

FR

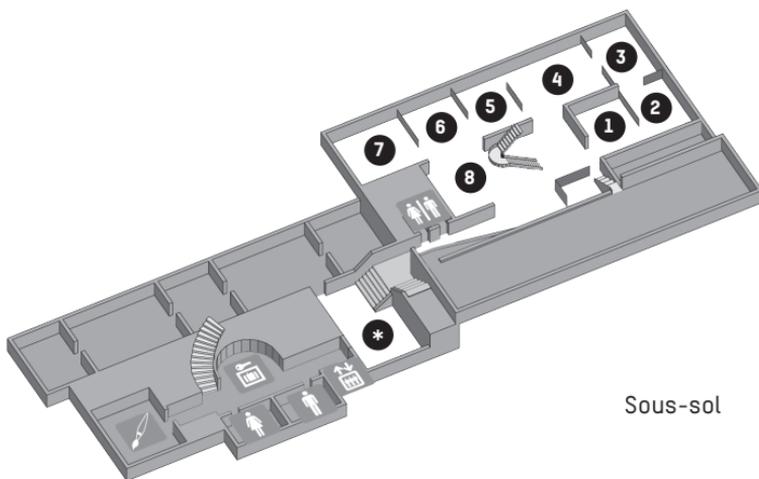
« Ce qui reste. »
Le monde de
CESARE LUCCHINI

23.09.2016 – 08.01.2017

**KUNST
MUSEUM
BERN**

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles



Sous-sol

* **Vestibule:** Film sur Cesare Lucchini par Vito Robbiani

- Salle 1** L'œuvre précoce et la série *Atelier* :
intérieurité et extériorité
- Salle 2** Les abstractions spatiales de l'atelier :
la série d'assemblages
- Salle 3** La figure et l'espace : *Ce qui reste* et ses apparitions
- Salle 4** La tête occupant tout l'espace :
la projection de son ombre sur le mur
- Salle 5** Le monde s'effondre : l'enfant soldat,
les morts au combat et les guerres civiles
- Salle 6** L'opération de sauvetage en mer :
Lampedusa et le paradis
- Salle 7** L'équilibre en péril :
la menace écologique sur l'animal et l'holocauste
- Salle 8** L'œuvre comme unité : le dialogue des peintures

Introduction

« L'instant décisif est dans tous mes travaux ce moment où je sens que tout ce que j'ai posé sur la toile commence à prendre forme et que les objets apparaissent : une table, une tête, un chien, etc. »
(Cesare Lucchini, 2008)

Cesare Lucchini évoque dans ces propos un aspect important du processus de création de ses peintures : quelque chose fait son apparition sur la toile. Les objets qui y seront visibles voient le jour dans l'instant et procèdent de l'acte pictural. Ils ne naissent pas d'une esquisse préparatoire ou d'un travail sur le motif tels que les œuvres réalistes l'exigent. Lucchini est plutôt un artiste attentif et sensible qui prélève dans la presse et à la télévision des choses qui trouveront à s'exprimer dans sa peinture. Si Lucchini était écrivain, il serait certainement poète. Car la poésie fait miroiter la complexité des choses quand elles triomphent de l'univocité du langage. Lorsque Lucchini parle de « table », il ne pense pas au plateau muni de quatre pieds, autrement dit à sa description technique. Quelque chose de plus vibre dans la table qui apparaît dans sa peinture car le chemin qui mène à sa création est composé d'éléments d'une tout autre nature. Ce vaste horizon créatif est un environnement idéal pour le hasard et le plaisir de la découverte.

Les peintures de grand format de Lucchini qui invitent le spectateur à entrer dans leur espace pictural sont issues d'une tradition où l'artiste peint l'acte de peindre. Ce, non pas tant parce que les premières séries de l'artiste traitent de l'atelier, le lieu de création

de ses œuvres, que parce que le tableau de l'atelier devient pour lui un lieu de confrontation avec les deux tendances antagonistes qui divisaient déjà l'art moderne classique, la figuration et l'abstraction. Vassily Kandinsky voyait dans la différence entre le réalisme et l'abstraction une différence de degré, et donc le signe d'un rapprochement entre les deux opposés qui, dans leur volonté de trouver la sonorité interne de la composition, ont en fin de compte le même objectif. Kandinsky fut le pionnier d'une peinture non objective reposant sur un processus d'abstraction de l'objet. La scène artistique se polarisa sur cette question jusque dans les années 1950, les partisans de l'art figuratif et de l'art abstrait se livrant à des débats impitoyables. C'est dans cette atmosphère d'un discours sur l'art en proie au conflit que Lucchini fut plongé lorsqu'il entreprit ses études d'art à la Brera de Milan. Il put aussi y développer d'autres centres d'intérêt car la ville s'offrait à lui comme un haut lieu de la tradition picturale lombarde mais aussi de l'art contemporain.

