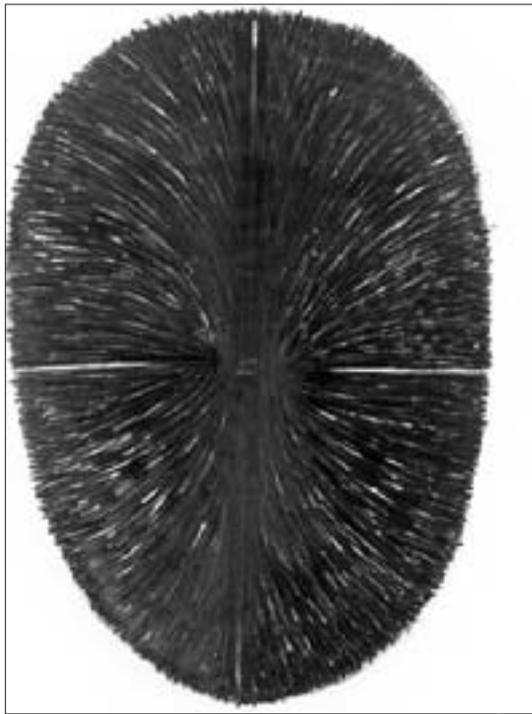
Scène d'intérieur, série « Inouï Inuit ».



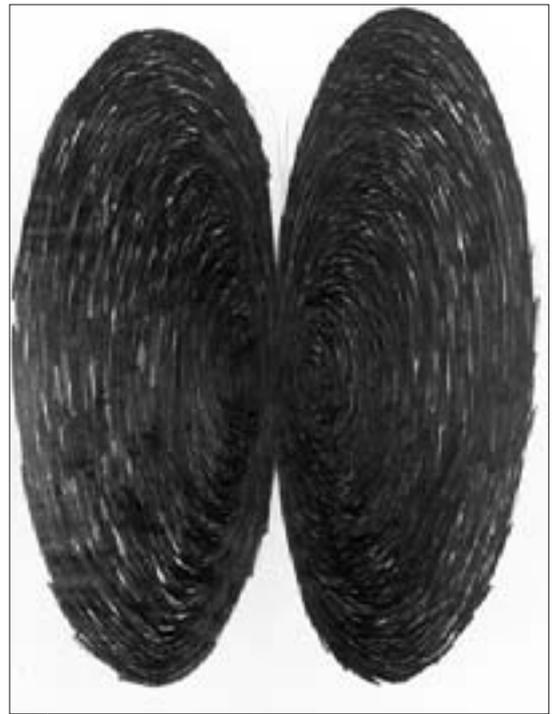
Récit de chasse, série « Inouï Inuit ».



Premier geste pour un lieu, série « Inouï Inuit ».



*Portrait de chien en pleine course, série « Inouï Inuit ».*



*Le Bruit, série « Inouï Inuit ».*

3 – Sur le plan purement plastique, la culture inuit fut exemplaire de la plus grande économie de moyens. L'art directement lié à la vie, à la vie pratique – chasse, navigation, lutte contre les éléments – garde une force propitiatoire au religieux qui touche l'âme sans exclure l'humour ou le jeu. Pendant longtemps, il semblait échapper à la notion d'art pour l'art et donc d'un marché trop omniprésent. Les objets d'art semblent créer le mythe plutôt que de l'illustrer.

4 – La démarche de Gauguin me semble exemplaire pour son époque. L'immersion "corps et âme" dans une autre civilisation dans l'espoir de trouver d'autres solutions de vie par et pour l'innovation plastique est riche de conséquences. Sans doute poursuivons-nous une part de l'utopie, comme un moyen, non pas de fuir notre civilisation mais de la retrouver plus justement. Le but est peut-être de revivre des moments d'histoire passés et enfouis. Ils sont parfois la modernité car ils font bouger notre conscience du monde et de nous-mêmes. Ils réactivent le monde. ■

Note d'atelier

## Mark Brusse

Né en 1937 à Alkmar (Pays-Bas), vit et travaille à Paris.

Les grands dessins au pastel et les sculptures d'assemblage d'objets de Mark Brusse sont chargés de la même puissance poétique. Puisée à l'aune d'une culture extrême-orientale, leur iconographie décline une réflexion sur les relations entre l'humain et le divin.

