

FR

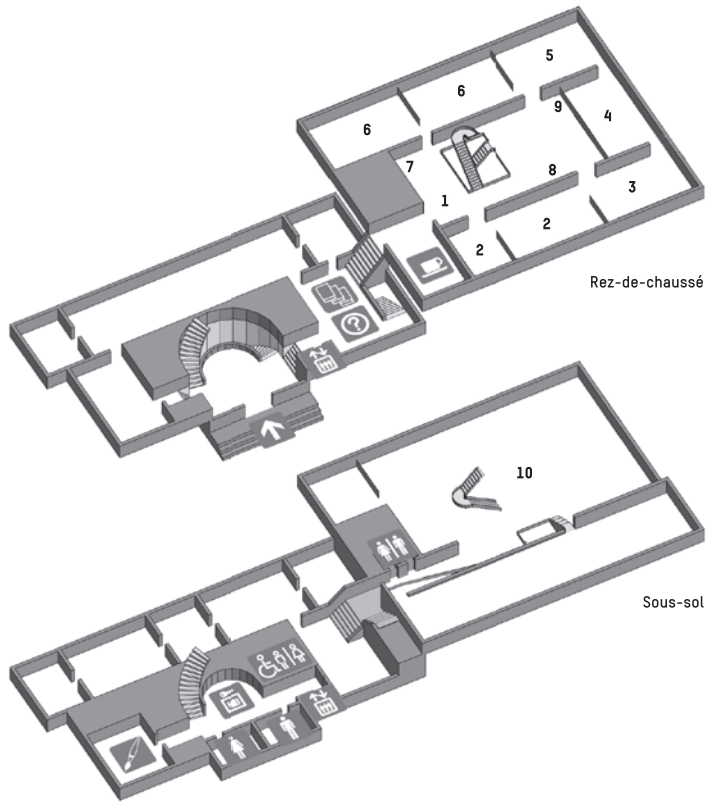
SEAN
SCULLY

GREY WOLF - RÉTROSPECTIVE
09.03. - 24.06.2012

KUNST
MUSEUM
BERN

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles



Les citations de Sean Scully aux murs se trouvent dans le catalogue de l'exposition (en allemand et en anglais).

1 Introduction

Né à Dublin, Sean Scully grandit à Londres dans un quartier ouvrier du sud de la ville. Il n'a que neuf ans lorsqu'il décide de devenir peintre ; le chemin pour y parvenir se révélera toutefois difficile. Après avoir accompli une formation de typographe, il prend des cours du soir de peinture pendant trois ans, se consacrant essentiellement à la peinture figurative. Durant ses études d'art à Londres, il découvre notamment Henri Matisse, Emil Nolde et Karl Schmidt-Rottluff, puis plus tard l'expressionnisme abstrait. Mais c'est Mark Rothko qui marquera un premier tournant dans sa création à ses débuts : Scully abandonne alors la peinture figurative et se tourne vers l'abstraction. Durant ses études d'art à l'Université de Newcastle, dans le nord de l'Angleterre, il reste fidèle à la peinture malgré le triomphe de l'art conceptuel et des nouveaux médias. À la suite d'un séjour à New York dans le cadre d'une bourse, il y présente sa première exposition individuelle dans une galerie et il en vend rapidement tous les tableaux. Il commence à enseigner dès 1973 et il occupera jusqu'en 2007 différents postes d'enseignement dans des écoles d'art et des universités de renom. L'artiste connaît une percée internationale au milieu des années 1980 et ses œuvres sont aujourd'hui présentes dans une bonne centaine de collections publiques à travers le monde. De généreux soutiens privés ont permis au Musée des Beaux-Arts de Berne d'acquiescer *Grey Wolf* (2007) en 2011. Sean Scully a lui aussi fait preuve de générosité envers le Musée des Beaux-Arts de Berne en lui offrant deux peintures importantes, *Blue Wall Window* (2007) et *Wall of Light Pale Yellow* (2010). Quand il décide de se consacrer à la peinture abstraite au milieu des années 1960, Scully opte pour un type de composition picturale dont

« ... et il n'est pas sans importance de savoir que cette peinture a été créée avant l'invention de l'ordinateur. »

il ne se départira plus et qui consiste à assembler sous diverses formes des bandes de couleur verticales et horizontales ou des champs de couleur rectangulaires. Il a notamment découvert le motif des rayures lors d'un voyage au Maroc où les tapis rayés traditionnels lui firent grande impression. Mais cette structure fondamentale peut aussi être interrompue de diverses manières : par l'insertion de lignes ou par des motifs de rayures diagonales. Ou bien encore par l'insertion de panneaux de dimensions variables dans des peintures de plus grande taille ; ces panneaux, que l'artiste a réalisés indépendamment de ces peintures, y occupent des emplacements variés. Le choix des couleurs est pour Scully de la plus grande importance car ce sont elles qui produisent la plus grande part de l'effet émotionnel de ses œuvres : dans ses peintures d'atmosphères, Scully parvient à éveiller la curiosité de la spectatrice et du spectateur et à créer une sensualité fascinante.