La réponse de Lucchini à l'antagonisme figuration-abstraction est la peinture qui porte en elle un tableau – le tableau dans le tableau. Lucchini prend le spectateur par la main et lui montre comment la peinture a été réalisée et pourquoi le tableau est un tableau. Cet art qui pourrait sembler par trop théorique s'ouvre néanmoins dans les peintures elles-mêmes pour peu qu'on les observe avec attention. Les peintures de Lucchini ont en effet ceci de particulier qu'elles autorisent un contact immédiat avec ce qu'elles

donnent à voir : les objets peuvent y être identifiés à la première incursion du regard et l'on peut y suivre les métamorphoses et les changements de sens qui affectent leurs motifs. Elles cherchent à instaurer un rapport émotionnel avec le spectateur. Ainsi, tout comme le peintre fut saisi par certains thèmes, parfois même avec un sentiment de rage, le spectateur peut, à travers l'œil de l'artiste et armé de son savoir sur les événements contemporains, définir sa propre position. Allant à l'encontre des flux d'images quasi inépuisables qui envahissent la presse et la télévision, les séries de tableaux de Lucchini ne comportent qu'un nombre limité de motifs. Il les combine, les approfondit et oppose une réalité durable à l'écoulement du temps. Cela pourrait expliquer pourquoi Lucchini traite avec une telle retenue les thèmes dramatiques qu'il aborde dans ses peintures.

Salle 1

L'œuvre précoce et la série *Atelier* : intérieurité et extériorité

Cesare Lucchini étudia à l'Accademia di Belli Arti di Brera de Milan de 1961 à 1965. Il eut pour professeur Pompeo Borra, un admirateur de la peinture de Fernand Léger. Dans le Milan des années 1960, les amateurs d'art pouvaient suivre l'art contemporain le plus actuel aussi bien que fortifier leur connaissance de l'art lombard. Parachevant ses enthousiasmes d'adolescent pour l'art moderne et ses visites d'expositions d'Amedeo Modigliani et de Nicolas de Staël, Lucchini développa à Milan un intérêt pour Giorgio Morandi : le style de peinture tonale du maître lombard est présent dans ses œuvres de cette époque. La nature morte et les accessoires de l'atelier constituent alors l'un de ses principaux thèmes où se mêlent à la fois l'influence de Morandi et celle de de Staël. Après ses études, ses œuvres s'inspirèrent des maîtres de l'art moderne classique, tel Edvard Munch, dont Lucchini réinterpréta la *Nuit d'hiver* (vers 1900, Kunsthaus de Zurich) dans *Interno - esterno* de 1965, ou bien du style schématique des artistes du pop art. Le mégot de cigarette était pour lui un objet de proximité. Ses *Mozziconi* sont comme les pendants en peinture des sculptures d'objets du quotidien surdimensionnés de Claes Oldenburg. Puis, en 1972, il intégrera le mégot dans un environnement abstrait dont les formes et les linéatures biomorphiques engendrent une atmosphère surréelle à la Graham Sutherland.

Les vues de l'atelier sont à partir de 1975 plus que le lieu de travail de l'artiste garni d'un chevalet, d'une chaise et d'une table de travail. Cet espace intérieur est tout autant le miroir de sa vie intérieure.

Les accessoires y sont des porteurs d'atmosphère et l'expression de sa sensibilité émotionnelle. Par ailleurs, Lucchini s'intéresse dans ses tableaux de la série *Atelier* à la peinture en tant que telle. Alors qu'aux environs de 1980, la construction de l'espace pictural d'Aberto Giacometti est encore perceptible dans ses toiles, à partir de 1983, il y est question des moyens de la peinture. Non seulement le format des tableaux s'est nettement agrandi, figurant l'espace lui-même, mais le dispositif du tableau dans le tableau présente des accents nouveaux. Lucchini peint son atelier comme un lieu à l'abandon, où se tiennent ses peintures en chantier, mais où ni lui, ni aucun modèle n'est jamais visible. Il en résulte un flottement entre le niveau de réalité des peintures représentées et le tableau lui-même. L'équivoque va si loin que Lucchini amalgame les peintures du tableau à l'arrière-plan de la scène. Un escalier ou une fenêtre y prennent la forme d'une ombre translucide. Il s'agit là d'un univers fantastique-surréal qui se présente pourtant comme très réaliste. Lucchini remet en question la réalité de la peinture avec les moyens de la peinture et explore les frontières entre la peinture et l'espace environnant. D'un côté, ses peintures d'*Atelier* sont accrochées au mur comme des panneaux peints, de l'autre, en tant que peintures murales, elles invitent à s'immerger dans le monde de la peinture – une peinture qui ne reproduit pas l'espace extérieur mais qui s'intéresse au trait de pinceau, à la couleur et à son propre espace. Le tableau dans le tableau et la mise en place subtile d'encadrements à l'intérieur de l'image sont les instruments de méthode de Lucchini pour inviter le spectateur à une réflexion sur les conditions de l'art.

