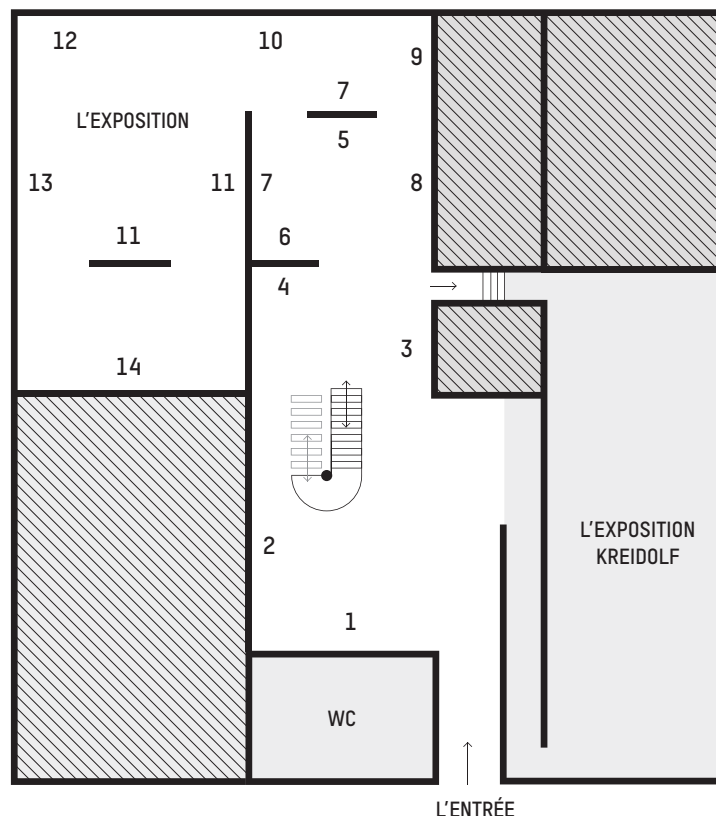


# Crazy, Cruel and Full of Love. Œuvres de la collection d'art contemporain

12.09.2020 – 14.02.2021

« Crazy » [dingue], « cruel » [cruel] et aussi « full of love » [plein d'amour] témoignent des montagnes russes émotionnelles que de nombreuses personnes ont vécues pendant le confinement. En plus des inquiétudes concernant la santé, la maladie et la mort, d'autres sources d'insécurité existentielle sont apparues : le chômage, partiel ou total, la perte de revenu ont créé de nouvelles réalités économiques, tandis que la « istanciation sociale » est devenue le mot à la mode du moment. En même temps, on a pu expérimenter une solidarité plus forte, une aide entre voisins et – à cause du télétravail et de l'école à la maison, inévitablement – des échanges familiaux accrus. Les personnes ont dû cohabiter dans des espaces limités et les possibilités de se divertir de ou de se faire plaisir étaient limités. Beaucoup d'entre eux ont été renvoyés à eux-mêmes. Cette confrontation violente et inattendue avec une nouvelle réalité a eu des effets positifs comme négatifs. Cela a pu conduire à de fortes peurs, mais aussi à plus de compassion, de sérénité et d'introspection.

Si l'on considère les œuvres d'une collection d'art non seulement comme l'expression d'un concept d'art individuel et spécifique à un moment précis, mais aussi comme des « rapports d'expérience » visuels et symboliques en trois dimensions, alors des exemples d'états émotionnels extrêmes, de passionnantes constellations et d'expériences marquées de crise peuvent également être trouvés dans l'art des quarante dernières années. Dans notre compilation d'œuvres du Musée des Beaux-Arts de Berne, nous nous aventurons dans sa collection d'art contemporain, à la recherche de ce que les artistes nous racontent sur les conditions extrêmes ou sur les capacités de déceler des zones de tension toujours ambivalentes. Les exemples assemblés nous conduisent de sentiments positifs à négatifs, du bonheur et de l'amour à la colère et à une sinistre impuissance, d'une joie de vivre excessive à une confrontation profonde avec l'éphémère. C'est précisément cette montagne russe d'émotions qui est abordée dans le titre du tableau de Vidya Gastaldon *Dingue, cruel et plein d'amour* et qui est désormais la devise de toute l'exposition. Les œuvres sélectionnées qui en témoignent proviennent du riche fonds de la collection d'art contemporain du musée et de ses différentes fondations associées. Si certaines œuvres en font récemment partie, il y en a aussi qui n'ont jamais été montrées au cours des quarante dernières années. L'exposition permet donc des retrouvailles avec des trésors cachés tout comme elle met en lumière des choses nouvelles : folles, cruelles et pleines d'amour.



Plan des salles  
Bâtiment neuf, sous-sol

## 1 : Marina Abramović / Ulay

Marina Abramović / Ulay, *Modus Vivendi I-IV*, 1984, photographies Polaroid, en 4 parties de 230 x 126 cm chacune

Marina Abramović (née en 1946) et Ulay (F. Uwe Laysiepen, 1943–2020) ont travaillé et vécu ensemble pendant douze ans après leur rencontre le jour de leur anniversaire commun en 1975. Ils se sont installés à Amsterdam, ville à partir de laquelle ils ont développé leurs activités artistiques au niveau international. Dans les années 1980, ils ont exploré les questions philosophiques de la vie éthique et de la conscience intérieure. Ce faisant, ils ont rejeté l'emploi postmoderne de la consommation et de l'artifice, qui a façonné une grande partie de cette décennie. Lorsqu'ils se sont rencontrés, tous deux étaient déjà engagés dans l'art de la performance, une discipline hybride qui combinait une multitude de formes d'expression – telles que la poésie, le théâtre, la danse, la vidéo – dans une expérience artistique intégrale. Le travail d'Abramović et d'Ulay a ensuite été caractérisé par une concentration extrême et des actions méditatives et symboliques. Dans leur pratique artistique commune, ils ont exploré ce que signifie penser, ressentir, aimer, faire confiance et craindre.

