

Première 2024

30

Première 30 édition française et portugaise

**20 octobre 2024 – 12 janvier
2025 Centre d'art contemporain
d'intérêt national de Meymac,
France**

**12 juillet – 6 septembre 2025
Centro de Cultura e de
Congressos do Estoril, Portugal**

Le Centre d'art a développé des liens avec la scène artistique portugaise dès 2018 et qui ont été confortés en 2022 lors de la Saison France-Portugal avec *Première* et la participation d'écoles d'art portugaises. Ce succès a entraîné la reconduite de ce programme en 2024.

Le co-commissariat de cette nouvelle édition franco-portugaise a été assuré par Caroline Bissière & Jean-Paul Blanchet pour le Centre d'art de Meymac et Luísa Soares de Oliveira, historienne d'art.

Les écoles participantes sont :

**Escola Superior de Artes e Design
das Caldas da Rainha, Politécnico
de Leiria**

**Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa**

**École européenne supérieure de
l'image de Angoulême-Poitiers**

**École nationale supérieure d'art de
Bourges**

**École supérieure d'art de Clermont
Métropole**

**École nationale supérieure d'art et
de design de Limoges**

Première est un programme prospectif initié et porté, depuis 30 ans, par l'Abbaye Saint André - Centre d'art contemporain de Meymac auprès d'une sélection de diplômés d'Écoles d'art françaises partenaires, auxquels sont proposés une exposition - au Centre d'art contemporain de Meymac ou dans une structure partenaire - assortie d'un texte critique sur leur travail et d'un catalogue.

Première é um programa prospectivo, iniciado e desenvolvido, desde há 30 anos, pela Abadia de Saint André - Centro de Arte Contemporânea de Meymac, selecciona e convida diplomados/as de escolas de arte francesas parceiras do projeto, aos quais e às quais é proposta uma exposição - no Centro de Arte Contemporânea de Meymac ou numa instituição parceira - acompanhada de um texto crítico sobre o trabalho de cada artista e de um catálogo.

Lou Lolita ARNON	5
Cristina CHAPIER POUMAILLOUX	9
Hyein CHOI	13
Alexandre FERRANI	17
Manuel FERREIRA	21
Francisco FIGUEIREDO LOPES	25
Thibaud GOUEZ	29
Ricardo LEANDRO	33
Maëlle LE HÉCHO	37
Amandine MAGOIS ORTEGA	41
Cygn MALVAR	45
Marius MIELCAREK	49
Chris PAQUENTIN	53
Grégoire PÉROTIN	57
Fredrik ROBENS	61
João SOARES	65
HElena VALSECCHI	69
Historique	72
Remerciements	75



La sculpture comme symbole de la relation entre l'art et l'humanité

Lou Lolita Arnon puise son inspiration dans l'univers des cavernes où s'est déployée, avant même que l'humanité existe, une inventivité constructive de la nature, créant des formes spontanées, surprenantes, par le seul ruissellement de l'eau qui emporte le long de son parcours souterrain d'infimes quantités de matière minérale. Elle les dépose sur le sol et les empile comme le ferait une imprimante 3D aléatoirement programmée qui aurait l'éternité devant elle. Le lent épanouissement de ces formes, leurs étonnantes diversités, leurs dimensions spectaculaires inspireront les premières expressions artistiques humaines.

Dans la grotte la stalactite et la stalagmite quand elles se rejoignent forment un pilier qui semble soutenir sa voute. Leur jonction préfigure la colonne que l'homme dressera pour soutenir le toit de son abri lorsqu'il habitera en plein champ. De ce pilier découle le mat ou le totem dressés comme un paratonnerre, au centre de l'espace de la vie sociale. Ils seront ornés, sculptés de formes propitiatoires, peints des couleurs du clan qu'ils protègent contre les agressions du ciel ou la furie des dieux.

La colonne est un axe à l'articulation de deux champs, celui de l'espace ouvert et social et celui de l'espace plus intime du groupe familial. Elle relie le haut et le bas et métaphoriquement le ciel et la terre. Pivotal de tous les abris, elle en commande l'architecture et préfigure la sculpture qui, dès son origine, au même titre que les dessins de l'art pariétal, est un artefact par lequel l'humanité affirme être au et dans le monde. Le travail de Lou Lolita Arnon s'appuie sur cet arrière-plan pour justifier sa démarche et défendre plus largement celle de l'art comme moyen de compréhension en profondeur des rapports de l'homme à son environnement, la compréhension de ce qui fait civilisation.

La démarche semble s'apparenter à un retour aux sources mais elle n'est pas nostalgique. Sa pratique quasi mimétique pour une partie de ses colonnes est le moyen pour elle d'étayer, en acceptant ces arrière-plans, les possibilités du présent. Dans ses installations, les pylônes ruisselants de résine, aux formes presque organiques, côtoient des piliers en céramique et d'autres en plâtre pareils à des fusées aux allures futuristes de science-fiction.

Bien que souvent monumentaux, les travaux de Lou Lolita Arnon sont fragiles comme le sont les stalagmites ou les stalactites qui facilement se brisent. Leur verticalité est un défi à relier pour l'homme à la bipédie. Les effets de la pesanteur autant que les vibrations du sol menacent leur stabilité de colonnes. Le visiteur qui déambule entre leurs troncs dressés le ressent. Pour peu qu'il soit sensible au jeu des forces physiques qui l'entourent, l'expérience aura pour lui une dimension métaphysique.