Salle 2

Les abstractions spatiales de l'atelier : la série d'assemblages

L'art américain exerça une fascination particulière sur Lucchini. Il montra un grand intérêt pour Robert Rauschenberg qui s'était tourné à ses débuts vers l'expressionnisme abstrait. C'est finalement en tant que pionnier du pop art qu'il fut honoré dès 1964 à la Biennale de Venise. Lucchini visita cette année-là documenta III à Kassel et l'exposition de Venise. Près de vingt ans plus tard, il reprit dans une série d'assemblages les principes qui régissaient les *combine paintings* de Rauschenberg et les étendit pour finir à des thématiques liées aux questions sociopolitiques des minorités et de l'oppression. Dans les peintures réalisées entre 1985 et 1987, les objets de l'atelier passent de plus en plus à l'arrière-plan du tableau. Les peintures reproduites dans le tableau, tout comme la table de travail ou la chaise, sont interprétées par l'artiste comme des éléments plans – à l'instar de la *color field painting* des Américains Mark Rothko ou Barnett Newman. Par ailleurs, l'éclat des couleurs s'intensifie et le rouge et le bleu dominant. Des visages isolés et la silhouette stylisée d'une figure courbée (*Quasi-crocifissione*, 1987) sont unis à une composition dont la croix est l'autre motif essentiel. Lucchini associe l'iniquité politique de l'apartheid en Afrique du Sud avec un thème, la crucifixion, qui occupe une place majeure dans l'histoire de l'art. L'artiste ne peint pas pour autant des tableaux religieux, il ne fait que s'appuyer sur des éléments de la peinture traditionnelle. La croix, la tête de mort et la figure quasiment engloutie par le fond du tableau émergent dans une bataille de couleurs hérissée de traits de pinceau qui

procède de la spontanéité du geste de l'artiste et de l'instantané pictural. Les peintures de Lucchini sont volontairement fondées sur le mélange d'évènements de l'histoire contemporaine et de motifs appartenant à l'histoire de l'art.

Salle 3

La figure et l'espace : *Ce qui reste* et ses apparitions

La peinture est pour Lucchini un événement car elle engendre de l'imprévu et réserve des surprises. Il peint simultanément un même thème sur plusieurs tableaux. Il transporte certaines de ses inventions d'un tableau à l'autre, puis il cherche, tout en les peignant, à les modifier et à leur trouver un nouveau point de vue. Il recouvre alors instinctivement certaines parties du tableau. Ces variations naissent de manière assez incontrôlée au moment de leur exécution, puis s'ensuit une phase d'observation et de réflexion. Lucchini considère qu'une série est terminée lorsqu'il ne peut plus rien tirer du thème et qu'il se sent en quelque sorte vidé intérieurement.

Le travail intensif de Lucchini sur le thème de la tête le conduisit en 2005 à se confronter à la problématique du mouvement. Une figure se dirige en courant vers la silhouette d'une tête monumentale (*Qualcosa si muove*). L'immobilité et le mouvement trouvent leur équilibre dans la dynamique du trait de pinceau. Dans de nombreuses séries, les contraires s'attirent. Pour ce qui est des motifs, la chaise ou le fauteuil peuvent être vus comme l'incarnation du repos, de l'inactivité. En 2004, Lucchini peint une série avec des fauteuils qu'il intitule *Quel che rimane – Ce qui reste*. Ces sièges sont visuellement accueillants, mais si on les extrayait du tableau, ils n'auraient aucune efficacité fonctionnelle. C'est la raison pour laquelle la distinction entre un art abstrait et un art de l'objet n'a pas de sens pour Lucchini. La peinture constitue une réalité autonome qui prend nécessairement appui sur les expériences du monde extérieur mais n'en possède pas moins ses propres lois. C'est pourquoi le titre de

l'une des peintures de fauteuil présentées dans l'exposition est assorti du terme « interno », car l'objet est issu du monde intérieur de l'artiste et qu'il est un produit de l'imagination et du hasard.