La photographie fait partie de la recherche de Scully et affirme sa fascination pour des surfaces et fenêtres.

Cette rétrospective entraîne le public dans un parcours exigeant. Si la structure formelle des œuvres de Scully est aisément compréhensible, le nombre élevé de combinaisons est une sollicitation permanente. Ce qui est apparemment de la plus grande simplicité se révèle alors des plus complexes. Il y est question d'équilibre des parties et du tout, de la figure et du fond, de la structure et du motif, de la discordance et de l'harmonie. Les peintures de Scully vibrent et débordent d'une expressivité d'où le contrôle n'est pourtant pas absent. Quelque chose est suggéré, mais n'est jamais énoncé clairement.

Les premières œuvres des années 1970 reposent sur des motifs de grilles et montrent des couleurs fortement contrastées ou d'une grande intensité. Les bandes formées de plusieurs couches de peinture ne sont pas toujours d'une largeur identique, et leurs différentes couleurs se répètent à intervalles réguliers. L'agencement des bandes est défini par Scully de manière à produire une impression de profondeur spatiale qui trouve avant tout son origine dans l'alternance clair-foncé-clair. L'artiste dessine les contours avec du ruban adhésif afin d'obtenir la plus grande régularité possible. Les intervalles sont légèrement estompés, ce qui a pour effet de générer encore plus de profondeur. Ses premières œuvres ont été inspirées par des stimulations visuelles directes, à savoir les ponts métalliques et les voies de chemin de fer de Newcastle upon Tyne (Nord de l'Angleterre) où Scully fit ses études artistiques. On peut donc dire que ses grilles sont une forme de reproduction du réel. Ce sont des transpositions picturales d'impressions issues de la réalité qui sont également les reflets d'atmosphères particulières.

Les séjours de Scully aux Etats-Unis comme boursier, en 1972 à Harvard et en 1975 à New York, ont été pour l'artiste les déclencheurs qui ont permis à son individualité de s'épanouir sans compromission. Il commence alors à expérimenter de nouvelles techniques picturales. Concevoir le tableau, non pas comme une surface, mais comme un véritable objet, est alors le nouveau concept développé par l'artiste. La peinture doit apparaître comme la surface d'un objet et rendre en même temps perceptible ce corps qui la constitue. Dans *Inset #2* (1973), Scully utilise pour la première fois la stratégie

« Les relations que je construis, les références que j’invente, et qui paraissent compliquées, sont le fruit du hasard. »

du « tableau dans le tableau ». « Inset » (insertion) signifie que des champs de couleur autonomes ont été insérés dans le tableau. À l’arrière-plan, derrière les lignes diagonales, apparaissent des rayures semblables à celles des deux carrés rapportés. Le tableau semble se composer de deux parties dont le schéma de composition est identique et qui sont pourtant l’expression d’un rapport de discordance. Dans *Diagonal Inset* (1973), des diagonales forment un treillis de forme triangulaire dans la partie supérieure du tableau, ce qui produit un effet dynamique. Le pinceau n’était pas le seul instrument de travail de Scully, il lui préférait souvent le rouleau, le pistolet et le ruban adhésif. Dans *Hidden Drawing #2* (1975), l’artiste utilisa plusieurs couches de ruban adhésif qu’il enleva délibérément avant que la peinture fût totalement sèche. Ce qui eut pour conséquence de générer une irrégularité des champs de couleur et de ramener à certains endroits la couleur de l’arrière-plan au premier plan. En outre, les rayures ne sont plus tracées au cordeau mais légèrement effrangées. L’effet de spatialité naît du contraste entre les tonalités froides et les tonalités chaudes. Ce n’est plus le thème de la grille et de ses possibilités infinies de variations qui est désormais au centre de l’œuvre de Scully, mais l’effet produit par les couleurs.

Scully créa *Overlay #2* (1974) à la fin de ses études alors que, sa liberté retrouvée, il se trouvait soudainement plongé dans un monde plein de mystères et d’émotions, mais aussi plein d’oppositions et de contradictions. Le mystère a toujours exercé une grande fascination sur Scully. Ne pas pouvoir tout voir et ne pas avoir accès à toutes les informations forment l’esprit de curiosité et l’imagination. Dans *Black on Black* (1979), l’artiste utilise pour la première fois de la peinture à l’huile pour les différentes tonalités de noir. Il peut ainsi jouer sur la brillance de la peinture, ce qu’il ne pouvait pas faire avec la peinture acrylique. Il s’ensuit une série de peintures aux couleurs foncées, qui sont presque toutes composées de lignes horizontales et sont le lieu d’une exploration intense des couleurs à travers l’accumulation de couches de peinture et leurs recouvrements successifs.