Le besoin de refondation est aujourd'hui essentiel. Lou Lolita Arnon le mène sans hésitation. Ses travaux par leur ampleur ont une présence émotionnelle jubilatoire. Elle en accentue les effets dans des installations qui jouent avec la lumière, poétisant un rendu d'espace cavernicole à l'aide de l'intelligence artificielle. Le passé antérieur et le futur se conjuguent dans le même temps qui est celui incertain du monde dans lequel nous sommes.

Jean-Paul Blanchet

1999, Limoges, France
Vit et travaille à Limoges
Diplômée de l'ENSAD
Limoges

Euvres présentées

Sans titre, 2022
Polyuréthane, résine, grès,
200 × 40 cm
Sans titre, 2022
Polyuréthane, résine, grès,
200 × 180 cm
Sans titre, 2024
Métal, papier, plâtre,
250 × 50 cm
Sans titre, 2024
Bois, papier, plâtre,
180 × 40 cm
Sans titre, 2024
Grès émaillé, 221 × 40 cm
Sans titre, 2024
Grès émaillé, 173 × 20 cm
Sans titre, 2023
Grès émaillé, 130 × 30 cm
Sans titre, 2024
Grès émaillé, 114 × 20 cm
Sans titre, 2024
Grès émaillé, 108 × 18 cm
Sans titre, 2024
Grès émaillé, 112 × 22 cm

A escultura como símbolo da relação entre a arte e a humanidade.

Lou Lolita Arnon inspira-se no universo das cavernas, onde se desenvolveu a inventividade construtiva da natureza, antes mesmo da humanidade existir, criando formas espontâneas e surpreendentes, através do simples gotejar da água, que transporta quantidades ínfimas de matéria mineral, ao longo do seu percurso subterrâneo. Deposita-as no solo e empilha-as, como faria uma impressora 3D, programada aleatoriamente, e que teria a eternidade toda pela frente. O lento desabrochar destas formas, a sua espantosa diversidade e as suas dimensões fantásticas, inspirarão as primeiras expressões artísticas humanas.

Quando a estalactite e a estalagmite se fundem na gruta, formam um pilar que parece sustentar a abóbada. A junção das mesmas prefigura a coluna que a humanidade irá erguer para servir, quando for viver ao ar livre, de suporte ao teto dos seus abrigos. Deste pilar deriva o mastro ou totem, erigido como um para-raios, no centro do espaço de vida social. São decorados e esculpidos com formas que são propiciatórias, pintadas com as cores do clã que protegem contra as agressões vindas do céu ou a fúria dos deuses.

A coluna é um eixo na articulação entre dois campos, o do espaço aberto e social e o do espaço mais íntimo, o do grupo familiar. Liga as partes superior e inferior e, metaforicamente, o céu e a terra. Ponto de articulação de todos os abrigos, estrutura a arquitetura e prefigura a escultura, que desde os seus primórdios, tal como os desenhos de arte rupestre, é um artefacto através do qual a humanidade afirma ser e estar no mundo.

Para justificar a sua abordagem, o trabalho de Lou Lolita Arnon baseia-se neste cenário, e de um modo mais geral, para defender a arte como meio de compreensão aprofundada da relação entre a humanidade e o meio que a circunde, a compreensão do que constitui a civilização.

Não sendo nostálgica, a abordagem da artista parece assemelhar-se a uma espécie de retorno às origens. A sua prática, que é quase mimética, no que diz respeito a uma parte das colunas, é o meio para conter, aceitando este cenário, as possibilidades do presente. Nas suas instalações, os pilares de resina, com formas quase orgânicas, encontram-se, lado a lado, com pilares de cerâmica e outros de gesso, idênticos a foguetões com um aspeto de ficção científica futurista.

Embora muitas vezes monumentais, as obras de Lou Lolita Arnon são tão frágeis como as estalagmites ou as estalactites que facilmente se quebram. A verticalidade destas é um desafio para ligar a humanidade ao bipedismo. Tanto os efeitos da gravidade como as vibrações no chão comprometem a estabilidade das colunas. O público que deambula por entre os troncos verticais sente-o. Por pouco que seja sensível à interação das forças físicas que o rodeiam, a experiência terá para ele uma dimensão metafísica.

A necessidade de fundar novamente é essencial hoje em dia. Lou Lolita Arnon lidera-a sem hesitação. Pelas suas dimensões, o seu trabalho confere uma presença emocional de júbilo. A artista realça esses efeitos em instalações que interagem com a luz, poetizando o cavernoso aspeto final do espaço com a ajuda da inteligência artificial. O passado anterior e o futuro conjugam-se ao mesmo tempo, que é o tempo incerto do mundo em que vivemos.

Jean-Paul Blanchet





Les béquilles de l'humanité sont fragiles

Cristina Chapier Poumailloux questionne les rapports de l'homme à son environnement qui, même modestes, créent des déséquilibres fragilisant son assise. Fille de la campagne, elle est habituée aux aléas de la nature et sait combien il n'est pas facile d'entretenir avec le monde végétal et animal un rapport de réciprocité.

«Quand je suis chez moi écrit-elle, j'ai besoin d'ouvrir une fenêtre, simplement pour être connectée au monde extérieur tout en étant à l'intérieur». Le maintien ou le rétablissement de cette connexion est l'un des problèmes majeurs de nos sociétés. Il découle de la prise de conscience des effets négatifs du développement anthropique. Il se conjugue avec une nécessaire retenue et maîtrise des échanges.