KUNST  
MUSEUM  
BERN

Avec le soutien de :



Kanton Bern  
Canton de Berne



Partner Kunstmuseum Bern

Le titre *Modus Vivendi* (littéralement „la manière de vivre”) a été utilisé pour la première fois par le couple d’artistes en 1983 au cours d’une performance en Italie. Ulay se déplaçait avec une extrême lenteur et prononçait des incantations comme «Entendre, entendre; Bouger bouger; Toucher, toucher,» où il exprimait, par le biais du lyrisme, des états humains telles que la lourdeur, la perte, la séparation ou l’union. Une série de photographies polaroid reçut plus tard le même titre, y compris l’œuvre en quatre parties appartenant au Musée des Beaux-Arts de Berne. Chacune des quatre images grandeur nature a été soigneusement mise en scène devant un appareil photographique géant à Boston, fabriqué par la Polaroid Corporation et principalement utilisé à des fins de recherche. Il a été mis à la disposition d’Abramović et d’Ulay dans le cadre d’une initiative d’entreprise exceptionnelle. Dans *Modus Vivendi*, les artistes se sont retenus d’utiliser les capacités de l’appareil photographique à représenter des apparences physiques afin de créer à la place une atmosphère chatoyante d’or dans laquelle le corps humain devient un symbole plein de significations. Les silhouettes noires des deux artistes rappellent certaines performances au cours desquelles ils étaient apparus sous la forme d’ombres sur une scène à contre-jour. Leurs mouvements lents étaient à peine perceptibles; le public n’avait remarqué que par intermittence que les poses avaient changé, chaque nouveau geste évoquant de riches émotions et certains évoquant une période ou une culture spécifique. En comparaison avec la performance en direct, les quatre images polaroid distinctes reflètent les restrictions imposées par l’appareil photo, mais celles-ci sont utilisées symboliquement. La structure en plusieurs parties suggère que les archétypes du masculin, du féminin et de la nature semblent exister séparément, mais sont en fait des parties d’un tout. Ulay prend une pose dynamique, inclinant une barre vers le bas, pouvant évoquer tout à la fois un fermier ou un guerrier. L’image illustre le lien de l’humanité avec la terre et le rôle actif de l’homme, tandis que sur une autre photographie, Abramović, debout de face, telle une déesse, renvoie à la terre et au ciel. Sa personnification théâtrale comme une sorte de Mère Nature donne à voir les humains comme le résultat du lien entre la matière et l’esprit. Une troisième image capture une étreinte qui réunit les forces masculines et féminines. Enfin, la quatrième montre un arbre délicat et fantomatique qui suscite des réflexions sur la fertilité et la relation de l’homme avec la nature fragile. Si le fond doré suggère une allégorie de la vie intemporelle, presque féerique, l’arbre mince et l’étreinte émouvante créent une ambiance mélancolique.

## 2 : Michael Buthe

Michael Buthe, *Sacherdiosafriccanus* (2001/02), photographies peintes sur papier, Edition 5/10, 7 parties de 50 x 70 cm chacune

*Sacherdiosafriccanus* (1982) est un portfolio de 7 photographies peintes. Ils montrent l’acteur allemand Udo Kier, qui fait office de « médium », photographié par le galeriste Dietmar Werle. Le terme ludique composé « Sacherdiosafriccanus » fait référence aux mots latins *sacerdos* (prêtre en français), *deus* (dieu en français) respectivement à la forme espagnole dios et *africanus* (africain en français). Udo Kier, qui fut pendant un certain temps le compagnon de Michael Buthe, joue le rôle de « prêtre-dieu africain » dans un rituel mystérieux qui – comme marque du mythique et du sacré – a ensuite été peint par Michael Buthe. Michael Buthe (1944–1994), l’une des figures les plus chatoyantes de la scène artistique allemande, fut un infatigable voyageur d’un monde à l’autre. Participant à l’exposition légendaire de Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form* à la Kunsthalle de Berne (1969) et aux *Mythologies individuelles* de la *Documenta 5* (1972),

il appartient à une génération d’artistes qui se sont tournés vers des mondes mythiques et d’autres cultures alors que le concept de l’art s’élargissait. Le travail de Buthe fait naître une atmosphère narrative pleine de vitalité dans laquelle les couleurs, les symboles et les objets trouvés issus de la sphère du quotidien de culture locale et étrangère sont arrangés en symboles mythiques et en univers ludiques. Couleurs, signes et formes conduisent dans l’univers de « Michel de la Sainte Beauté », comme s’appelait lui-même l’artiste, qui apparaissait de temps à autre revêtu de plumes. À partir des années 1970, il vécut entre Cologne et Marrakech et, comme son contemporain Joseph Beuys, fut perçu comme un vagabond naviguant entre divers mondes. Ses tableaux de tissus, dessins, assemblages et installations de salles invitent à un voyage à la découverte d’un Orient intérieur. Nombre d’œuvres de Buthe ont été conçues comme des processus, sont des reliques de ses installations et rituels ou ont été développées au fil du temps. Au vu de l’imagerie parfois luxuriante de l’artiste, souvent contemplative-méditative, mais toujours exotique, la question se pose de savoir comment l’« oriental » est traité dans l’œuvre de Buthe. Le processus de défense magique artistique contre le monde quotidien de l’Occident, vécu comme absolument rationnel et violent, se conjugue avec la compréhension que Buthe se fait de l’étranger, comme étant sa propre condition. Et c’est donc ses propres rituels, signes et étoiles à partir desquels Michael Buthe construit et peint sa cosmologie. Celle-ci n’est pas seulement exotique, elle représente également un système de valeurs au sein de laquelle la spiritualité, le jeu et le rapport à l’imprévisible s’expliquent comme des ressources de l’être humain.