Les peintures de Lucchini sont tout à la fois abstraites et figuratives car elles s'inscrivent dans un contexte de création qui outrepassé le sujet pictural proprement dit. *Ai margini – ombre* est le titre conféré par l'artiste en 2005 à une peinture où la figure et le fauteuil font à nouveau leur apparition. Une surface sombre forme l'ombre en bordure du tableau, mais la figure pénètre en courant dans une zone de lumière et l'on a la sensation que le fauteuil la suit. L'un et l'autre semblent attirés par la lumière. Ce qui correspond à l'objectif de Lucchini : éclairer les choses par la peinture, les sortir de l'ombre et dans le même temps les remettre en question. Lorsque dans des séries ultérieures, le spectre d'une tête flottante apparaît au-dessus du fauteuil, c'est avec elle la figure du penseur qui est introduite dans le tableau. Représentant l'artiste, cette tête peinte est à la fois le réflecteur de la réalité du fauteuil et l'interlocuteur du spectateur.

Salle 4

La tête occupant tout l'espace : la projection de son ombre sur le mur

Lorsqu'à l'hiver 1989, Lucchini abandonne son atelier milanais et s'installe à Düsseldorf, il entame une série de peintures où la tête occupe toute la surface de la toile. Il intitule *Quasi una testa – Presque une tête* ces œuvres qui n'avaient à l'origine pas de titre. Voici ce qu'il dit au sujet de cette série : « J'essaie de montrer quelque chose qui a à voir avec l'être humain. C'est pourquoi tous les tableaux ont une base (figurée par un large trait horizontal de couleur sombre) : le trait représente la terre. Au-dessus, il y a une sorte de tête : la présence humaine. Tout autour de cette tête – et plus grand qu'elle – il y a tout un cosmos peint en bleu. Au commencement de la série, il y avait l'idée de l'ombre de la tête projetée agrandie sur la toile et devenant elle-même une tête avec le temps. La raison pour laquelle je choisis le bleu, c'est – je pense – parce que c'est un *notturmo*, une couleur de la nuit, non pas entendue au sens naturaliste du terme mais dans son sens psychologique : pour tourner son regard vers l'intérieur, c'est mieux quand il fait nuit ! (Cesare Lucchini, cat. d'exposition de la Pinacoteca Casa Rusca, Locarno, 1992, p. 142 et suiv.)

Lucchini peignit ses peintures de têtes à une période où il cherchait à réorienter son travail. En Allemagne, il visitait les galeries et les musées le matin et travaillait à sa peinture l'après-midi. À Düsseldorf, et plus tard à Cologne, il pouvait non seulement voir les Nouveaux Fauves mais aussi tout l'art international. Düsseldorf et Cologne furent pour Lucchini des villes de bilan. Il fait reposer ses têtes à terre en les plaçant sur une base constituée d'un trait horizontal de couleur sombre, et de surcroît, en tant que portraits,

ces têtes ressortissent à un genre artistique historique qui autorise les questionnements sur soi. Elles incarnent également une peinture gestuelle qui s'apparente à l'art informel ou à l'expressionnisme figuratif. Enfin, elles sont la projection de sensations intérieures. La petite tête en partie inférieure du tableau peut aussi bien prendre place devant le déploiement de son ombre qu'y être incorporée. L'entaille en forme d'arc opérée dans la toile de *Senza titolo* de 1991 fonctionne comme une ouverture qui traverse le tableau et passe derrière lui. Le regard du spectateur peut non seulement balayer la surface de la toile, mais il peut aussi se glisser à l'intérieur.

À la différence de nombreux peintres-sculpteurs de sa génération – Georg Baselitz ou Per Kirkeby, par exemple – Lucchini n'a pas réalisé de sculptures. La monumentalité de ses têtes et le fait qu'elles occupent toute la surface du tableau font pourtant penser à des sculptures et elles présentent le corps dans l'espace. Leur immédiateté, leur puissance et leur stabilité rappellent les figures du sculpteur suisse Hans Josephsohn (1920-2012) qui dialoguent dans cette salle avec les peintures de Lucchini.

Salle 5

Le monde s'effondre : l'enfant soldat, les morts au combat et les guerre civiles

La figure au tambour des peintures de Lucchini est née de la lecture du *Tambour* de Günter Grass et de son adaptation cinématographique par Volker Schlöndorff en 1979. Grass avait lui-même vécu à Düsseldorf pendant une courte période et il avait intégré son expérience de la ville dans son roman. Trente années plus tard, Lucchini vit lui aussi dans cette ville mais ce qui lui importe, ce sont plus, semble-t-il, la perspective historique et la figure symbolique d'Oscar Matzerath qui, équipé de son tambour en fer blanc, interrompt sa croissance le jour de son troisième anniversaire et a le pouvoir de briser le verre avec sa voix. Oscar traverse la période national-socialiste et frapper sur son tambour est un moyen d'exprimer sa résistance et son refus individuel de se soumettre à la norme. Jouer du tambour est en outre pour lui un moyen de se souvenir et de ressusciter le passé. Oscar est pour Lucchini une figure transférentielle. Le joueur de tambour est un compagnon mais il est aussi un opposant à la machine de guerre car en tapant sur son tambour à contretemps, il perturbe le rythme des marches national-socialistes. D'Oscar au *Bambino soldato*, l'enfant soldat du Rwanda qui à partir de 2009 marche sur des cadavres en frappant sur un tambour et, à partir de 2013, porte un fusil à l'épaule, Lucchini a modifié le contexte historique de ses figures d'enfant. Il a transféré le personnage littéraire d'Oscar dans une réalité historique qui mêle l'univers de la création et celui de l'histoire. Lucchini reprend ici un procédé narratif que Grass utilise également dans *Le Tambour* où le narrateur mélange le passé et le présent dans l'histoire qu'il raconte à la première personne. Le récit