La réflexion de Cristina Chapier Poumailloux part de ce constat. Sa démarche conciliatrice est marquée par le souci du care (soin, aide, préservation). Une posture philosophique qu'elle entend faire passer dans son travail. Pour ce faire, elle imagine des solutions de compromis, conciliant les besoins de protection des humains avec le respect de l'environnement perçu dans sa complexité. Ses solutions passent par la renaturation des modes de vie et des objets du quotidien. Économie, frugalité, recyclage, conservation, bricolage sont les principes qui l'animent. Ils déterminent la nature, le choix des matériaux et l'esthétique de ses travaux.

Chacune de ses œuvres intègre des éléments de nature à la fonctionnalité d'objets du quotidien produits par l'industrie (tapis, meuble) ou aux situations ordinaires.

La pièce intitulée « Les Figues n'ont pas vu le jour cette année » est une illustration de la dépendance vitale de l'humanité. Dans une cuvette émaillée, couveuse bricolée remplie d'eau, des figues (leurs doubles en céramique) desséchées s'humectent sous l'éclairage d'une ampoule qui leur apporte la chaleur, pour qu'elles retrouvent un peu de chair, voire un peu de vie.

Une boîte à tiroir, un tapis de yoga sont tissés ou tapissés en poil de chien, animal intimement associé au développement des humains, dont la présence affective et tactile rassure et calme les tensions. À la fois complice et dominé, le chien fait le lien entre la nature et le foyer dont il protège l'accès. La fleur en céramique posée sur le tiroir, ajoute à son ambiguïté.

La Pièce florale : une fleur en céramique à l'aspect desséché, dont le cœur est écrasé par l'un des pieds courbés et ressoudés d'un tripode en tubes de cuivre (pyramide, triangle, cuivre = énergie), le sol couvert de suie, est une allégorie sur les conséquences mortifères de l'industrie.

L'humanité n'a pourtant pas perdu le goût de vivre. Le sentiment de la perte est aujourd'hui plus vif, et son refus plus fort. Nos sociétés craignent de disparaître dans un effondrement planétaire et rêvent dans le même temps que les technologies (numérique, IA, clonage) lui assurent une présence, voire une vie, éternelle.

Les vertèbres (en céramique) suspendues dans une poche transparente en plastique comme le sont les ossements recueillis sur un site archéologique, illustrent le souhait de conserver durablement l'émotion d'une présence. Mais l'homme, que ces œuvres interpellent, est visuellement absent. Il n'existe qu'en creux. Car tel un dieu qui a failli, il a été chassé de l'Olympe. Saura-t-il restaurer la nature de ce qu'il a défait ? Cristina Chapier Poumailloux veut le croire possible. Son travail montre que sa reconnexion sera difficile.

La pièce « Entre Nous », illustre sa perplexité. Elle se compose de neuf béquilles. Une paire est donc incomplète. Bricolage fait de morceaux de natures diverses grossièrement rabotés, elles sont tordues et fragiles. Face aux besoins pressants d'un rééquilibrage des rapports entre l'humanité et son environnement, « Entre Nous » montre que chacun fait au mieux, au plus rapide, de ce qui lui est possible de faire, des béquilles. Même s'il est conscient que cette solution est insuffisante.

Jean-Paul Blanchet

1997, Beaumont, France

Vit et travaille à

Clermont-Ferrand

Diplômée de l'ESA

Clermont Métropole

Œuvres présentées

Les figues ne sont pas

nées cette année, 2024

Bassine émaillée, tube

en cuivre, lumière,

céramique émaillée, eau,

H 31 cm, diam 74 cm

Entre nous, 2024

Coquilles d'oeufs,

paraffine, tige en métal,

dimensions variables

Relax today, 2024

Tapis de yoga, papier

journal, poils canins,

158 × 70 cm

Chou I love you, 2024

Plaque de polyester,

poils canins, céramique

émaillée, 82 × 70 × 100 cm

Nous sommes parties,

2024

Gravure sur planche de

hêtre, 108 × 184 cm

Body Mind, 2024

Cuivre, céramique

émaillée, sable noir,

H 125 cm

Cadeau de l'année, 2024

Céramique émaillée,

PVC transparent, œillet,

serflex, diam 80 cm

As muletas da humanidade são frágeis

Cristina Charpier Poumailloux questiona as relações do Homem com o meio envolvente, as quais, mesmo modestas, criam desequilíbrios que fragilizam a sua base. Filha do campo, está habituada aos imprevistos da natureza, e sabe o quão difícil é manter uma relação de reciprocidade com o mundo vegetal e animal.

« Quando estou em casa », escreve ela, « preciso de abrir uma janela, simplesmente para estar conectada com mundo exterior, mesmo estando no interior ». A conservação ou o restabelecimento desta conexão é um dos maiores problemas das nossas sociedades. Deriva da consciencialização dos efeitos negativos do desenvolvimento antrópico. Conjuga-se com uma moderação necessária e o domínio das relações.

A reflexão de Cristina Chapier Poumailloux parte desta constatação. A sua abordagem conciliadora é marcada pela preocupação com o care (cuidado, ajuda, preservação). Uma postura filosófica que pretende transmitir no seu trabalho.