Scully achève en 1981 le travail sur cette série de peintures dites minimalistes. Il ne travaille plus avec du ruban adhésif et commence à peindre à main levée. Le pinceau laisse des marques nettement visibles. La couleur et l’espace sont de retour. Scully crée des relations à l’intérieur des œuvres elles-mêmes tout en se référant au monde extérieur. Ce sont précisément ces relations et ces références que Scully porte à leur point de déséquilibre. Cette approche trouve pour la première fois son expression dans *Backs and Fronts* (1981), une œuvre clé. Une grande part de ce que Scully continuera d’élaborer dans les années suivantes y est déjà posée dans ses grandes lignes. Il a fait de cette peinture, qui représente un renouveau dans son œuvre, son « manifeste pictural ». Les panneaux sont recouverts soit de peinture épaisse, soit de

fines couches de pigment. Comme Scully l'explique lui-même, il a finalement assemblé intentionnellement les panneaux de manière à donner la sensation qu'ils avaient été amenés là pêle-mêle, puis disposés sans aucun ordre. Le titre *Backs and Fronts* possède une composante narrative : il fait allusion à la longue file d'attente humaine qui a inspiré Scully. Dans cette peinture, il s'agit pour lui de mettre l'accent sur un réseau de relations qui répond à un ordre mûrement réfléchi. Parmi les onze éléments, six montrent des bandes verticales et cinq des bandes horizontales sans que rien ne paraisse les relier. On peut certes dire que la largeur des bandes, qu'elles soient horizontales ou verticales, change systématiquement d'un panneau à l'autre. Et que les couleurs de chaque panneau, qui n'excèdent jamais le nombre de deux, diffèrent elles aussi de l'un à l'autre. Qu'aucune composition ne se répète, bien qu'il existe des similitudes entre certains panneaux, et que leur alignement paraît arbitraire, malgré la forme rectangulaire en hauteur qui les unit. Toutefois, la lecture de l'œuvre peut s'appuyer sur le fait que le premier élément à gauche débute la série avec des lignes horizontales, ce qui facilite l'entrée dans l'œuvre pour le spectateur, et que ce sont des bandes verticales qui ferment la série du côté droit. Scully a assemblé les différents éléments dans une composition qui se caractérise par son instabilité. L'artiste déclare qu'il a cherché à placer à gauche un panneau entièrement juste, et de couleur claire, et à droite, au contraire, un panneau totalement faux, et de tonalité sombre. Il n'y a au centre du tableau aucun élément séparateur et le milieu se situe plutôt sur cette ligne où des bandes horizontales et verticales se rencontrent.

The Bather (1983) se compose de quatre panneaux de différents formats placés à différentes hauteurs. La peinture est un hommage aux baigneuses de Matisse. Scully traduit la figuration et ses couleurs en les formulant dans son propre langage. Le panneau avec des bandes de couleur orange est exactement de la largeur des épaules de Scully. Dans cette peinture, ce n'est pas la figure elle-même qui l'intéresse, mais sa signification. Le sujet peint en orange doit s'affirmer face aux larges bandes verticales vertes et bleues. Les titres sont importants pour Scully, il a ici un caractère d'intimité et il entre en dialogue avec la puissance formelle du langage visuel.

« ... parce que c'est d'une beauté ouverte. L'intégration de la diagonale métamorphose tout en mouvement. »

Dans les années 1980, des œuvres en trois parties prennent progressivement une place essentielle dans la peinture de Scully. Ces triptyques déguisés se poursuivent jusque dans les années 1990. La grille rigide d'autrefois s'est transformée en une structure souple d'horizontales et de verticales. La couleur se fait plus nuancée et plus lumineuse – plus riche. Les marques du pinceau sont nettement plus perceptibles. Les agencements des bandes sont de plus en plus complexes, les surfaces plus ouvertes, et Scully a remplacé les lignes de séparation au dessin régulier par des contours mouvants qu'il peint à main levée avec un pigment plus fluide. Pour ce qui est de leurs contenus, les peintures se font plus émotionnelles et plus personnelles. Les différents panneaux ne représentent qu'eux-mêmes, il s'agit de personnalités distinctes qui ne s'accordent pas totalement entre elles, ce qui n'est pas non plus dans l'intention de l'artiste. Mais ils sont tous suffisamment ouverts pour soutenir une unité au sein de l'ensemble. *Outback* (1984) et *Falling Wrong* (1985) sont des objets tridimensionnels doués d'une forte présence physique. A propos de *Falling Wrong*, Scully expliqua que ce qui lui importait était effectivement le faux. Mais qu'il espérait qu'une nouvelle forme de beauté naîtrait de la compétition existentielle entre les différents éléments à laquelle leur agencement les contraint. Étant donné le grand nombre de variations produites, il arrive qu'il y ait parfois des erreurs, dit l'artiste. Mais il aime ces erreurs parce qu'elles apportent le plus souvent des éléments nouveaux et de nouvelles pistes de réflexion, et parce qu'il peut en naître quelque chose d'exaltant.