de Lucchini se nourrit de l'association de réalités fantastiques, de mondes imaginaires et d'évènements historiques.

Lucchini lit attentivement la presse et suit les actualités à la télévision : il intègre dans sa peinture les évènements de l'histoire qui l'indignent. Ses œuvres des deux dernières décennies mettent en scène ces évènements d'une façon particulière. L'artiste dessine des encadrements à l'intérieur de ses tableaux dans un but bien précis : il trace des lignes à la règle qui sont destinées à rehausser la perception de ses motifs. Ce qui ressemble à première vue à une délimitation devant servir au montage ultérieur de la toile sur le châssis est en réalité destiné à orienter la perception du spectateur. Ces cadres intérieurs sont autant de guillemets dans le tableau, comme si l'artiste faisait des citations. Ce sont des tableaux dans le tableau. Celui-ci ne reproduit pas la réalité mais il l'interprète avec les moyens de la peinture. L'hélicoptère qui vole au-dessus d'un groupe de figures qui cherche à se mettre à l'abri ou les restes d'un soldat mort au combat (*La caduta - resti*, 2014) suffisent au réquisitoire. Pour autant, Lucchini ne représente pas l'horreur de la guerre civile sous la forme d'un spectacle sanguinolent, ses peintures sont plus subtiles. C'est derrière le voile des coulures de peinture qu'elles montrent la misère de la guerre, la destruction et la décomposition des corps. Le trait de pinceau véhément et les giclures de peinture symbolisent le carnage qui a eu lieu. Dans sa peinture « d'action », Lucchini revit les évènements après coup et les réactive sans entrer dans le détail.

Salle 6

L'opération de sauvetage en mer : Lampedusa et le paradis

La guerre civile pousse les êtres humains à fuir. C'est une réalité dont nous avons aujourd'hui une conscience extrêmement vive. La vague de migration qui déferla en 2008-2009 sur l'île de Lampedusa, sise entre la Sicile et la Tunisie, permit de comprendre l'ampleur du phénomène : 20 000 réfugiés arrivés des côtes de l'Afrique du Nord en seulement deux ans. Le nombre de fugitifs et de persécutés a été multiplié par deux durant le Printemps arabe. Entassés dans des vieux rafiots et des canots pneumatiques, les réfugiés se risquèrent et se risquent encore à cette traversée dangereuse – les médias regorgèrent et regorgent encore d'images choquantes. Ces vagues de migrants et ces vies anonymes menacées de disparition incitèrent Lucchini à s'emparer de ce thème dans sa peinture. Voici ce qu'il en dit en 2008 dans un entretien : « On pense habituellement que l'impulsion à réaliser une peinture provient des réflexions que suscitent en nous les événements de la vie quotidienne, en particulier quand ils sont dramatiques. Certains faits éveillent en moi des sentiments forts, dans de nombreux cas aussi de la rage, et ils peuvent par la suite devenir les moteurs d'un nouveau projet de peinture. » La rage qui habite la série *Quel che rimane – Lampedusa* de 2010 bouillonne en arrière-plan et s'exprime dans le geste pictural. Le théâtre de l'événement n'est représenté qu'à travers un nombre réduit d'éléments : le bateau, qui paraît se dissoudre dans le paysage, et des figures impénétrables, soit parce qu'elles s'enfoncent dans le sol, soit parce que leurs silhouettes battent confusément en retraite.