Imagina soluções de compromisso, conciliando as necessidades de proteção dos humanos com o respeito pelo meio ambiente visto na sua complexidade. Estas soluções passam pela renaturalização dos modos de vida e dos objetos do quotidiano. Economia, frugalidade, reciclagem, conservação e bricolagem, são os princípios que a animam. Determinam a natureza, a escolha dos materiais e a estética dos seus trabalhos.

Cada uma das suas obras integra, na funcionalidade de objectos do quotidiano produzidos industrialmente (tapete, móvel), ou em situações comuns, elementos da natureza.

A peça intitulada « Les Figues n'ont pas vu le jour cette année » Os Figos não viram a luz do dia este ano é uma ilustração da dependência vital da humanidade. Numa bacia de esmalte, uma incubadora improvisada, cheia de água, figos (os seus duplos em cerâmica) desidratados humedecem-se sob a luz de uma lâmpada que lhes proporciona calor, para que recuperem um pouco de polpa, ou até mesmo, um pouco de vida.

Uma caixa com gavetas, um tapete de ioga, são tecidos ou forrados com pelo de cão, animal intimamente associado ao desenvolvimento dos humanos, cuja presença afetiva e tátil tranquiliza e acalma as tensões. Cúmplice e dominado ao mesmo tempo, faz a ligação entre a natureza e o lar ao qual protege o acesso. A flor de cerâmica colocada na gaveta aumenta a sua ambiguidade.

A peça floral: uma flor de cerâmica com um aspeto seco, cujo coração é esmagado por um dos pés curvado, e soldado, de um tripé em cobre (pirâmide, triângulo, cobre = energia), o chão coberto de fuligem, é uma alegoria sobre as consequências mortíferas da indústria.

No entanto, a humanidade não perdeu o gosto de viver. O sentimento de perda é hoje mais intenso e a sua recusa mais forte. As nossas sociedades temem desaparecer num colapso planetário e sonham, ao mesmo tempo, que as tecnologias (digital, IA, clonagem) lhe garantam uma presença, e mesmo, a vida, eterna.

As vértebras (em cerâmica) suspensas num saco de plástico transparente, como as ossadas recolhidas num sítio arqueológico, ilustram o desejo de conservar de forma sustentável a emoção de uma presença.

Mas o homem, que estas obras interpelam, está visualmente ausente. Só existe na forma do vazio. Pois, tal como um deus que falhou, foi expulso do Olimpo. Saberá ele restaurar a natureza do que desfez? Cristina Charpier Poumailloux quer acreditar que sim. O seu trabalho mostra que a sua reconexão será difícil.

A peça « Entre nous » Entre Nós, ilustra a sua perplexidade. É composta por nove muletas. Um par está portanto incompleto. Bricolagem feita com elementos de diversas naturezas, grosseiramente unidos, as muletas são tortas e frágeis. Face às necessidades urgentes de um reequilíbrio das relações entre a humanidade e o meio ambiente, « Entre Nous » Entre Nós, mostra que cada um de nós faz o melhor que pode, o mais depressa que pode, do que lhe é possível fazer, muletas. Mesmo consciente que esta solução é insuficiente.

Jean-Paul Blanchet





Le flux vital dans la création artistique

Hyein Choi présente une série d'œuvres sur papier et de sculptures en céramique intitulées *La Résilience*. Pour l'artiste, ce terme signifie « la capacité à surmonter les difficultés rencontrées », ainsi que « la force et la volonté nécessaires pour surmonter et travailler sur les souvenirs ». C'est un concept qu'elle associe à des souvenirs personnels de son enfance en Corée.

Nous devrions ici nous concentrer sur la nature même du travail de la céramique, qui commence par exiger du céramiste qu'il ait la force physique et la capacité de pétrir correctement la terre avant de la façonner. Pétrir, mais aussi broyer, assembler, étirer, battre et revenir au début pour recommencer, dans une chorégraphie qui ne s'achève que lorsque l'artiste estime que la matière première est prête à être transformée en forme.

Dans cette œuvre, il y a un travail conjoint entre la résistance (de la matière, des limites physiques du corps) et le but de l'artiste, qui prend un double sens : d'une part, la volonté de créer, d'autre part la résistance de la terre molle ; ou encore, la création d'une forme et le fond informe d'où procède toute vie. Dans l'œuvre de Hyein Choi, il existe une relation étroite avec le processus vital lui-même.

Pétrir, plier et tendre le matériau souple dont sont faites les céramiques est aussi une forme de résilience, de refus de céder à l'effort physique et à la résistance que peut présenter le processus créatif. Hyein Choi voit dans les formes céramiques qu'elle crée un mouvement entre deux opposés : d'une part, le poids de la sculpture une fois cuite et finalisée, et d'autre part, l'élévation des formes vers le ciel et leur fragilité.

Poids et légèreté, fragile et solide, ductile et rigide : tout le travail de cette artiste s'articule dans ce mouvement dialectique entre les contraires, dans cette alternance qui est, par essence, l'essence même de la vie.

Dans ses dessins — œuvres réalisées à l'aquarelle sur papier — elle voit d'abord la résilience du pigment qui envahit le milieu aqueux sans s'y dissoudre complètement, et elle rend très visible le ruissellement même de l'eau, déjà pleine de peinture et de couleur, sur le papier qui l'absorbe. Elle aime citer les peintres monochromes coréens Yun Hyung-geun et Lee Woo-hwan, car ils laissent transparaître les formes et les couleurs « répandues calmement sur le papier ». Ou encore Henri Michaux, dont les dessins semblent faire vibrer les formes sur le support. Pour Hyein Choi, c'est dans ces œuvres qu'elle peut laisser transparaître davantage ses émotions, en choisissant des formats plus grands qu'à l'accoutumée pour faire apparaître clairement les détails et les mouvements du pinceau. Dans la céramique, la lenteur du travail et la complexité du processus technique voilent quelque peu cette intention.