## 3 : Vidya Gastaldon

Vidya Gastaldon, *Crazy, Cruel and Full of Love*, 2011, acrylique, huile sur toile, 100 x 180 cm

La transformation, établie comme principe de conception, caractérise le travail graphique et sculptural de l’artiste française Vidya Gastaldon (née en 1974), qui vit près de Genève. Le dessin en couleur était jusque-là son médium préféré, mais depuis 2011, elle s’est également tournée vers la peinture à l’acrylique et à l’huile. Le tableau *Crazy, Cruel and Full of Love* (en français : « Dingue, cruel et plein d’amour ») est également en constante transformation, d’une part par des couches de peinture émaillées qui se pénètrent mutuellement et d’autre part par une somme de petits détails tels que des points de lumière, des yeux et de petites formes organiques qui cheminent entre terre, ciel et soleil. Avec un grand soleil qui brille dans le ciel jaune, planant au-dessus d’un paysage bouillonnant noyé dans des nuages de brume violette, Gastaldon peint un hommage à cette puissante céleste. Le titre évoque les différentes facettes de l’attitude face à la vie, indiquées par le smiley pressé et rieur. Ce symbole « innocent-positif » développé en 1963 pour une compagnie d’assurance a été approprié par le mouvement Acid House comme synonyme de l’extase de drogue des fêtes à l’ecstasy à la fin des années 1980. L’utilisation de Gastaldon est complexe et va du culte quasi-spirituel et archaïque du soleil à la variante du motif influencée par la culture de la drogue. Cela suggère que la vitalité et la chaleur ne pourraient être obtenues que par le biais de médicaments. L’artiste évite consciemment de prendre une position morale. Issue elle-même du milieu des clubs, elle s’intéresse à toutes les formes d’expression du sacré et le retrace également dans les formes banales du quotidien. Dans le smiley américain, elle reconnaît simplement un « sourire cosmique » qui pourrait aussi appartenir au Bouddha bienveillant. Avec ses inventions picturales, elle tente de montrer la simultanéité des choses contradictoires qui finissent par se compléter ou même par se révéler identiques.

## 4 : Daiga Grantina

Daiga Grantina, *La Med Fresh*, 2018, métal, mousse plastique, paille, 200 x 120 x 120 cm

Les sculptures de Daiga Grantina (née en 1985) ressemblent à des corps tentaculaires. Ils fonctionnent comme un jeu de lumière et de couleur, mais aussi comme une synthèse de la nature et des artefacts de la civilisation. Dans la pièce où ils sont exposés, ils déclenchent des effets intenses et une sensualité aux allures fantomatiques. Cela donne au travail de l'artiste lettonne, qui vit en France, une position forte et nouvelle dans l'art abstrait. Ayant grandi et étudié en Allemagne, elle a appris qu'il n'y a pas de compréhension de soi pour la langue que l'on parle. Cela se reflète dans son rapport à la matière, en cela qu'elle entreprit pendant ses études des tentatives à partir de la structure granulaire d'un film Super 8 pour « presser la cohérence de la matière et du corps, du mouvement et du mouvement électronique ». Lors d'une résidence à Paris (2012/2013), elle s'est attaquée à l'écran de projection et a testé la lumière du projecteur comme un « jet de matière » matériel. Ces premières tentatives ont été des moments charnières pour déceler à tâtons un champ à partir duquel ses projections ont « germées ». Sa sensibilisation à la texture et à la lumière se retrouve dans ses sculptures. Elles sont donc plus composées d'air et de lumière que de matière dense et elles s'organisent autour des éléments de la durée physique et du rythme. En matière de couleur, Grantina est influencée par l'artiste américaine Jessica Stockholder, notamment dans sa manière d'utiliser la couleur comme lumière et non comme matière. Grantina s'inspire de la façon dont la couleur fait ressortir la diversité des surfaces, tout comme on peut mettre en scène des textures grâce à la lumière. Ses sculptures ont différentes dimensions afin d'inclure le corps du spectateur et l'espace environnant à travers le mouvement et la durée tout autant que pour souligner le potentiel de mouvement du vide. Du coup, la matière organique et inorganique, les corps et les espaces entrent en interrelations directes : « Je vois la taille en rapport avec l'indétermination matérielle, avec l'élan vital de la matière, avec les odeurs perçues et la mémoire du corps. Par conséquent, je ne veux pas remplir ou occuper des espaces, mais plutôt créer de nouveaux espaces grâce à des forces spatiales efficaces. »

Le titre *La Med Fresh* est, comme la sculpture correspondante elle-même, composé d'une grande variété de blocs de construction ou de matériaux. La combinaison de mots trouve une correspondance dans les propriétés simultanées de dureté et de douceur, de transparence et d'opacité, de densité et d'aération. Ensemble, ils composent une forme organique, extraordinaire et colorée, qui rappelle une gigantesque plante carnivore. Les couleurs et les textures évoquent la peau et la chair, faisant osciller entre une créature exotique à admirer et un prédateur affamé qui menace de dévorer le spectateur.