Scully conçoit en 1987 un nouveau type d'œuvre : par la technique de l'inset (insertion), qu'il utilise encore de nos jours et qui consiste à insérer de petits tableaux dans des tableaux de plus grande taille. L'artiste utilise en général une ou deux insertions par tableau. Il s'agit de rectangles qui s'accordent avec les motifs de bandes des grands tableaux. Toutefois, l'artiste configure les insertions dans des couleurs et des compositions qui permettent au grand tableau et à l'insertion de s'affronter comme des corps étrangers et donc d'entrer en communication. *Pale Fire* (1988) montre une organisation simple des éléments du tableau. Il est difficile de dire si ce sont trois bandes verticales rouges qui divisent un champ de couleur blanche ou si la construction ne consiste pas plutôt dans l'alternance de verticales blanches et rouges. Dans les deux cas, cette structure de base est perturbée par une insertion rectangulaire. La fenêtre est clairement décentrée sur la gauche et paraît glisser vers le bas. Ce positionnement de l'insertion a de l'importance pour la perception du tableau. L'équilibre est passablement perturbé, de sorte que l'ensemble peut être interprété de différentes façons. Le regard fait un va-et-vient entre le grand panneau à la structure symétrique et l'insertion. On ne peut pas vraiment décider de ce qui est de l'ordre de la figure et de l'ordre du fond. C'est ce qui donne à la peinture tout son caractère fondamentalement exaltant. Scully a enfin indiqué dans un entretien que *Pale Fire* possède une structure de fond parfaite, comparable au drapeau américain sans ses étoiles, et que celle-ci a été transpercée par une fenêtre de couleur sombre conduisant vers des contrées incertaines – ce qui ne manque pas aujourd'hui d'apparaître comme hautement prophétique.

« Mon travail dépend toujours des frontières qui se dessinent entre les choses. »

Dans les peintures de Scully, il est aussi souvent question de rapports de pouvoir; la question se pose en permanence de savoir quels éléments dominent. On peut aussi parler de forces et de faiblesses qui entrent en concurrence les unes avec les autres. Mais la faiblesse peut aussi conférer de la force. *Hammering* (1990) se présente comme l'une de ces peintures de Scully qui ont été qualifiées de « all-over », composées d'une surface unique et ayant leur propre cohérence. Pourtant, l'élément central avance par rapport aux autres et semble être prêt à tomber et à disparaître. À l'instant suivant, cependant, il donne l'impression d'être fort, assuré et fermement inscrit au sein de l'ensemble. Cette impression de faiblesse et, à l'instant suivant, de force, trouve notamment son origine dans le motif général qui fait l'effet d'avoir été construit à coups de marteau. Et dans le rythme de ces coups, la faiblesse et la force alternent successivement.

Yellow Ascending (1990) manifeste lui aussi une grande force. Elle est cependant affaiblie par quelque chose qui pourrait être une échelle. La relation que chacun des éléments du tableau entretient avec l'autre n'est pas de même nature et leurs contenus sont eux aussi manifestement très différents. Cela tient au fait que l'artiste peint la plupart du temps les éléments séparément, parfois même dans des lieux différents. Il arrive aussi qu'il se passe beaucoup de temps entre la création des éléments. Quand Scully les peint, il ne pense pas à l'ensemble du tableau, il pense aux éléments qu'il est en train de peindre et à ce qu'ils sont. En les assemblant, il crée une relation qui provoque des échanges entre eux et fonctionne comme un tout. Les éléments vivent une existence parallèle et doivent en permanence s'expliquer, pense Scully, et pour ainsi dire justifier de leur existence.

« Si ces deux motifs sont bien fondamentalement identiques, ils se transforment en fonction du contexte ».