Ainsi, le travail de l'artiste finit par convoquer les quatre éléments pour sa réalisation. La terre et le feu, qui sont la condition même du travail de la céramique, l'eau pour diluer les pigments sur le papier, et l'air, qui permet le séchage de chaque pièce. Aucun de ces éléments n'est considéré de manière statique, mais plutôt dans le mouvement incessant qu'il établit avec tous les autres, ce qui est aussi une forme de résilience. Nous avons pris l'habitude de considérer les œuvres d'art traditionnelles — sculpture, peinture et dessin — comme statiques, et c'est au spectateur (voire à ses yeux, dans le cas de la peinture) de se déplacer pour en saisir tous les détails. Chez Hyein Choi, la création est vibrante et reproduit la dynamique de la vie elle-même.

Luísa Soares de Oliveira

1993, Suwon, Corée
Vit et travaille à Limoges
Diplômée de l'ENSAD
Limoges

Œuvres présentées

Série Résilience, 2024
Cinq sculptures,
céramique,
grès chamotté,
21 × 63 × 107 cm,
24 × 19 × 63 cm,
31 × 63 × 167 cm,
45 × 49 × 120 cm,
47 × 54 × 124 cm
Ensemble de
10 aquarelles, encre de
Chine et pastel gras sur
papier coton
42 × 29,7 cm chaque
Ensemble de 8 aquarelles,
encre de Chine et pastel
gras sur papier coton
84,1 × 59,4 cm chaque

O fluxo vital na criação artística

Hyein Choi apresenta um conjunto de obras sobre papel e de peças escultóricas em cerâmica que têm por título *A Resiliência*. Para a artista, este termo significa “a capacidade de ultrapassar as dificuldades encontradas”, bem como “a força e a vontade necessárias para ultrapassar e trabalhar recordações”. Trata-se de um conceito que ela associa a memórias pessoais vividas na sua infância, na Coreia.

Convém aqui focar-nos na própria natureza do trabalho da cerâmica, que começa por exigir do ceramista uma capacidade e uma força física importantes para amassar devidamente a terra antes de lhe dar forma. Amassar, mas também moer, juntar, esticar bater e voltar ao princípio para tudo repetir, numa coreografia que não acaba até que a artista sinta que a matéria-prima está pronta a transformada em forma. Neste trabalho, há um labor conjunto que se realizar entre resistência (da matéria, dos próprios limites físicos do corpo) que assume um duplo sentido: por um lado, a vontade de criar, por outro a resistência da terra mole; ou, ainda, a criação de uma forma e o fundo informe do qual toda a vida procede. Há, na obra de Hyein Choi, uma relação forte com o próprio processo vital.

Amassar, dobrar, esforçar a matéria mole de que a cerâmica se faz é também uma forma de resiliência, de recusar ceder perante o esforço físico e a resistência que o processo criativo pode colocar. Hyein Choi vê nas formas cerâmicas que cria um movimento entre dois opostos: por um lado o peso da escultura depois de cozida e finalizada, por outro a elevação das formas para o céu e a sua fragilidade.

Peso e leveza, frágil e sólido, dúctil e rígido: todo o trabalho desta artista se articula neste movimento dialético entre opostos, nesta alternância que é, no fundo, a própria essência da vida. Nos seus desenhos – obras feitas a aguada sobre papel – vê em primeiro lugar a resiliência do pigmento invadindo o meio aquoso sem nele se dissolver completamente, e deixa muito visíveis o próprio escorrer da água, já repleta de tinta e cor, sobre o papel que a vai absorvendo. Gosta de citar os pintores monocromáticos coreanos Yun Hyung-geun e Lee Woo-hwan, por deixarem transparecer as formas e as cores “que se espriam calmamente sobre o papel”. E também Henri Michaux, em cujos desenhos as formas parecem vibrar sobre o suporte. Para Hyein Choi, é nestas obras que pode deixar transparecer mais claramente as suas emoções, escolhendo formatos maiores que o habitual para dar a ver nitidamente pormenores e movimentos do pincel. Na cerâmica, a morosidade do trabalho e a complexidade do processo técnico acabam por velar de certa forma esta intenção.

Assim, a obra desta artista acaba por convocar os quatro elementos para a sua realização. Terra e fogo, que são a própria condição do trabalho cerâmico; a água para a diluição dos pigmentos sobre o papel, e o ar, que permite o processo de secagem de cada peça. Nenhum destes elementos é considerado estaticamente, mas sim no incessante movimento que estabelece com todos os outros e que é também uma forma de resiliência. Habitua-mo-nos a considerar a obra de arte tradicional – escultura, pintura e desenho – como uma obra estática, cabendo ao observador mover-se para lhe captar todos os detalhes. Com Hyein Choi, a criação é vibrante e replica a dinâmica da própria vida.