## 5 : Francisco Sierra

Francisco Sierra, *Oylen*, 2012, huile sur toile, 240 x 195 cm

Francisco Sierra (né en 1977), qui a étudié la musique de 1998 à 2003, est un violoniste professionnel de formation. Indépendamment des tendances actuelles ou des modes éphémères, il a développé son propre cosmos pictural, rempli d'idées et d'images absurdes, de manière autodidacte. Ses peintures captivent par leur finition parfaite, leurs motifs raffinés et leur intense imagination, le tout peint dans un style réaliste. Elles se consomment telles des miniatures dans des absurdités linguistiques, explorent les débuts de l'histoire de la photographie avec

les moyens de la peinture ou mettent en scène des représentations, de format immense, étranges jusqu'à l'insupportable. Les œuvres de Sierra jouent souvent avec les extrêmes : de la transparence apparente – qui apparaît comme une illusion en raison de leur style hyper-réaliste – et de l'obscurité totale – car les motifs énigmatiques ne peuvent que difficilement être déchiffrés. Sierra s'intéresse également à la réflexion (peinte) sur les conventions telles que la beauté, la qualité et le bon goût. Qu'est-on autorisé à peindre aujourd'hui? L'artiste joue avec les opinions toutes faites et les questionne habilement. Seul le titre d'*Oylen* est déjà orthographié «à tort» car il suit l'image phonétique mais ne tient pas compte de la grammaire du mot « Eulen » (« hiboux » en allemand). Pour la surface scintillante et chatoyante du motif, toute l'habileté picturale de Sierra est requise, ce qui contraste fortement avec l'insignifiance des objets originaux représentés – des figurines en plastique trouvées dans une boutique de souvenirs au Chili. Il a fallu plusieurs „étapes de traduction» pour s'approcher en plusieurs strates du kitsch : l'artiste a d'abord recréé les trois hiboux à partir d'un cliché instantané – y compris le reflet du ciel et du soleil sur la surface brillante – pour ensuite reproduire ce modèle dans un tableau. Par cela même, l'artiste explore avec brio les limites de sa liberté de mouvement créative en laissant l'objet « indigne » conférer toutes ses compétences picturales et en acceptant en retour le rejet ou l'incompréhension. Bien que ce ne soit qu'un prétexte pour la peinture, le motif des hiboux est significatif dans le contexte actuel car ils incarnent non seulement la sagesse – qui est exprimée dans l'expression allemande «Eulen nach Athen tragen» (traduisible en français par « porter de l'eau à la rivière ») – mais ils sont également considérés comme des porteurs de mauvaises nouvelles. Dans l'Antiquité et au Moyen Âge, ils étaient considérés comme des propagateurs d'épidémies et de malheurs, des attributs de sorcières et même du diable. Il n'est pas étonnant que les personnes aient voulu se débarrasser de ces oiseaux. Au XXe siècle, les hiboux vivants étaient encore cloués aux portes de la grange avec leurs ailes déployées. De nombreux habitants des campagnes pensaient pouvoir protéger leurs fermes de la foudre, des incendies, de la grêle et des épidémies de cette manière.

## 6 : Markus Raetz

Markus Raetz, *Playmates*, 1979-80, collage sur panneau aggloméré sous verre, cadre en toile cirée, en 2 parties, de 95 x 75 x 2 cm chacune

Chaque œuvre de Markus Raetz (1941-2020) est tout à la fois un fragment et le résultat d'une longue série de travaux au sein desquels un thème se développe. Le fait est qu'en dessinant et en essayant constamment dans le contexte d'un sujet donné, des choses surgissent de manière absolument imprévisible. Ceux-ci acquièrent à un certain moment une indépendance et une évidence qui donnent l'impression que l'artiste s'est un jour assis à la table de travail sans qu'aucun travail préparatoire n'ait été effectué avec l'idée associée. Markus Raetz s'est toujours intéressé au mouvement et au changement. En 1979, dans l'hebdomadaire « Der Stern », il a trouvé un petit catalogue d'images représentant les nus féminins des cahiers centraux du magazine « *Playboy* » depuis 1953. Il découpa alors les photos et aligna les jeunes femmes allongées ou assises l'une en dessous de l'autre ou l'une à côté de l'autre, de sorte que deux séquences complètes de mouvements se produisent, à la manière des photos de Muybridge, qui capturent les différentes phases du mouvement d'un athlète. Ce travail créatif a abouti au collage *Playmates*, que Markus Raetz a offert au Musée des Beaux-Arts de Berne, peu avant sa mort 2019. Les images sont disposées dans une forme de « T » pas tout à fait symétrique et montrent les femmes nues comme des « objets de plaisir » mais si

petites qu'il faut se rapprocher de l'œuvre pour en voir les détails. Il faut donc d'abord se montrer voyeuriste avant de pouvoir regarder le défilé des corps alignés, couchés, debout et assis. Les « playmates » ou « centerfolds » ont été le réservoir dans lequel l'artiste a finalement peint des femmes dans des positions érotiques pendant plusieurs années. Raetz a travaillé sur ces feuilles avec la concentration d'un calligraphe. Le mouvement de sa main suit littéralement le mouvement des corps féminins et conduit dans un groupe d'œuvres suivant à des représentations de couples.