1 – Ce qui m'a touché le plus en arrivant pour la première fois au Japon en 1983, puis plus tard en Corée et sur les petites îles d'Indonésie, c'était une reconnaissance des attributs de la vie quotidienne que je voyais autour de moi, sur les marchés, les champs de morts, dans les temples et les habitations. Toutes ces choses avaient un certain rapport avec mon propre travail réalisé bien avant de les avoir rencontrées en réalité.

De plus, la rencontre avec la culture extrême-orientale m'a conduit à redécouvrir la force d'expression du symbole et de la métaphore. Si ceux-ci survivent seulement chez nous dans le langage, ils n'ont rien perdu là-bas de leur éloquence visuelle. Aussi le symbole est-il devenu un élément expressif très important dans mon travail.

Voyager, prendre ses distances par rapport à ses habitudes quotidiennes a toujours joué un rôle chez moi. Voyant, sentant, respirant d'autres choses, je vis différemment. J'ai toujours aimé être quelque part un étranger : l'attention s'aiguise et l'observation s'affine. Chaque rencontre est plus intense. Comme ce fut le cas un après-midi d'automne passé chez un chaman dans les montagnes autour de Séoul. Un contact intensif avec quelque chose que l'on ne peut ni définir, ni raisonner. Le même sentiment que l'on éprouve dans l'isolement du travail, quelque chose qui échappe au temps, comme un mélange de sérénité et de certitude.

2 – Depuis une vingtaine d'années, je vais régulièrement en Asie. Chaque fois de retour à Paris après un séjour de travail "ailleurs",

l'autre culture rencontrée continue sa vie dans ma tête et résonne dans mon travail. Tout ce qui concerne le pays visité ne cesse de m'intéresser : je reste très sensible aux événements qui l'agitent (hélas ! souvent catastrophiques) et j'entretiens ce rapport en allant voir tout ce qui se présente – films, reportages, expositions, etc. Enfin, dès que l'occasion se présente, j'y retourne volontiers. →



Mark Brusse.  
*Just Like a Tree.*  
2002, détrempe  
sur papier  
de mûrier coréen,  
Handji, marouflé  
sur toile,  
195 x 130 cm,  
collection Galerie  
Louis Carré, Paris.

3 – Cet ailleurs a directement élargi le registre technique de mon travail. En Corée, par exemple, j'ai découvert une qualité de papier tout à fait singulier, le *Hanji*, qui est fait à partir du mûrier. Je l'utilise volontiers en grand format pour faire toutes sortes de peintures à l'aquarelle, à la détrempe ou au lavis mêlé de pigments.

Par ailleurs, l'expérience asiatique m'a conduit à accorder plus d'importance aux possibilités des matériaux. J'aime autant faire des assemblages en bois ou en bronze, ou bien mélanger différents matériaux, que pratiquer le modelage, la terre cuite ou la céramique.

Quand j'arrive "ailleurs", je m'informe tout de suite des matériaux spécifiques disponibles, de façon à élargir mon registre de travail. J'aime aller vivre et travailler dans le contexte d'une autre culture car c'est l'occasion de raconter ma propre histoire avec d'autres moyens, dans une autre langue.

4 – La démarche tout autant que l'œuvre de Gauguin m'ont toujours fasciné. Ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai compris que ce qui me fascinait était devenu un mythe. Parce qu'il accentue "la vie d'artiste", l'idée de mythe fait toujours un peu de tort à l'œuvre et relègue celle-ci en seconde position. Plus jeune, je trouvais sa vie dure mais somme toute assez normale. Je comprends parfaitement comment il a essayé de trouver ailleurs, dans une culture différente de la sienne, une stimulation que celle-ci ne lui procurait pas, et qu'il ait de la sorte pris la décision de s'exiler. Je n'ai jamais perçu cela comme une fuite parce que Gauguin occupe pleinement sa place dans son époque. Curieusement d'ailleurs quand on parle de la découverte de l'art primitif, on mentionne toujours les noms de Picasso, de Matisse et de Derain, mais on ne parle jamais de Gauguin ! Il en est pourtant le véritable pionnier. ■



*Surprised by the Eruption.*

1995, détrempe sur papier de mûrier coréen, *Handji*, marouflé sur toile, 162 x 130 cm, appartient à l'artiste.



*About Hamlet's Question.*

1998, détrempe sur papier de mûrier coréen, *Handji*, 96 x 65 cm, Hollande, collection particulière.