Luísa Soares de Oliveira





Saboter le discours de l'histoire

Une maquette, construite à l'échelle, avec les détails miniatures habituels dans ce type de structure, attire immédiatement l'attention dans la représentation qu'Alexandre Ferrani a choisie pour cette édition de Première. La pièce, intitulée *25 Mars 2023*, fait référence à un épisode précis : la bataille qui a eu lieu à cette date entre des manifestants protestant contre la construction d'une méga bassine d'eau à Sainte-Soline et les CRS, qui a fait des centaines de blessés, dont certains graves, et qui a amené la question écologique et la disproportion des moyens entre manifestants et forces de l'ordre à la une des journaux. Nous savons que la question écologique continuera à être de plus en plus pressante. Ce que Alexandre Ferrani veut nous faire comprendre, c'est que l'art peut et doit, selon lui, répondre aux grands défis politiques et sociaux contemporains.

L'artiste dit que son travail fait constamment référence à des événements spécifiques. Il utilise des moyens techniques qui n'ont pas nécessairement cette connotation — la maquette de stratégie militaire, comme dans la pièce dont nous venons de parler, la maquette d'architecture ou d'urbanisme, le jeu vidéo, la photographie d'un lieu particulier — et travaille en déplaçant le sens initial. On peut, par exemple, manipuler des *frames* ou des séquences d'un film pour lui donner un autre sens, ou utiliser les codes de la représentation à l'échelle du projet architectural avec la même intention, qui n'est parfois révélée que dans le titre. *1er Décembre 2018*, par exemple, est un bâtiment qui reproduit fidèlement un immeuble situé près de la place de l'Étoile à Paris, où ont eu lieu de violents affrontements entre la police et les manifestants des «Gilets jaunes». Une fois encore, il s'agit d'évoquer un événement précis à travers une pièce faussement anodine.

Pour Alexandre Ferrani, en réalité, tout art est politique, que l'artiste ou le public s'en rendent compte ou non. Il est clair que dans ces deux cas, il s'agit bien de sculpture : ce sont des volumes qui sont assemblés au centre de la salle d'exposition et présentés comme tels. Mais Alexandre Ferrani nous dit qu'il s'agit en même temps de quelque chose de très fonctionnel, qui est utile aussi bien aux stratèges qu'aux militaires ou aux architectes. Et il s'intéresse à travailler sur ces interstices. Il cite les photographies de maquettes de Thomas Demand et souligne que cet artiste a toujours considéré les maquettes comme troublantes.

Troublantes comme des doubles, ce qu'elles sont en réalité, non seulement d'espaces réels, mais aussi de situations et de manières d'envisager l'histoire. Dans le cas de cet artiste, elles renvoient à des non-lieux, au sens où Marc Augé utilisait cette expression, et véhiculent toute l'inquiétante étrangeté que Freud a théorisée en s'appuyant également sur l'exemple du double. Sa participation est complétée par une vidéo, *Castor*, réalisée avec des images virtuelles et, dans ce cas, avec la présence d'un animal — nous rappelant que le paysage paradisiaque ne peut avoir lieu aujourd'hui que dans l'imaginaire collectif. Enfin, avec une photographie intitulée *13 Avril 2023*, où la déconstruction d'une image originale remplace les troupes de choc par des figurines facilement reconnaissables. Comme pour les sculptures précédentes, la situation originelle, déplacée et reconfigurée par Alexandre Ferrani, est facilement identifiable par le titre de l'œuvre.

Luísa Soares de Oliveira

1999, Paris, France

Vit et travaille à Limoges

Diplômé de l'ENSAD

Limoges

Œuvres présentées

25 mars 2023, 2023-2024

Bois, plâtre, polystyrène

extrudé, sable et terre,

peinture acrylique,

impression 3D,

240 × 126 × 20 cm

Randonnées, 2024

Vidéo, 26 min en boucle

Castor, 2024

Vidéo, 3 min en boucle

13 avril 2023, 2024

Tirage photographique,

50 × 70 cm

1er décembre 2018, 2024

Bois, MDF, polystyrène

extrudé, peinture

acrylique, impression 3D,

35 × 33 × 105 cm

A sabotagem do discurso da História

Uma maquete pousada no chão, construída à escala, com detalhes e pormenores miniaturais que são habituais neste tipo de estruturas, atrai de imediato a atenção na representação que Alexandre Ferrani escolheu para esta edição de *Première*. A peça, que tem o título *25 Mars 2023*, refere-se a um episódio específico: a batalha que ocorreu nesta data entre os manifestantes que protestavam contra a construção de uma mega bacia aquática em Sainte-Soline e a polícia de choque, que provocou centenas de feridos, alguns graves, levou às primeiras páginas dos jornais a questão ecológica e a desproporção de meios entre manifestantes e forças da ordem. Sabemos que a questão ecológica continuará a ser cada vez mais premente. O que Ferrani nos quer transmitir é que a arte pode e deve, no seu entender, dar conta dos grandes desafios políticos e sociais contemporâneos.

Diz o artista que a sua obra está constantemente referenciada a acontecimentos específicos. Serve-se de meios técnicos que não possuem obrigatoriamente esta conotação – a maquete de estratégia militar, como na peça de que falámos, a de arquitectura ou de urbanismo; o jogo vídeo; a fotografia de determinado local – e opera por deslocação do sentido inicial. Pode, por exemplo, manipular *frames* ou sequências de um filme para lhe inculzir um sentido diferente, ou usar os códigos da representação à escala do projecto arquitectónico com a mesma intenção, que por vezes só se revela no título. *1er Décembre 2018*, por exemplo, é um edifício que reproduz com precisão um prédio próximo da Place de l'Étoile, em Paris, onde se desenrolaram confrontos violentos entre a polícia e os manifestantes dos “Coletes amarelos”. Mais uma vez, trata-se de evocar um acontecimento específico através de uma peça enganadoramente inócua. Para Alexandre Ferrani, na realidade, toda a arte é política, quer o artista ou o público se apercebam disso ou não. É evidente que nestes dois casos, as peças são indubitavelmente escultura: trata-se de volumes que são montados no centro da sala de exposições, e que se apresentam como tal. Mas Ferrani diz-nos que, ao mesmo tempo, é algo de muito funcional, que é útil tanto para estratégias como para militares ou arquitectos. E que lhe interessa trabalhar sobre esses interstícios. Cita as fotografias de maquetes de Thomas Demand, e acentua que este artista sempre considerou as maquetes como perturbadoras.