## 7 : Jean-Frédéric Schnyder

Jean-Frédéric Schnyder

*PLEASE*, 1967-71, assemblage, bois sur miroir sur panneau, 60 x 60 cm

*Herzgenagelt*, 1968, rivets en étoiles et huile sur panneau, 60,2 x 60,2 x 3,5 cm

*Herz Holzimitation*, 1968, film plastique sur panneau dur, 60,2 x 60,2 x 3,3 cm

*Herz Spiegelimitat*, 1968, Tôle de laiton gravée et chromée sur panneau, 60,5 x 60,5 x 5,2 cm

*Kapitän*, 1973-74, bouchon de vin, os, fil et capuchon, 220 x 47 x 31 cm

(Donation Toni Gerber)

L'œuvre de Jean-Frédéric Schnyder (né en 1945) est très diverse tant en termes de médias choisis que de sujets. En 1970, il opère sa transition décisive du Pop art et de l'art conceptuel à une manière de travailler apparemment traditionnelle, rejetant clairement le commerce de l'art, censé tuer la peinture esthétiquement et politiquement parlant. En autodidacte, Schnyder exerce les formes d'expression les plus diverses entre réalisme, symbolisme et peinture abstraite colorée. Parallèlement, il crée une œuvre sculpturale en argile, métal et bois ainsi que des objets tels que *l'Empire State Building* (1971, Musée des Beaux-Arts de Berne, donation Toni Gerber), qui est composé de briques Lego, de chewing-gum, de bâtons d'encens, de tubes néon et d'une valise en métal. La relation de Schnyder à l'humour populaire et au kitsch est souvent considérée, à tort, comme un jeu ironique avec les goûts des gens simples. Tout autant superficielles sont ces interprétations qui veulent voir ses citations de motifs populaires de l'art comme une satire sur le snobisme de l'art. La position de Schnyder va plus loin : il s'identifie à l'artiste en tant qu'artisan tout en questionnant tous les styles. C'est précisément pourquoi il est contraint de faire face au problème fondamental de ce que signifie faire une image ou une sculpture aujourd'hui. Cependant, Schnyder ne traite pas la question sur un plan théorique, mais la rend visible dans la peinture ou la sculpture elle-même. Ses images-objets de la fin des années 1960 sont des variations sur la tentative de faire encore des images avec un contenu classique sans technique classique, en accordant à la ronde des grandes émotions une forme inhabituelle pour les arts visuels. Il y parvient à l'aide de cœurs ou de mots découpés dans une feuille réfléchissante ou une feuille de laiton et décorés en plus de rivets en étoiles. Schnyder travaille comme un « bricoleur » et puise dans le domaine de la culture triviale comme dans un grand réservoir qui aurait conservé une franchise et une authenticité spontanées. Même si l'arrière-plan de l'image n'imité que du bois ou un miroir, les sentiments qui se cachent derrière sont toujours réels. La culture triviale joue également un rôle dans son squelette mis en scène de manière ludique et constitué de cônes de fil et de liège. Le pantin pourrait provenir d'un train fantôme ou d'un bar de marin peu recommandable. Dans le même temps, comme les crânes mexicains lors du Día de los Muertos (le Jour

des Morts), il incarne une confrontation sérieuse avec la mort. Le travail de Schnyder devient le point de départ d'une série interminable de références croisées, qui vont de la Totentanz (Danse des morts) aux films de pirates, aux graffitis et au folklore en passant par les romans de gare. Il transforme donc les grandes préoccupations humaines en une forme nouvelle et plus accessible.

## 8 : Luc Andrié

Luc Andrié, *Affiche, Brousse, Habitudes, Mémoire, Voix*, de la série *BRUN*, 2012/13, acrylique sur toile, 130 x 80 cm chacune

Luc Andrié (né en 1954) a d'abord travaillé avec succès en tant que cinéaste documentaire engagé avant de se tourner vers la peinture. Après avoir commencé par des peintures créées à partir de clichés photographiques dans les années 2010, il se concentre de plus en plus sur les études de figures, comme dans sa série d'œuvres *BRUN*. L'artiste s'y présente à moitié nu, assis ou debout, les poings serrés, le haut du corps plié et les expressions faciales changeantes devant la caméra. La série est le résultat d'une recherche sur les gestes corporels qui oscillent entre les extrêmes de l'agressivité et de la vulnérabilité, de la colère et de la tristesse, du dynamisme et du calme. Sans se référer à des expériences vécues, l'artiste utilise son propre corps pour aborder avec sincérité les dimensions psychologiques de ces gestes. Le corps d'Andrié émerge dans la série d'œuvres d'un arrière-fond indéfini sous une apparence sale et terreuse qui s'épaissit lentement en une figure humaine saisissable. Cependant, en fonction de l'angle de vision et de l'incidence de la lumière, celle-ci se retire également et reste piégée dans la zone intermédiaire de l'invisible. Cet effet est dû, entre autres, à la manière de peindre et au fait que l'artiste a appliqué jusqu'à cent couches de peinture des plus fines les unes sur les autres. Ensemble, elles créent un chatoiement terreux et nuageux. Le tableau est constamment renouvelé sous nos yeux, car l'œil tente encore et encore de pénétrer l'état crépusculaire de la couleur, tout comme on essaie mentalement d'identifier ces hommes auxquels manque toute caractérisation par des attributs extérieurs ou des vêtements. La manière de peindre, qui ne fait qu'indiquer et sentir la présence physique, contredit la représentation généralement dominante de la masculinité. En lieu et place de la force et de la solidité, l'accent est mis sur le renouvellement, la fugacité et la dématérialisation. En tant que peintre, Luc Andrié était également fasciné par la question de la couleur brune, à laquelle adhèrent tant de niveaux de sens, allant de la terre, de la nature, de la maternité aux associations de l'idéologie fasciste. Il a intégré tout cela dans ses représentations et lui a en même temps permis de se fondre dans une réflexion sensuelle et esthétique autour du corps et de la masculinité, stimulant l'étude de la virilité, de l'âge et de la condition de mortel.