*The Many Ways of Growing.*  
2003, détrempe  
sur papier de mûrier  
coréen, Handji,  
marouflé sur toile,  
195 x 130 cm,  
appartient à l'artiste.

## Note d'atelier

## Christian Lapie

Né en 1955 à Reims (Marne), vit et travaille à Val de Vesle, en Champagne.

Instruite par la puissance de forces tant naturelles que mémorables, la démarche de Christian Lapie est en quête de formes archaïques et symboliques. Sa découverte de l'Afrique et de la réalité de sa culture ont nourri celle-ci d'une dimension encore plus expressive.

1 – Si j'ai tout d'abord eu connaissance de la culture africaine de façon indirecte à travers les expositions, les livres, les films, etc., ma rencontre avec l'Afrique et sa réalité quotidienne est relativement récente. Elle résulte d'une résidence ponctuelle qui m'a été proposée au Cameroun il y a deux ans pour faire une intervention dans la ville de Ngaoundéré. Parce que mon projet qui consistait à y installer cinq grands groupes de figures ne pouvait se faire sans l'aval des autorités politiques et religieuses, majoritairement musulmanes là-

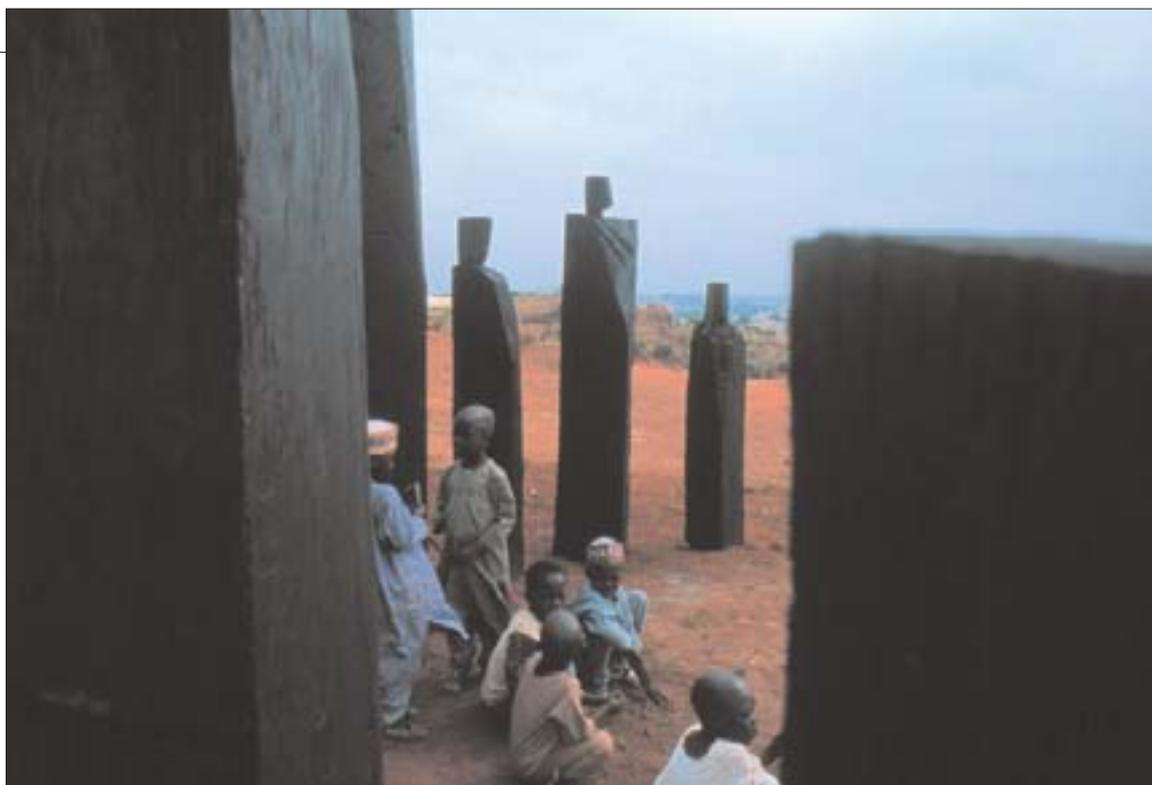
bas, j'ai été confronté à une situation très particulière, qui s'est avérée être riche d'enseignement par rapport au contexte culturel trouvé sur place. Entre le moment où j'ai installé mes sculptures et leur temps d'exposition, il y a eu un changement de municipalité, aussi celles-ci se sont-elles trouvées être au cœur d'enjeux politico-religieux locaux et devinrent-elles le motif de puissantes oppositions. C'est l'impact de mon travail placé en confrontation avec une autre culture qui a été révélateur dans ce cas-là.