La notion de triptyque est liée au passé, au présent et à l'avenir. Les triptyques racontent des relations à trois, de type religieux ou autre. L'élément du milieu joue le plus souvent le rôle de passeur entre les deux éléments latéraux. D'une certaine manière, sa fonction se limite à faciliter les échanges entre l'élément de droite et l'élément de gauche. Ce qui est déterminant dans les triptyques de Scully, c'est qu'aucune immobilité ne s'y manifeste jamais et que de nouvelles relations s'y esquissent toujours entre leurs éléments. Dans *Between Figures* (1984), l'élément central est un panneau d'horizontales qui paraît aller de la gauche vers la droite et permet un mouvement d'un côté à l'autre. Les deux panneaux latéraux sont en métal et contiennent des insertions qui font penser à des figures, tandis que le panneau central a la qualité d'une surface. L'artiste dit des deux insertions qu'elles fonctionnent comme des signes visuels. Au centre, il y a un panneau qui établit une communication entre ces deux signes et transporte les informations d'un côté et de l'autre. Une passerelle est nécessaire à ce passage d'un panneau à l'autre qui, sans elle, n'existerait pas. Dans les années 1990, Scully utilise dans ses peintures des structures constituées de formes identiques ou très proches ; il crée alors des compositions formellement très diverses, allant des motifs d'échiquiers aux formations complexes en T et en U emboîtées les unes dans les autres. Il multiplie les agencements de formes analogues, et ils lui servent à explorer toute la gamme des incompatibilités potentielles. Mais si on laisse de côté l'aspect formel, la force véritable des tableaux apparaît : la couleur.

Scully trouve les couleurs sombres du soir incroyablement énigmatiques et belles parce qu'elles surgissent dans l'air de la nuit. Les couleurs qu'il utilise sont très liées à la nature, mais aussi à la ville et aux couleurs des murs des maisons. Les changements de couleurs dûs aux effets de la lumière, et par ailleurs le souvenir de ces impressions, sont pour lui essentiels – peu importe où il les a vus. Mais il n'est jamais question que d'une seule couleur qu'il aurait perçue et qu'il porterait sur la toile. Scully travaille mouillé sur mouillé, c'est-à-dire qu'il peint couche sur couche avec différentes couleurs jusqu'à ce qu'il retrouve sur la toile les couleurs dont il se souvient. Il mêle son pigment blanc avec du brun, du jaune, du blanc, du bleu, du vert et du rouge. Mais il applique également ce pigment blanc sur une autre couleur. Il peut ainsi démarrer avec un vert et arriver à un noir et blanc, le vert d'origine ayant toujours une certaine influence sur le résultat final. Cela montre clairement que Scully crée ses couleurs le plus souvent de manière intuitive. Elles sont un reflet des choses qu'il a vues et qu'il ressent. La couleur est une réaction à une certaine émotion en lui. La couleur, dit Scully, est quelque chose qui ne se laisse pas expliquer et restera toujours un mystère. Dans les années 2000-2009, ses compositions sont assez simples et ce sont les couleurs qui font l'œuvre.

Si l'on considère le processus de travail de Scully et en particulier son exploration acharnée des différentes formes de compositions de champs de couleur, il est évident que la dimension sculpturale fait aussi partie de son langage formel. Pourtant le terme « painting » de *Floating Painting Sky* (2007) dit tout – l'œuvre est une peinture qui est fixée perpendiculairement au mur par son côté le plus étroit, et ce n'est donc pas véritablement une sculpture. Scully cherche ici à associer le plan à une présence en trois dimensions. L'utilisation de supports en métal et le mode d'application du pigment produisent un effet surprenant : quel que soit le côté par lequel on regarde l'œuvre, les surfaces peintes paraissent bidimensionnelles, comme dans une peinture. Mais Scully a également créé des sculptures au sens propre du terme, même si c'est en petit nombre. La plus grande, qui mesure 4 x 8 x 20 mètres, est installée dans un paysage de nature à Aix-en-Provence en France. Scully a construit un cube avec des blocs de granit de différentes tailles et couleurs. Une différence essentielle avec ses peintures est le caractère imprévu de l'apparence finale de la sculpture. La pierre y est telle qu'elle est dans son état d'origine. Scully n'aime pas ce côté imprévu, dit-il. Et malgré tout, ces conditions de travail où il ne pouvait pas décider de tout étaient précisément ce qui le fascinait.

« C'est le loup gris ! »

Grey Wolf (2007) est un bon exemple de la façon dont Scully transpose son vécu dans sa peinture. Alors qu'il se rend à Barcelone, Scully traverse en voiture les Pyrénées. Une nuit, sur une route peu fréquentée, il s'arrête pour se soulager et cherche à se dissimuler parmi les arbres. Soudain, il est là, le loup. Ils se regardent très calmement jusqu'à ce que le loup gris s'éloigne. Dans *Grey Wolf*, Scully a fixé le court moment d'amitié avec l'animal. On sent dans le tableau les bruits, le vent, la lumière de la nuit, les yeux du loup et la force qui se dégage de l'animal. Mais la peinture montre aussi l'incroyable proximité avec l'animal ressentie par Scully dans l'instant de sa rencontre avec le loup.