## 9 : Urs Lüthi

Urs Lüthi, *Selfportrait in two pieces*, 1977, photographie couleur sur papier sur plaque d'aluminium, 2 parties de 109 x 108 cm chacune

Urs Lüthi (né en 1947) est devenu internationalement connu pour ses autoportraits dans les années 1970, dans lesquels il se mettait en scène sous la forme d'un être androgyne entre ironie et sensibilité grave. Ces œuvres sont à la fois des témoignages courageux et timides, sérieux et ironiques de l'évolution vers la « personnalisation de l'art » (selon Urs Stahel), soit le pas conceptuel partant de la distanciation objective

pour aller vers l'incarnation des idées personnelles et de la vie privée. Les œuvres photographiques en noir et blanc jusqu'au milieu des années 1970 montrent un beau jeune homme viril qui devient une figure de projection et offre ses expériences émotionnelles au spectateur en tant que service (« Lüthi pleure pour vous aussi »). Ce personnage de parodie évident permet d'ignorer facilement le fait que Lüthi est ici mis en scène pour représenter des spectateurs qui luttent avec les mêmes aspirations, les mêmes histoires et les mêmes problèmes. Formellement, il dissout la forme de l'image individuelle et introduit la série, la séquence, le diptyque, le triptyque et donc les modes narratifs issus du cinéma. Les œuvres photographiques pour la plupart colorées du milieu des années 1970, en revanche, renoncent au narcissisme au profit d'une forme d'ironie, de comédie tragique et de burlesque de plus en plus forte, parfois presque frappante. En ce sens, cet *Autoportrait en deux* parties est un rejet de la célébration antérieure de la beauté délicate au profit de la confrontation laconique avec la réalité : Lüthi s'est épaissi, ses cheveux s'éclaircissent (c'est pourquoi il porte un chapeau), il est assis d'un air maussade sur un lit miteux, avec en guise de scène une chambre d'hôtel dans laquelle il serait resté sur sa route vers nulle part. Ce qui pouvait auparavant être considéré comme une mise en scène élégante d'un road movie glamour a cédé la place à la confrontation sobre avec son propre embourgeoisement, qui devait inévitablement accompagner son statut d'artiste établi. Pour des raisons évidentes dans la deuxième partie du diptyque, c'est un lit avec une poupée disposée de manière décorative sur l'oreiller qui est montré. La poupée au sourire éclatant fonctionne à la fois comme une incarnation et comme un témoignage de la vie bourgeoise. Cette double composition indique clairement que les gestes mélancoliques de Lüthi se figent lentement mais sûrement dans des poses vides dont on ne vient à bout que par le biais d'une ironie pleine de bile.

## 10 : David Hominal

David Hominal

*The Bridge is Up / Vertical Road*, 2008, huile sur toile, 149,9 x 200,7 cm  
*Two Birds in the Space*, 2008, huile sur toile, en deux parties, de 100,7 x 101 x 2,5 cm chacune

L'artiste français David Hominal (né en 1976, vit à Berlin), manipule des images issues de ses archives personnelles, des médias ou de la rue. Souvent, il isole le motif choisi et le peint en un seul mouvement, rapidement, directement et sans retouche. A travers le dynamisme et la spontanéité de l'exécution, l'énergie des formes est retrouvée afin de les détacher encore plus de leur sens originel, de leur fonction narrative ou idéologique. Au printemps 2008, Hominal a passé un séjour en atelier d'artiste dans la ville portuaire belge d'Anvers. C'est là que les deux œuvres *The Bridge is Up / Vertical Road* (en français : *Le Pont est levé/Route verticale*) et *Two Birds in the Space* (en français : *Deux oiseaux dans l'espace*) ont été créées : deux images liées à des représentations de paysages romantiques, par exemple en fixant l'horizon bas ou en utilisant le motif mélancolique de la mouette solitaire dans le ciel. L'artiste s'intéresse à la manière dont une image se construit et comment le conflit entre figuration et abstraction est résolu. En ce sens, les deux tableaux trompent le spectateur quant à leur contenu émotionnel. Ce ne sont pas des représentations typiques de la nostalgie, elles la déconstruisent plutôt par la manière avec laquelle elle est mise en scène. *The Bridge is Up / Vertical Road* montre le pont ouvert du port d'Anvers sur un ciel nocturne aux couleurs vives. Hominal était en effet fasciné par la façon dont Jacob van Ruisdael peignait les cieux au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais il a lui-même mené une étude picturale à l'extrême d'un coucher de soleil, aliéné

par le smog et les néons, qui porte la marque d'une surexploitation industrielle. Tout comme *Two Birds in the Space* reprend le motif d'un ciel rouge avec des oiseaux, pour le conduire à l'absurde en répétant le même motif sur deux panneaux.