Christian Lapie.

*Djaoulerou.*

2001-2002.

Bois et peinture,  
ensemble de  
cinq groupes  
de sculptures  
constitué chacun  
de neuf figures  
d'une hauteur  
de 1,5 à 4,5 m  
et disposées  
sur un demi-  
cercle de 10 m.



2 – Alors que, dans mon imaginaire, l'Afrique était une terre mythique, peuplée d'idoles et de légendes vivantes, j'ai pris conscience à travers la réception de mon travail qu'elle était très éloignée de ce que nous imaginions d'elle et de ses mythes originels. Comme mon propos est surtout d'agir comme révélateur de mémoire enfouie, l'installation qui était partagée sur cinq sites a suscité de très nombreux commentaires. Si pour les uns mon travail parut comme le symbole d'une ouverture et d'une modernité, pour les autres il était en complète contradiction avec les préceptes de leur culture. Alors qu'au début, tous y retrouvaient quelque chose de secret, ce que ces figures révélaient devint par suite le prétexte à leur destruction par le supplice du pneu enflammé. C'est dire si une telle situation de violence est exemplaire de la charge de ressentiments profondément cachés et comment une œuvre d'art peut en être l'exutoire. Quoique vécue à distance, l'expérience fut mentalement très lourde à supporter.

3 – C'est surtout dans son rapport à l'environnement que mon travail a trouvé là une dimension nouvelle et j'ai dû réviser toutes mes notions habituelles de logique et de repère pour trouver où implanter les différents éléments de *Djaoulerou*. Il n'est pas facile de se repérer dans le réseau complexe et étale de la ville africaine, aussi ce sont des "sentiments de lieux" qui se sont imposés à moi pour déterminer où placer chacun des groupes de sculptures. Les quatre installés en ville se sont immédiatement greffés au tissu vivant : les enfants en ont fait un terrain de jeu et les vendeurs de rue un endroit pour commercer. Le groupe situé extramuros a trouvé place sur le plateau de l'Adamaoua, sur une terre rouge au milieu de la savane, et les villageois se sont très naturellement installés tout autour. Là, j'ai senti une relation très puissante entre les figures, la population et le paysage. Cette vision a été si forte qu'il me semblait ne pas être l'auteur de ces figures et qu'elles étaient là depuis toujours. →



*Djaoulerou.*  
2001-2002.



*Djaoulerou.*  
2001-2002.

4 – Il y a une dizaine d’années, au cours d’un autre voyage que j’ai effectué en quête d’ailleurs, non en Afrique mais en Amazonie, j’avais emporté avec moi une édition des lettres que Gauguin écrit de son exil polynésien à sa femme et à ses amis. Sa démarche vers une culture tout à fait différente de la sienne m’intriguait et je m’étais dit que peut-être cela m’aiderait à mieux découvrir celle que j’allais rencontrer. En fait, Gauguin était fondamentalement une sorte de sauvage – ne disait-il pas avoir privilégié en lui sa nature “indienne” – et c’est sa nature qui l’a conduit à l’exil à Tahiti puis aux îles Marquises bien plus qu’elle ne s’est forgée là-bas. Le caractère mythique de cette expérience est surtout le corollaire de la violence avec laquelle Gauguin a vécu celle-ci, l’entraînant successivement à la maladie, à la solitude et à la mort. ■

Pour toutes les photographies

Christian Lapie.

*Djaoulerou.*

2001-2002.

Bois et peinture, ensemble de cinq groupes de sculptures constitué chacun de neuf figures d’une hauteur variable de 1,5 à 4,5 mètres et disposées sur un demi-cercle de 10 mètres.

Note d'atelier

## Tania Mouraud

Née en 1942 à Paris, y vit et y travaille.

Sonores, environnementales ou photographiques, les œuvres de Tania Mouraud sont fortes d'une mesure contemplative qui interroge notre rapport au monde. Sa fréquentation de l'Inde l'a conduite à un regard proprement sublime sur le merveilleux et le mystère de la vie.