Lucchini n'est pas un narrateur bruyant, il se distingue en cela des actualités diffusées dans les médias. Dans *Quel che rimane – Lampedusa*, une impression curieuse se dégage de la figure qui se tient debout à l'arrière-plan du tableau. Elle ne se trouve pas comme on l'attendrait sur une île mais sur une gigantesque figure étendue à terre. Le motif de la figure allongée au sol est connu dans l'œuvre de Lucchini : c'est celui qui est tombé, celui qui s'est fait tuer – *La caduta*. Dans les peintures de Lampedusa, cependant, Lucchini va plus loin et fait intervenir une œuvre d'Arnold Böcklin, *L'île des morts* (1880, Kunstmuseum de Bâle). On y voit une figure vêtue de blanc debout dans un bateau qui se dirige vers une île où s'étend un enclos de sépultures. Lucchini inverse la situation représentée par Böcklin. Sa figure se tient sur l'île des morts, au sens littéral du terme, tandis que le bateau, où ne subsiste qu'un petit nombre de personnes, s'éloigne de l'île. La scène est empreinte d'une atmosphère mélancolique car les réfugiés fuient le site mortuaire dans l'espoir de survivre mais la figure qui reste sur l'île se voit privée de cet espoir.

La plurivocité est une caractéristique essentielle des peintures de Lucchini parce que certains éléments de l'image se transforment et s'autonomisent au cours du processus de création. Il arrive que l'on ne puisse pas du tout identifier un objet dans un tableau. Ce balancement entre la figuration et l'abstraction exerce une fascination particulière sur Lucchini : « À mon sens, il n'existe plus aujourd'hui de différence essentielle entre l'art abstrait et l'art figuratif. La question n'est pas là – ce qui importe, c'est que l'art

soit capable de transmettre des sentiments forts. » (Cesare Lucchini, 2008). On peut suivre dans les séries de l'artiste la capacité de transformation de certains éléments – par exemple, le motif de la montagne. La montagne peut très bien au début de la série séparer, dans la perspective de la fenêtre, l'espace intérieur de l'espace extérieur, et se transformer en fin de parcours en un objet de projection visionnaire dominant le paysage à l'arrière-plan en raison de son éloignement infranchissable. La figure tombée à terre (*La caduta – interno*, 2014) gît esseulée face à elle ou bien une haie de barbelés lui en barre l'accès (*Quel che rimane – Lampedusa*, 2016). La montagne revêt ici la signification symbolique de l'inatteignable et de la nostalgie d'un lieu paradisiaque.

Salle 7

L'équilibre en péril : la menace écologique sur l'animal et l'holocauste

L'explosion qui se produisit le 20 avril 2010 dans le Golfe du Mexique sur la plateforme pétrolière Deepwater Horizon du groupe BP provoqua l'une des plus grandes catastrophes environnementales que le monde ait connues. On estime que 700 millions de litres de pétrole brut se sont déversés dans la mer. La nappe d'hydrocarbure fut à l'origine d'un désastre écologique qui mettait directement en péril les réserves de poissons et les oiseaux de mer. Les images de pélicans mazoutés firent le tour du monde. Les titres donnés par Lucchini à ses œuvres qui montrent des pélicans incapables de voler et menacés dans leur existence ne manquent pas de cynisme : *Quel che rimane – BP*. Car ce qui reste, c'est la créature meurtrie par les intérêts de profit d'une grande compagnie et qui lutte pour sa survie. BP est responsable de la catastrophe pétrolière parce qu'il s'est abstenu de respecter les normes de sécurité mais ce sont en fin de compte les existences individuelles qui en sont les victimes. Le pélican recouvert de pétrole des peintures de Lucchini n'est pas un oiseau ordinaire. L'expression saisissante de sa souffrance et le cri qu'il pousse le bec ouvert ont en effet une signification universelle. On retrouve cette figure du pélican dans des peintures de 2010 et 2011 et, dans *Quel che rimane – BP Messico* de 2011, il est accompagné d'un chien. Le pélican désespéré, et effrayé par le chien, semble vouloir se sauver. Pourtant, le chien n'a rien de menaçant, il se présente plutôt comme un observateur de l'événement. Le chien revient dans d'autres peintures dans cette même position de l'observateur : soit il tourne son regard vers le spectateur, soit

il regarde la scène du tableau. Par sa présence, il commente l'événement et il en est également le témoin.

Les peintures de Lucchini arrachent certains événements à l'oubli. L'artiste a grandi dans la période de l'après Seconde Guerre mondiale avec la génération qui a connu le fascisme. Les atrocités du national-socialisme, au premier rang desquelles l'holocauste, sont présents dans son œuvre comme des signes contre l'oubli. La série *Il giorno della memoria – La journée du souvenir* fait allusion dans son titre à la journée du souvenir des victimes de la déportation et à la commémoration de la libération du camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau le 27 janvier 1945. Lucchini a placé un arbre au centre des tableaux sous lequel gisent une tête coupée ou des corps décharnés. L'arbre joue le rôle de symbole de la force vitale de l'être humain, qu'il soit arbre de vie ou arbre de la vie. Dans l'Ancien Testament, il est également l'arbre de la connaissance du bien et du mal et en manger les fruits entraîne la perte de la vie éternelle et l'exclusion du paradis. Le paradis est perdu mais l'espérance perdue à travers le renouvellement de la nature et le reverdissement de l'arbre après l'hiver. Peut-être même que le nuage oppressant qui étend son ombre sur la figure effondrée derrière les barbelés pourrait se désagréger (*La caduta – spinato*, 2016).