## 12 : Quynh Dong

Quynh Dong, *The Second Stage of Beauty*, 2014, pétales de tulipes en argile blanche brûlée avec une lasure de couleur à deux couches, taille et nombre variables

Quynh Dong (née en 1982) est originaire du nord du Vietnam et, depuis l'âge de huit ans, elle vit en Suisse, où elle a terminé sa formation artistique et a reçu plusieurs récompenses artistiques. En tant que performeuse et vidéaste, Quynh Dong traite de la nature de la mémoire et de la question de l'ancrage culturel. Ses œuvres racontent avec poésie et humour la nostalgie, les rencontres, l'envie de voyager, la distance géographique et les différences culturelles. Elle s'intéresse à la mise en œuvre médiatique et à la mise en scène d'émotions universelles tels que l'amour, la séparation, la solitude et le désir, ainsi qu'aux codes culturels, aux signes et aux clichés. Elle s'est fait connaître avec des vidéoclips basés sur la culture pop asiatique (de type karaoké), mais aussi avec des performances obsédantes dans lesquelles elle utilise des gestes minimalistes pour imiter des cérémonies familiales – qui paraissent étrangères à notre monde occidental – mais qui évoquent aussi le regret de la perte du sens de la famille en occident et les traditions difficiles à vivre dans les familles de réfugiés. Au cours des dernières années, la narration est devenue moins importante dans son travail. L'orientation théâtrale s'est déplacée des acteurs vers le décor. La scène est devenue le véritable protagoniste, tandis que les accessoires sont devenus des sculptures en céramique.

La nature morte de feuilles de tulipes fanées et de fleurs gisant sur le sol a été créée en 2014 lors d'un séjour en atelier à la Rijksakademie d'Amsterdam. Imitant la nature, Quynh Dong étale les sculptures en céramique émaillée en argile sur le sol comme si le vent les avait soufflées là. Les pétales de cette fleur emblématique, venue en Europe de l'Empire ottoman au XVI<sup>e</sup> siècle et ayant déclenché une énorme bulle spéculative en Hollande, semblent se faner. Il est vrai que la forme artistique réussit à figer le processus au moyen d'un matériau solide et donc quasiment à l'arrêter. Mais le matériau choisi, la céramique, dans sa fragilité et sa délicatesse ne laisse finalement aucun doute sur la sensibilité et la finalité du processus de vie.

## 11 : Miriam Cahn

Miriam Cahn

*fremd*, 8.12.17, 2017, huile sur toile, 165 x 140 cm  
*BLAU*, 21.01.2017, 2017, huile sur toile, 280 x 225 cm

Les deux tableaux sont des exemples impressionnants de la peinture actuelle de Miriam Cahn (née en 1949), qui se manifeste sous une forme de plus en plus brutale, stylistiquement parlant comme dans la prise de position résolument politique qui s'affiche dans le motif. L'artiste s'est tournée vers la peinture relativement tardivement, en 1996. A cette époque, un mal de dos la contraignait à adopter une nouvelle façon de travailler, loin de sa routine performative de dessin d'œuvres grand format sur papier au sol. Ses couleurs vives sont caractéristiques de son style pictural, qu'elle applique finement en plusieurs couches.



L'artiste traduit la conception antérieure des dégradés clair-foncé en contrastes de couleurs complémentaires. Elle dirige le regard sur les personnages et les animaux vers les yeux, les organes génitaux ou la région du cœur et y dépeint les sentiments qu'elle éprouve envers les personnes, les animaux et les plantes. Suite à des séries de travaux antérieurs sur les guerres du Golfe et de Yougoslavie, la préoccupation de Cahn pour la guerre se transforme en une représentation de la crise des réfugiés en Europe. En réaction à cela, des travaux verront le jour à partir de 2015 qui traitent de manière intense de la réaction « aux autres ou à l'Autre ». Le travail formel avec le sujet n'est pas du domaine de l'illustration, mais bien plus une approche des constellations et des expériences physiques et émotionnelles. Par exemple, l'artiste montre une figure dans fremd (« étranger ») aux caractéristiques physiques contradictoires, comme des cheveux raides, un visage noir, un corps blanc, des traits masculins et féminins ainsi que des yeux en amande et des lèvres bombées. Ou encore elle nous montre dans la peinture *BLAU* les hommes, femmes et enfants se noyant dans le vaste bleu de la Méditerranée. L'interaction des sentiments dans laquelle elle met le spectateur est ambivalente. Parce que les images ont à la fois une portée dramatique dans leurs motifs et sont d'une beauté enchanteresse dans leurs coloris. Lorsqu'on lui demande pourquoi elle, en tant qu'artiste, traite de sujets aussi tristes et difficiles comme le racisme ou la crise des réfugiés, elle répond que surtout en tant qu'artiste, elle trouve important de prendre position. Car finalement le mal est présent en chacun de nous comme une possibilité. Entant qu'artiste ou que spectateur, on ne peut éviter d'y être confronté.

## 13 : Martin Disler

Martin Disler, *Fenster zum Nervenfieber*, 1986, huile et acrylique sur toile, 201 x 283 cm

La moitié droite de ce monumental tableau est occupée par une grosse tête aux yeux noirs, d'où coule une boue visqueuse mêlée de sang et qui incarne probablement « la fenêtre sur la fièvre nerveuse » citée dans le titre. Le visage ne peut pas être vu sous les yeux. Il est recouvert de toiles d'araignées ou recouvert de salive verte poison. Sur le bord gauche de l'image, par contre, une silhouette rouge avec une tête brûlante titubante s'enfuit devant les infernales ouvertures de la grotte. Alors que l'étroitesse oppressante s'accumule du côté droit, le brouillard de gauche cède la place à une énergie explosive qui en même temps semble signaler clairement que « la fenêtre de la fièvre nerveuse » a craché sa victime. Le fugitif s'est échappé pour le moment. Dans l'univers pictural de Martin Disler (1940–1996), toutes les figures se ressemblent en ce qu'elles sont engagées dans des métamorphoses intérieures constantes, au cours desquelles elles s'éveillent à la vie et développent leur effet démoniaque. Dans sa peinture, l'artiste défend un idéal de création d'images archaïque dont le fonctionnement repose sur l'élimination de la composante rationnelle et sur l'acceptation sans retenue de l'émotion. Ainsi, la peinture évolue sans discontinuer d'un rêve agréable en des visions cauchemardesques qui, comme le titre de l'œuvre elle-même, permettent différentes interprétations métaphoriques.