1 – Dans les années 1970, je suis partie en Inde, plus particulièrement au Kerala, pour découvrir une autre forme de pensée, un ailleurs conceptuel. Ce pays est célèbre dans le monde depuis les Phéniciens pour ses épices, son art martial, son système éducatif, son matriarcat, sa musique, son théâtre et sa philosophie qui imprègne tous ces champs culturels. Par ailleurs, ses rois ont fait preuve d'une ouverture et d'une tolérance rares envers toutes les religions (islam, christianisme, judaïsme, hindouisme, etc.) en permettant aux différentes communautés de s'installer sur leur territoire.

Ma rencontre avec les fondements de cette culture a complètement transformé mon regard au monde, me libérant d'idées inhérentes à une vision trop parcellaire, et m'a appris à penser d'une manière plus large en relation avec ces deux cultures, l'occidentale et l'indienne. Elle a influencé mon travail artistique au niveau conceptuel en me donnant une liberté beaucoup plus grande. Cela m'a permis d'aborder différentes problématiques en changeant de médiums assez aisément et en accentuant la focale plutôt que les aspects morphologiques de l'œuvre.

2 – Après avoir découvert ce pays, j'y ai d'abord vécu six

mois par an pendant cinq ans puis j'y suis retournée régulièrement tous les ans. Alors qu'en France je suis pleinement citadine, j'y vis dans un village où j'ai appris le rapport à la nature, aux saisons et à l'agriculture. J'ai vu le pays devenir plus riche, le mode de vie changer, la consommation devenir celle de l'Occident – Zidane dans tous les magazines et le câble à la télé –, le tourisme se développer non pour les Occidentaux mais pour la classe moyenne indienne, les blessures de la colonisation diminuer. Grâce à une bourse du Fiacre, j'y ai réalisé une étude sur le matriarcat. J'ai rencontré de nombreuses personnalités, dont la ministre aux affaires sociales ainsi que Sugatha Kumari, la plus grande poétesse activiste "alter/mondialiste" du Kerala, avec laquelle je suis devenue amie. L'Inde, terre →



Tania Mouraud.  
*Machines  
désirantes* 2001.  
Installation vidéo,  
production  
montage  
et son : Tania  
Mouraud,  
boucle 4'00.



*Le Verger.*

Installation vidéo,  
production,  
montage et son :  
Tania Mouraud,  
boucle 5'50.

de contrastes, est devenue mon second pays et les thèmes que j'ai abordés dans mon travail artistique ont changé peu à peu, de telle sorte qu'ils puissent être compris dans les deux cultures au niveau essentiel.

3 – Bombay est à sept heures d'avion de Paris. Le zéro que nous utilisons en maths a été inventé par les Indiens. Pouvons-nous dire qu'il ne nous appartient pas ? Il y a toujours eu une circulation des idées. Seule la propagande nous fait croire à la "pureté" d'une culture. L'avantage de vivre dans un autre pays supprime ces effets de propagande et les artistes appartenant à plusieurs cultures ont abordé des problématiques artistiques d'une manière plus complexe.

Depuis quelques années, je travaille essentiellement avec la vidéo et le son (j'ai, du reste, fondé un groupe de musique expérimentale : Unité de production). Je puise donc dans mes réserves de "samples" et d'images filmées ou

photographiées en Inde lorsque c'est nécessaire pour réaliser une pièce. Il m'arrive aussi de partir spécialement dans un endroit pour filmer ou enregistrer un événement culturel particulier. Les rapports scénographiques des musiciens indiens (musique carnatique) m'intéressent beaucoup et nous essayons de mettre en pratique cette connivence au sein du groupe Unité de production.

4 – Gauguin choisit un pays, symbole de l'exotisme et des belles femmes; il choisit donc un mythe masculin. Sa démarche ne peut que renforcer sa légende dans l'imaginaire collectif puisqu'elle en fait le peintre des paradis du Pacifique. Il contribua ainsi à l'imagerie d'Épinal de ces îles. Par ailleurs, il a été intéressé par la liberté et la philosophie de cette culture. Cependant, cette démarche lui a permis de produire une œuvre très complexe (peintures, sculptures, objets, installations *in situ*) qui fait de lui un novateur et l'inscrit ainsi dans les préoccupations artistiques actuelles. ■



*Initiation Room 2.*  
1970/1971,  
vue de l'installation,  
laque blanche sur  
mur : sol et plafond ;  
fréquence continue  
200 Hz

## Note d'atelier

## Klaus Rinke

Né en 1939 à Wattenscheid (Ruhr), vit et travaille en Allemagne et aux États-Unis. Polymorphe, l'art de Klaus Rinke conserve au dessin la primauté d'une activité fondée sur les concepts d'énergie, de flux et d'espace-temps. Son expérience à la rencontre de la culture aborigène l'a conforté en quête de figures essentielles, volontiers organiques.