Salle 8 / Escalier

L'œuvre comme unité : le dialogue des peintures

En dépit de tout le scepticisme qui imprègne les peintures de Lucchini et de toutes les accusations qu'elles profèrent, quelque chose de positif s'en dégage. Les œuvres des dernières années traitent de thèmes qui reflètent la face sombre de l'existence et cela peut avoir un effet déprimant sur le spectateur. Elles mettent sans cesse la mort en avant. Quelque chose est par ailleurs en déshérence dans ces peintures : l'être humain, qui y est tout à la fois présent et absent. Il existe une grande proximité entre les peintures des années 1980 et les peintures de l'année 2016 dans lesquelles le paysage de montagne nourrit, à la manière d'un contre-monde inaccessible, la nostalgie d'une vie idyllique. Près de quarante années séparent ces œuvres et pourtant le tâtonnement, la recherche les lient. Les peintures de Lucchini sont l'expression de l'instant, elles ne se fixent pas. C'est justement parce qu'elles sont changeantes qu'elles maintiennent une atmosphère générale d'optimisme. Et le peintre permet au spectateur de conserver une certaine distance, notamment en raison du fait que ses peintures traitent en permanence de la peinture. En menant un dialogue avec ses peintures au moment de leur création, Lucchini leur confie finalement le soin d'échanger avec le spectateur et il se retire à l'arrière-plan en tant qu'artiste.



Biographie de Cesare Lucchini

1941

Cesare Lucchini naît le 10 juillet. Il est le troisième enfant d'Allesandro Lucchini, directeur de l'arsenal militaire de Bellinzone, et d'Alice Soldini, native de la ville.

1956 – 1961

Fréquente l'École cantonale de commerce de Bellinzone. Parallèlement à l'enseignement mathématico-commercial qu'il y reçoit, il pratique la peinture. Le conseil donné par Paul Cézanne à Emile Bernard d'opter pour le cylindre, la sphère et le cône dans son art, et dans son observation de la nature, influence ses premières inventions picturales.

1959

Organise une excursion scolaire à Milan, motivée par son désir d'y visiter la première grande exposition d'Amedeo Modigliani de l'après-guerre au Palazzo Reale.

1961

Son cursus scolaire achevé, Lucchini décide d'étudier la peinture, un projet que sa mère soutient, bien qu'elle eût préféré voir son fils embrasser une profession financièrement plus sûre. Il s'installe à Milan en octobre 1961 et y entame des études à l'Accademia di Belli Arte di Brera.

1963

À l'insu de son fils, la mère de l'artiste écrit une lettre à Giorgio Morandi dont il lui a parlé comme d'un peintre important. Morandi répond le 28 février qu'il n'endossera pas la lourde responsabilité de préconiser la poursuite ou l'interruption des études de son fils.

1964

Lucchini se rend à Kassel où il visite documenta III trois jours durant. À la Biennale de Venise, il voit des œuvres de pop art de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine et Claes Oldenburg. Il est fasciné par un entretien télévisuel avec Alberto Giacometti qui montre l'artiste en train de travailler.

1965

Obtient son diplôme à la Brera. Son mémoire de fin d'études porte sur Nicolas de Staël.

1966

Lucchini travaille dans deux ateliers, l'un situé au centre de Milan et l'autre dans le Tessin. Il réalise la série des *Mozziconi* (Mégots).

1967

Lucchini s'intéresse à l'art américain et à la peinture figurative d'Arshile Gorky, Willem de Kooning et Richard Diebenk. Il montre également de l'intérêt pour Pablo Picasso, Francis Bacon et Varlin (Willy Guggenheim).

1970

Cesare Lucchini et Mara Keller se marient à Lugano. Lucchini voit les peintures d'Émil Schumacher à Milan.

1973 – 1980

Série des *Interni* (Intérieurs).

1980 – 1985

Série des *Ateliers*.

1986

Crée ses premières peintures avec la figure de l'enfant au tambour. Peint parallèlement des tableaux à caractère non figuratif.

1989

En avril, Lucchini fait un voyage à New York en compagnie de Stephan Spicher. Il conçoit le projet de s'y installer pour une année. Il s'intéresse plus particulièrement à la peinture de Jean-Michel Basquiat et aux graffitis de Keith Haring. La mentalité américaine et la violence qui règne dans la ville le conduisent toutefois à revenir sur son projet dès sa deuxième semaine de séjour et à quitter le pays.