Perturbadoras como duplos, que na realidade o são – não apenas de espaços reais, mas de situações e de modos de considerar a história. Reportam, no caso deste artista, a não-lugares, no sentido que Marc Augé deu a esta expressão, e transmitem toda a estranheza inquietante que Freud teorizou, servindo-se também do duplo como exemplo. A sua participação completa-se com um vídeo, *Castor*, feito com imagens virtuais e, neste caso, com a presença de um animal – lembrando-nos que a paisagem paradisíaca só pode ter lugar hoje no imaginário colectivo. E, finalmente, com uma fotografia intitulada *13 Avril 2023*, onde a desconstrução de uma fotografia original substitui tropas de choque por figuras de acção facilmente identificáveis. Como sucedia com as esculturas precedentes, a situação original, e que é deslocada e reconfigurada por Alexandre Ferrani, é facilmente identificável pelo título da obra.

Luísa Soares de Oliveira





Os silêncios da pintura

A pintura de Manuel Ferreira articula-se na combinatória de duas variáveis: evidência do material (a tinta, a cor, a articulação entre a figura e o fundo, o formato escolhido) e a presença de uma narrativa, ou pelo menos de uma narrativa implícita. Ele próprio afirma que tudo, na sua obra, possui uma relação íntima com o tempo e o lugar exacto onde se encontrava em determinado momento. A ideia de *Paraíso*, por exemplo, uma das pinturas apresentadas em *Première 30*, teve a sua origem durante uma estadia em Florença, e na omnipresente memória nessa cidade da obra de Dante Alighieri. Realizando um salto temporal de séculos, associou a ideia de paraíso às palavras ouvidas em alguma música *reggae* (no Paraíso ouve-se muita música *reggae*, confessa-nos) e em duas das cores da bandeira do movimento rastafári, associado a este género musical. A forma que ocupa o primeiro plano na pintura, a representação de uma catapulta, não é mais do que uma máquina de lançar um projectil em direcção ao céu.

Ouvir o artista contar esta e outras histórias é sem dúvida aceitarmos regressar a um passado de encantar onde a narrativa oral funcionava como porta aberta para uma totalidade, que podia, ou não, ser fictícia. Era também uma forma de aprender a viver, a sentir, a descobrir o seu lugar no mundo e o conjunto de valores a adoptar. Mas Manuel Ferreira sabe que a narrativa é, no fundo, um pretexto para que a pintura se materialize. Ora imaginadas, ora representativas (isto é, feitas a partir de um modelo, que pode ser, por exemplo, um pedaço de tecido enrugado atirado para o chão do atelier), a pintura é sempre o resultado de uma luta corpo a corpo entre o artista, a cor, o suporte. E, eventualmente, uma forma que se define sobre um fundo.

Nesta obra, é de facto isto que se passa. Em cada tela, a mancha e a técnica podem apresentar variações surpreendentes: ora pinceladas vibrantes de cor, quase idênticas às que encontramos em grandes clássicos da pintura do século XIX, ora formas criadas com *spray* ou aerógrafo, ora uma pincelada precisa, exacta, quase invisível e imaterial como a que se procurava obter no final do gótico e no princípio do Renascimento. Manuel Ferreira convoca todas as práticas, todas as técnicas, todos os saberes que a história da arte coloca à sua disposição, e apesar de os dissimular sob o impulso narrativo que é sempre o princípio da sua abordagem à pintura, é de facto da possibilidade (tão contemporânea!) de não se deixar fechar num único estilo que a sua obra também nos fala.

Diz-nos o artista que quando a ideia do quadro surge, não faz desenhos preparatórios. Aliás, quase nunca desenha. “Sinto que a ideia pode morrer um pouco com o desenho prévio”. E sabe sempre à partida o que quer fazer, deixando, como é evidente, uma parte larga para o acidente e o erro que surgem quando a pintura se materializa e coloca questões que não passam pela imaginação, mas pela prática. Muito do que faz, no fundo, é da ordem do indizível, do não-dito, do inefável. Gosta de usar a palavra fórmula para classificar o seu processo, e menciona um brasão que quis pintar (mas que nada tem a ver com os brasões genealógicos), que, de certo modo, também é um símbolo, uma alegoria, como a fórmula. Cada pintura corresponderá a um destes elementos. Mas, no fim, só lhe interessa o que ela transmite: composição, escala, materiais, numa articulação que remete para a narrativa original de cada peça. Como nos diz, “há uma parte da pintura da qual, no fundo, não se fala. Não há palavras para dizê-la”.