Réalisée dans une phase commencée au milieu des années 1980 de coloris plus sombres, la peinture, dont les stries blanches créent une impression brumeuse, impressionne par sa densité atmosphérique et sa composition dynamique. C'est l'un des premiers exemples de l'œuvre picturale de Disler dans lequel le processus de peinture ralentit et la dynamique des figures actives semble atténuée. Les signes picturaux restent cryptés dans leur symbolique, mais ils donnent l'impression

d'un flot d'images intérieures qui éclate violemment sur l'artiste et met en lumière sa proximité risquée avec un état mental de fièvre nerveuse excessive.

## 14 : Christian Boltanski

Christian Boltanski, *Klagegesänge : die Mahnmale* (du groupe d'œuvres : *Leçon de ténèbres : les ombres*) (1987), installation en salle en 7 parties : 23 photographies encadrées, installations électriques et ampoules, 242 x 691 x 6 cm

Christian Boltanski, artiste autodidacte (né en 1944), traite du sujet de la mémoire depuis son premier film « La vie impossible de Christian Boltanski » (1968). Après avoir débuté comme peintre, il réalise des films et plusieurs livres d'artiste dans les années 1960 et 1970. Dans son travail artistique, il se concentre sur la reconstruction systématique (« sécurisation des preuves ») de son propre passé. Dans ces œuvres, il utilise à la fois des éléments documentaires et fictifs. L'« archéologie du privé » a été au centre de l'œuvre de Boltanski jusqu'en 1974. Il a poursuivi les questions connexes sur le contenu réel de la photographie et sur les codes ou rituels culturels jusqu'aux années 1980. Pour ses nombreuses installations, il commence à traiter des legs et des albums de famille. Il agrandit des photographies trouvées d'images d'inconnus ou issus d'anciens journaux afin que les visages soient abstraits jusqu'au bord du symbolisme. Sous une autre forme, des vêtements empilés ou des boîtes de conserve galvanisées empilées, qui sont attribués aux personnes via des photographies, sont une occasion de se souvenir. Dans des pièces pour la plupart obscurcies, Boltanski illumine les photographies encadrées avec des petites lampes de bureau ou utilise des bougies pour danser les figures d'ombre sur les murs. Leur atmosphère évoque des associations avec les cimetières, les colombaires ou les camps de concentration : des lieux qui parlent de la mort. A partir de 1986, il crée plusieurs mémoriaux, dont l'œuvre *Klagegesänge : die Mahnmale* (titre original : *Lamentations : les mémoriaux*) exposée ici. L'artiste expose une présentation simple mais fragile, empruntée au caractère religieux d'un autel. Il s'agit de 23 photographies noir et blanc alignées horizontalement d'enfants anonymes. Ils sont agrandis au point de se brouiller, maintenus dans des cadres métalliques, éclairés par de simples chaînes de lumières et connectés les uns aux autres. Les ampoules, qui brillent dans la semi-obscurité, donnent naissance à une atmosphère dramatique, qui crée des montagnes russes d'émotions. Emblématique de la mélancolie qui traverse l'œuvre de Christian Boltanski, le mémorial est un souvenir pour des milliers d'enfants qui n'ont pas survécu à l'Holocauste : c'est un théâtre du souvenir, un autel de l'enfance (sacrifiée).

Kathleen Bühler

## L'exposition

**Durée de l'exposition :** 12.09.2020 – 14.02.2021

**Heures d'ouverture :** Lundi : fermé, Mardi : 10h – 21h  
Mercredi à Dimanche : 10h – 17h

**Jours fériés :** Ouvert les 24, 26 et 31. décembre 2020 et le 01. et 02. Janvier 2021 de 10h à 17h

**Visites guidées publiques (en allemand) :**

**Dimanche, 11h :** 13. Septembre, 8. Novembre 2020, 3./24. Janvier, 14. Février 2021

**Mardi, 19h :** 29. Septembre\*, 20. Octobre, 17. Novembre, 8. Décembre 2020, 12. Janvier, 2. Février 2021

\* avec la commissaire Marianne Wackernagel

**Introduction pour les enseignants (en allemand) :**

Mardi, 18 h : 20. Septembre 2020

Autres offres de la médiation culturelle (visites guidées, classes scolaires, ateliers) : [www.kunstmuseumbern.ch/erfahren](http://www.kunstmuseumbern.ch/erfahren), T +41 31 328 09 11

**Commissaire :** Kathleen Bühler

**Kunstmuseum Bern**

Hodlerstrasse 12, CH-3011 Bern

T +41 31 328 09 44

[info@kunstmuseumbern.ch](mailto:info@kunstmuseumbern.ch)



Informationen zum Begleitprogramm unter

[www.kunstmuseumbern.ch](http://www.kunstmuseumbern.ch)

Programmänderungen vorbehalten