La peinture fait preuve d'une stabilité structurelle et d'une légèreté émotionnelle, d'un équilibre parfait de calme et de mouvement, de surface et de profondeur. Scully réussit à donner un visage humain à la géométrie en transposant des expériences de sa vie dans ses tableaux. La structure du fond est fixée rapidement et ne sera plus modifiée. Mais Scully n'a pas au départ de représentation précise de ce à quoi l'œuvre ressemblera à la fin. La peinture prend forme au cours du processus de réalisation. Surface après surface, couche de pigment après couche de pigment, jusqu'à ce que le tableau émeuve l'artiste d'une manière ou d'une autre.

« ... c'est-à-dire de collecter ce qu'il y a dans le monde et de le porter sur la toile sous une forme condensée... »

Les insertions de Scully font penser à des fenêtres – des fenêtres enchâssées dans un mur comme l'artiste le stipule dans le titre *Blue Wall Window* (2007). Scully n'y voit pas seulement un élément d'architecture, la fenêtre représentant plutôt un lien entre deux réalités. La fenêtre a été inventée pour mettre le monde extérieur dans un cadre, explique Scully. Il est ainsi possible d'être dans une situation et d'en expérimenter une autre. Jouissant d'une double réalité, nous avons la possibilité de voir les choses selon au moins deux points de vue. La fenêtre permet de communiquer, elle peut être fermée ou ouverte. En provoquant une rupture dans l'espace du tableau, et en plaçant tout sur une surface unique, l'artiste cherche à donner au spectateur le pouvoir de s'impliquer dans la réception du tableau et de le compléter par lui-même. Ses tableaux doivent être portés par le public. Scully cherche à créer une situation qui ne mette pas les spectateurs sous tutelle et qu'ils puissent eux-mêmes compléter. L'artiste s'intéresse à des choses qui ne fonctionnent pas bien au sens classique et harmonieux du terme. Peindre des peintures à la présence écrasante et définitive ne l'intéresse pas. Le tableau a besoin de cette participation empathique du spectateur, sans elle, il n'est qu'un simple assemblage de différents éléments et de différentes surfaces. Voir l'insertion comme une fenêtre est utile dans l'optique de la confrontation avec le tableau, car la fenêtre produit une rupture à sa surface et l'on peut donc, en quelque sorte, voir ce qu'il y a derrière.

« Il est impossible de produire ces couleurs autrement. Elles doivent absolument être mélangées sur la toile. »

KANKANKAN for KANdinsky (2009) est la plus grande œuvre de l'exposition. Composée de quatre éléments et s'étirant sur un peu plus de neuf mètres de largeur, elle exige un vaste espace. La grande halle aménagée pour les œuvres monumentales de Scully permet ainsi au public de les contempler dans de bonnes conditions. Dans cette peinture, c'est ce qu'expliqua un jour l'artiste, la relation entre les différents éléments les maintient dans un isolement respectif et ils doivent s'appeler les uns les autres à travers l'espace comme le feraient des sons. Le quartier ouvrier du sud de Londres dans lequel grandit Scully fut pour lui un lieu déprimant. Mais il y découvrit une musique captivante venue d'Amérique, le Rythm and Blues. Il ouvrit même son propre club de blues. Scully a trouvé dans la musique une nourriture spirituelle. Musique fabuleuse et sensible, le R&B est finalement une musique soul – elle touche l'âme. Les œuvres exposées ont besoin d'un grand espace afin que leurs vibrations puissent arriver jusqu'à la spectatrice et au spectateur.

On est frappé par les intervalles entre les champs de couleur ou par les espaces qui les bordent, et que Scully laisse délibérément subsister depuis quelques années. Ils sont générés par la technique de la peinture mouillé sur mouillé ; les premières couches de pigment scintillent en surface d'une intensité différente et l'effet d'irrégularité des contours accentue la sensation de profondeur. On peut sentir ce qui est sous la surface même si l'on ne peut pas le voir. On peut voir un tableau noir et blanc et sentir un tableau vert.

Scully peint et assemble les couleurs de façon purement émotionnelle et par de très nombreuses couches de pigment. Il naît entre les surfaces

une vibration semblable à celle des cordes d'une guitare. C'est pourquoi les contours racontent l'histoire que les tableaux ont traversée.

Scully commença sa série de *Wall of Light* en 1984 avec une aquarelle qu'il peignit au Mexique, enthousiasmé par l'architecture maya. Ces peintures forment un mur immense de plages de différentes couleurs. Mais les couches de peinture sont plus fluides et plus translucides que dans les peintures précédentes et présentent de nombreuses nuances. Les forts contrastes entre l'insertion et le reste du tableau ont disparu. Nombre de *Wall of Light* furent créés à Barcelone où la lumière eut un certain effet de mélancolie sur l'artiste. Scully y utilise de préférence des couleurs foncées et des tons de terre. Le mode d'application de la peinture est également d'une grande importance. L'épaisse couche de peinture appliquée à la brosse confère au tableau une forte qualité tactile.