Après avoir laissé son atelier milanais en novembre, Lucchini partage son temps – il change de lieu tous les quinze jours – entre son atelier de Bruzella dans le Tessin et celui de Düsseldorf, et par la suite celui de Cologne jusqu'en 2012.

1989 – 2011

Série *Quasi una testa* (Presque une tête).

1991

Lucchini suit un cours d'Émil Schumacher à Côme où le peintre occupe une chaire de professeur invité. Lucchini rendra visite à Schumacher deux ans plus tard à Hagen, en compagnie de Pierre Casé, le directeur de la Pinacoteca comunale – Casa Rusca de Locarno. Exposera avec Schumacher à la Casa Rusca à l'automne 1994

1992/93

Grandes expositions personnelles à la Pinacoteca comunale – Casa Rusca de Locarno et au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. Lucchini y montre ses œuvres des années 1982 à 1991.

1998

Exposition collective avec Paolo Bellini, Pierre Casé, Rolf Iseli et Stephan Spicher au Musée national russe de Saint-Pétersbourg et au Manège de Moscou.

1998 – 2000

Série *Quasi crocifissione* (Presque une crucifixion). Reprise du thème de la croix de l'année 1986.

À partir de 2003

Série *Quel che rimane* (Ce qui reste).

2005

Lucchini s'installe dans son vaste atelier de Lugano, dans le quartier de Pregassona. Il crée la série *Qualcosa si muove* (Quelque chose bouge), composée de variations d'une figure qui marche face à une tête dilatée jusqu'à l'abstraction (*Quasi una testa*).

À partir de 2007

Entame la série *Bambino soldato* (Enfant soldat). S'empare à nouveau du thème de l'enfant absent de son œuvre depuis près de vingt ans.

2008/2009

Importantes expositions personnelles aux Kunstsammlungen de Chemnitz et au Museo Cantonale d'Arte de Lugano où il montre des œuvres des années 2001 à 2008.

À partir de 2011

Série *La caduta* (La chute).

2012

Série *Il giorno della memoria* (La journée du souvenir).

2015

Lucchini se rend avec Vito Robbiani sur l'île italienne de Lampedusa. Ils y nouent des contacts avec le réalisateur Gianfranco Rosi qui remportera l'Ours d'or à la Berlinale en 2016 pour son documentaire sur les réfugiés de la mer, un thème dont Lucchini traite dans ses peintures depuis 2010.

Textes du guide de l'exposition : Rainer Lawicki.

Agenda

Öffentliche Führungen

Sonntag, 11h:

25. September / 16. Oktober* /
30. Oktober / 11. Dezember 2016 /
08. Januar 2017

Dienstag, 19h: 11. Oktober 2016

*mit dem Kurator Rainer Lawicki

Visita guidata in Italiano

Domenica 6 novembre 2016,
ore 11.30

Rundgang durch die Ausstellung mit dem Künstler Cesare Lucchini

Dienstag, 25. Oktober 2016, 19h
(Italienisch-Deutsch)

Skulptur und Malerei im Dialog

Führung mit Matthias Frehner
und Rainer Lawicki
Dienstag, 22. November 2016, 19h

Catalogue

»Was bleibt.«

Die Welt des Cesare Lucchini

Hrsg. Matthias Frehner und
Rainer Lawicki. Mit Beiträgen
von Matthias Frehner, Rainer
Lawicki, Marco Francioli,
Gabriele Holthuis und Michele
Balmelli/Cesare Lucchini.
Ausgabe in deutsch, gebunden,
ca. 209 Seiten, Hirmer Verlag,
978-3-7774-2698-3.



Exposition

Durée de l'exposition	23.09.2016 – 08.01.2017
Ouverture	Jeudi 22 septembre 2016, 18h30
Prix d'entrée	CHF 14.00 / réd. CHF 10.00
Heures d'ouverture	Lundi, fermé Mardi, 10h – 21h Mercredi à dimanche, 10h–17h
Jours fériés	24./25. décembre 2016: fermé 26./31. décembre 2016: 10h – 17h 01./02. janvier 2017: 10h – 17h
Visites guidées privées/ écoles	T +41 31 328 09 11 vermittlung@kunstmuseumbn.ch
Commissaires	Rainer Lawicki, Matthias Frehner

L'exposition
est soutenue par :

CREDIT SUISSE 
Partner Kunstmuseum Bern


Binding
Sélection d'Artistes

HELLMICH

Repubblica e Cantone Ticino
DECS

 **HEL SIN N**

 **SWISSLOS**

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8 – 12, 3011 Bern
www.kunstmuseumbn.ch, Di 10h – 21h, Mi – So 10h – 17h
info@kunstmuseumbn.ch, T +41 31 328 09 44