1 – Invité en janvier 1978 à la Triennale de Mildura, je n'avais pas imaginé en posant le pied pour la première fois sur la terre australienne que celle-ci allait devenir le lieu d'un rendez-vous régulier. En effet, au cours des sept années qui ont suivi cette manifestation, je suis allé y séjourner quatre mois tous les hivers. Il faut dire que la découverte du *bush* opéra sur moi comme une révélation. Pour la première fois, je saisisais ce que nous, Européens, ne connaissons pas : un paysage s'étendant à l'infini. Quoique je me trouvais sur une terre de culture britannique, je pris très rapidement conscience de l'absurdité de notre art occidental – ou plutôt de notre art chrétien – sur ce continent et je sentis émerger en moi, dans cette désolation apparente, comme mes souvenirs préembryonnaires. Signes, totems, tabous, clans, tribus, rites, etc., tout prenait la forme du mythe. J'observai que le monde animal n'était pratiquement pas effrayé par le monde des hommes et je pris la mesure d'un savoir pré-historique, non déformé par le christianisme et l'Ancien Testament, mais issu d'une participation directe au cosmos. La découverte que je fis alors de la culture aborigène m'obligea à une totale remise en question de ce que je faisais artistiquement.

2 – Au cours de mes différents séjours, j'entrepris de faire le tour de l'Australie, visitant toutes ses régions, ses provinces, ses réserves. J'aspirais à m'immerger complètement dans la culture aborigène et j'eus l'occasion de faire la connaissance d'anthropologues célèbres comme le professeur Strehlow d'Adélaïde ou Sandra Holmes de Darwin, qui me firent découvrir le monde

mythique des aborigènes. J'appris ainsi la signification de la pierre magique, la géométrie abstraite de l'expression visuelle, le temps du rêve qui permet de communiquer avec les ancêtres, et bien d'autres secrets propres à cette culture qui sont autant d'enseignements essentiels sur l'homme, la nature et le monde. →



Klaus Rinke.

*Those who remained.*

Los Angeles, 1985, 127 x 98 cm, dessin sur papier,  
collection Staatgalerie Stuttgart.



*The temple of virginity.*

Los Angeles, 1985,

127 x 98 cm, dessin sur papier.

Collection K.H. Stockheim Düsseldorf.

3 – À l'époque où j'ai découvert l'Australie, je faisais beaucoup de dessins au graphite dont les réseaux de lignes étaient très "constructivistes". Ce que j'ai appris de l'art aborigène – qui repose aussi beaucoup sur des jeux de lignes dessinées – a été de mettre dans mon travail une certaine idée de nature. Question de flux, de circulation et de rayonnement. Les aborigènes ont une culture et une pratique du bâton tout à fait unique en ce sens que, si celles-ci renvoient à une proximité avec le sol, avec la terre, elles sont paradoxalement au service d'une énorme vision du monde, une vision dilatée du cosmos. Dans les œuvres aborigènes, il y a un rapport constant entre le micro et le méga, entre le local et le global, entre l'infiniment petit et l'infiniment grand.

4 – La décision de Gauguin de s'exiler procède de l'attrance qu'il ressent profondément en lui pour une certaine forme de pureté. L'envie d'un état premier du monde que manifeste à ses yeux la richesse colorée de la nature. Le choc éprouvé à la découverte des paysages de Polynésie est à la hauteur d'une attente qu'il porte en lui, tout comme Matisse la vivra à son tour, tout comme la quête de la lumière anime la démarche de Van Gogh. Ce sont là des exemples similaires en ce qu'ils sont constitutifs d'un mythe que chacun d'eux a développé dans ses œuvres. Celui de Gauguin est intimement lié à une idée de nature, à celle d'un commencement. Il quête après un ailleurs dont on pourrait dire, qu'au début il y a le rêve, à la différence d'une pensée chrétienne qui y place le verbe. ■



*Nature needs no proof.*  
 Los Angeles, 1985,  
 98 x 127 cm, dessin sur papier.  
 Collection de l'artiste.