Les œuvres récentes ont un titre descriptif commun, *Cut Ground*, complété par le nom d'une ou de plusieurs couleurs. Les œuvres se nourrissent de la nature ; elles représentent des paysages et des atmosphères. Elles se réfèrent aux couleurs du ciel, de la terre, de l'eau et des êtres vivants. Les paysages sont traduits dans des motifs abstraits et des atmosphères lumineuses au fort caractère émotionnel. Les œuvres sont substantiellement plus petites mais tout aussi complexes.

Le parcours de l'exposition se clôt avec une série de douze triptyques de petit format. Chaque tableau est une forme de réponse au tableau précédent, explique Scully. Mais finalement, la série manque, comme souvent chez l'artiste, de cohérence interne absolue. *12 Triptychs* (2008) se présente donc comme une série dont la fin reste ouverte.

Biographie de Sean Scully

- 1945** Né à Dublin en Irlande. Émigre à Londres avec sa famille en 1949.
- 1960** Se forme à la typographie dans une imprimerie commerciale et collabore parallèlement à une agence de graphisme.
- 1962 – 65** Suit des cours du soir à la Central School of Art de Londres, avec une spécialisation en peinture figurative.
- 1965 – 68** Étudie la peinture au Croydon College of Art de Londres.
- 1967** Découvre Mark Rothko dans le catalogue d'une rétrospective de 1961 et abandonne totalement la peinture figurative.
- 1968 – 72** Obtient son diplôme de Bachelor of Arts avec mention très bien à l'université anglaise de Newcastle, puis y occupe un poste de chargé de cours. Donne en outre des cours une fois par semaine au Sunderland College of Art.
- 1969** Voyage au Maroc. Les rayures et les couleurs des tissus et la lumière du Sud font une profonde impression sur l'artiste.
- 1972 – 73** Premier voyage aux États-Unis dans le cadre d'une bourse John Knox pour une année d'études à la Harvard University de Cambridge (Massachusetts). Expérimente de nouvelles techniques.
- 1973** Première grande exposition individuelle à la Rowan Gallery de Londres.
- 1973 – 75** Enseigne à Londres à la Chelsea School of Art and Design et au Goldsmith's College of Art and Design, puis s'installe aux États-Unis.
- 1977** Première exposition individuelle à New York à la Duffy-Gibbs Gallery.
- 1978 – 82** Enseigne à l'Université de Princeton (New Jersey).
- 1980** Voyage au Mexique. Commence, inspiré par ce voyage, à utiliser l'aquarelle.
- 1981** Première rétrospective à l'Ikon Gallery de Birmingham (Angleterre). L'exposition voyage à travers le Royaume-Uni sous l'égide de l'Arts Council de Grande-Bretagne. Achève son manifeste pictural de grand format *Backs and Fronts* (6 mètres, 11 panneaux).
- 1982** Passe l'été à la résidence pour artistes fondée par Edward Albee à Montauk sur l'île de Long Island (États-Unis).
- 1983** Devient citoyen américain. Obtient une bourse d'études du Guggenheim.
- 1984** Obtient une bourse d'artiste du National Endowment for the Arts (NEA). Percée internationale avec l'invitation du MoMA à participer à l'exposition collective « An international survey of recent paintings and sculptures ».
- 1985** Première exposition individuelle dans un musée américain, le Museum of Art du Carnegie Institute de Pittsburgh. De grands musées commencent à acquérir ses œuvres de grand format.
- 1987 – 90** Nombreux voyages au Mexique.
- 1989** Première exposition en Europe, accueillie par plusieurs musées. Nominé pour le Turner Prize, puis de nouveau en 1993.
- 1992** Revient au Maroc en décembre afin d'y tourner un film sur Matisse pour la BBC.
- 1994** Nouvel atelier à Barcelone, puis à New York, dans le quartier de Chelsea, en 1999.

Agenda

- 2000** Membre d'honneur du London Institute of Arts and Letters.
- 2002 – 07** Professeur de peinture à l'Académie der Bildenden Künste de Munich.
- 2003** Nommé Docteur honoris causa pour les beaux-arts par le Massachusetts College of Art de Boston et la National University of Ireland de Dublin.
- 2005 – 06** Expositions dans les plus importants musées américains.
- 2006** La Dublin City Gallery The Hugh Lane ouvre une salle permanente Sean Scully.
- 2007** Épouse Liliane Tomasko, peintre suisse.
- 2007 – 08** «Rétrospective Sean Scully» présentée à la Fondation Miró, puis au Musée d'Art Moderne de Sainte-Étienne et au Museo d'Arte Contemporanea Roma (MACRO). Nommé Docteur honoris causa par l'Universitas Miguel Hernandez de Valence.
- 2009** Rétrospective présentée au MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst de Duisburg et à l'Ulster Museum de Belfast. Naissance d'un fils prénommé Oisín.
- 2010 – 11** Exposition des œuvres majeures des années 1980 au VISUAL – Centre for Contemporary Art de Carlow (Irlande), à la Leeds Art Gallery (Angleterre) et au Wilhelm-Hack-Museum de Ludwigshafen am Rhein (Allemagne).

Vit et travaille à New York, Barcelone et Königsdorf, près de Munich.

Öffentliche Führungen

Sonntag, 11h: 11./25. März, 1./22. April, 6. Mai, 3./10./24. Juni
Dienstag, 19h: 13. März, 10./17. April, 1./8./15./22./29. Mai, 19. Juni

Public guided tours in English

Tuesday, March 20, 7:30 pm
Tuesday, May 8, 7:30 pm
Exhibition fee, no reservation is needed

«Sean Scully – Art Comes From Need»

Dokumentarfilm von Hans A. Guttner im Kino Kunstmuseum
Sonntag, 4. März, 11h
Sonntag, 11. März, 11h
Sonntag, 1. April, 11h
www.kinokunstmuseum.ch

Einführung für Lehrpersonen

Dienstag, 13. März, 18h
Mittwoch, 14. März, 14h
Anmeldung: T 031 328 09 11
vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kosten: CHF 10.00

Kinderworkshop: Sonntagmorgen im Museum – Afrika und grauer Wolf

Sonntag, 25. März und 24. Juni, 10h30
Anmeldung: T 031 328 09 11
vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kosten: CHF 10.00

Für Lehrpersonen: Fortbildung am

Mittwoch – Einblick in die Ausstellung
Mittwoch, 28. März, 14h
Anmeldung: T 031 328 09 11
vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kosten: CHF 10.00

Kurs für Lehrpersonen: «Im Schritt mit Sean Scully» – Kunst und Bewegung
Donnerstag, 26. April, 17h – 21h30
Anmeldung und Info: www.phbern.ch

«Between Figures #1, 2, 3»: Literarische Annäherung an Sean Scullys Werk durch junge AutorInnen.

Eine Zusammenarbeit mit StudentInnen der HKB
Sonntag, 6. Mai, 12h (nach der öff. Führung), **Dienstag, 15. Mai, 18h** (vor der öff. Führung), **Sonntag, 10. Juni, 12h** (nach der öff. Führung)
Ausstellungseintritt,
Anmeldung nicht erforderlich

INFOS

Eintrittspreis / Prix d'entrée

CHF 18.00 / red. CHF 14.00

Private Führungen / Visites pour groupes

T 031 328 09 11
vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Öffnungszeiten / Heures d'ouverture

Dienstag / Mardi : 10h – 21h
Mittwoch – Sonntag /
Mercredi – Dimanche : 10h – 17h

Feiertage / Jours fériés

Karfreitag / Vendredi saint 6.4.2012:
Geschlossen / fermé
Ostern / Pâques 8./9.4.2012: 10h – 17h
Auffahrt / Ascension 17.5.2012: 10 – 17h
Pfingsten / Pentecôte 27./28.5.2012:
10h – 17h

KATALOG / CATALOGUE

Sean Scully. Hrgs. / Edited by
Kunstmuseum Bern, Matthias Frehner,
Annick Haldemann und / and Lentos
Kunstmuseum Linz, Brigitte Reutner,
Stella Rollig. Mit Beiträgen von / Essays
by Matthias Frehner, Annick Haldemann
und Brigitte Reutner. Ca. 200 Seiten /
pages. Deutsch / English. Jovis Verlag,
Berlin. ISBN 978-3-86859-183-5.

Exposition

Durée de l'exposition	09.03. – 24.06.2012
Ouverture	Jeudi 8 mars 2012, 18h30
Prix d'entrée	CHF 18.00/réd. CHF 14.00
Heures d'ouverture	Lundi, fermé Mardi, 10h – 21h Mercredi à dimanche, 10h–17h
Jours fériés	Vendredi saint 06.04.2012 : fermé Pâques 08./09.04.2012 : 10h–17h Ascension 17.05.2012 : 10h–17h Pentecôte 27./28.05.2012 : 10h–17h
Visites guidées privées	T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Commissaires	Matthias Frehner et Annick Haldemann

En collaboration avec :



L'exposition
est soutenue par :



Partenaire du Kunstmuseum Bern

Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 8 – 12, CH-3000 Bern 7
T +41 31 328 09 44, F +41 31 328 09 55
info@kunstmuseumbern.ch
www.kunstmuseumbern.ch