Luísa Soares de Oliveira

1999, Lisboa, Portugal

Vive e trabalha em

Lisboa

Graduado pela FBAU

Lisboa

Obras apresentadas

A vida em suspendo, 2023

Óleo sobre tela,

24 × 30 cm (x2)

Golpe baixo, 2023

Óleo sobre tela,

40 × 50 cm

Paraíso, 2023

Óleo sobre tela,

180 × 220 cm

O criador, 2024

Óleo sobre tela,

187 × 140 cm

Les silences de la peinture

Les peintures de Manuel Ferreira reposent sur la combinaison de deux variables : l'évidence du matériau (la peinture, la couleur, l'articulation entre la figure et le fond, le format choisi) et la présence d'une narration, ou du moins d'une narration implicite. Il dit lui-même que tout dans son œuvre a une relation intime avec le temps et le lieu exact où il se trouvait à un moment donné. L'idée de *Paradis*, par exemple, l'un des tableaux présentés dans Première 30, est née lors d'un séjour à Florence et de la mémoire omniprésent dans cette ville de l'œuvre de Dante Alighieri. Faisant un saut dans le temps de plusieurs siècles, il a associé l'idée de paradis aux paroles entendues dans certaines musiques *reggae* (au Paradis, on entend beaucoup de *reggae*, avoue-t-il) et à deux des couleurs du drapeau du mouvement rastafari, associé à ce genre musical. La forme qui occupe le premier plan du tableau, la représentation d'une catapulte, ne signifie rien d'autre qu'une machine pour lancer un projectile vers le ciel.

Écouter l'artiste raconter cette histoire et d'autres encore, c'est sans doute renouer avec un passé enchanteur où le récit oral était une porte ouverte sur une totalité, fictive ou non. C'était aussi une façon d'apprendre à vivre, à ressentir, à découvrir sa place dans le monde et les valeurs à adopter. Mais Manuel Ferreira sait que le récit est essentiellement un prétexte à la matérialisation du tableau. Qu'il soit imaginé ou figuratif (c'est-à-dire réalisé à partir d'un modèle qui peut être, par exemple, un morceau de tissu froissé jeté sur le sol de l'atelier), le tableau est toujours le résultat d'un corps à corps entre l'artiste, la couleur et le support. Et, finalement, une forme qui se définit sur un fond.

Dans cette œuvre, c'est effectivement le cas. Sur chaque toile, la tache et la technique peuvent présenter des variations surprenantes : tantôt des coups de pinceau vibrants de couleur, presque identiques à ceux que l'on trouve dans les grands classiques de la peinture du XIX^e siècle, tantôt des formes créées avec une bombe ou à l'aérographe, tantôt un coup de pinceau précis, exact, presque invisible et immatériel comme celui que l'on recherchait à la fin de la période gothique et au début de la Renaissance. Manuel Ferreira fait appel à toutes les pratiques, toutes les techniques, tous les savoirs que l'histoire de l'art met à sa disposition, et s'il les dissimule sous l'impulsion narrative qui est toujours au principe de son approche de la peinture, c'est en fait de la possibilité (si contemporaine !) de ne pas se laisser enfermer dans un style unique que son travail nous parle aussi.

L'artiste nous dit que lorsque l'idée d'un tableau lui vient, il ne fait pas de dessins préparatoires. En fait, il ne dessine presque jamais. « J'ai l'impression que l'idée peut mourir un peu avec le dessin d'étude ». Et il sait toujours dès le départ ce qu'il veut faire, laissant bien sûr une large place à l'accident et à l'erreur lorsque le tableau se matérialise et soulève des questions qui ne viennent pas de l'imagination, mais de la pratique. Une grande partie de son travail est essentiellement de l'ordre de l'indicible, du non-dit, de l'ineffable. Il aime utiliser le mot formule pour catégoriser sa démarche, et évoque un blason qu'il voulait peindre (qui n'a rien à voir avec les blasons généalogiques), qui, d'une certaine manière, est aussi un symbole, une allégorie, comme la formule. Chaque tableau correspondra à l'un de ces éléments. Mais il ne s'intéresse finalement qu'à ce qu'elle véhicule : composition, échelle, matériaux, dans une articulation qui renvoie à la narration originelle de chaque pièce. Comme il nous le dit, « il y a une partie de la peinture dont on ne parle pas vraiment. Il n'existe pas de mots pour la dire ».

Luísa Soares de Oliveira





Paradoxos entre criação e destruição

As formas e os objectos oriundos do universo industrial possuem potencialidades que ultrapassam em muito o seu valor de uso. Todos esses objectos, desde o mais simples parafuso até à mais complexa e sofisticada máquina de tomografia, partilham uma característica: a sua utilidade. A própria revolução industrial assim o quis: não se fabricam objectos inúteis.

Ora, a arte, se é essencial para a vida de cada um, pode ser estranha à obrigatoriedade do destino utilitário que o design confere às suas realizações. Cada objecto assim produzido, como bem sabemos, terá de ter uma forma adaptada à função que lhe é atribuída, e mesmo a melhor forma possível que a mente imaginou para que o resultado previsto se materialize. E, contudo, assim como a sociedade contemporânea que é a nossa produz obsessivamente objectos que estão condenados à obsolescência (e a serem substituídos por outros objectos, mais performativos e eficazes do que os precedentes), alguns artistas dão conta deste circuito destrutivo e voraz que considera o planeta em que vivemos como fonte inesgotável de todos os recursos. Coisa que, bem sabemos, ele não é.

Francisco Figueiredo Lopes é um desses artistas. Diz-nos que se interessa pelo paradoxo da relação íntima entre criação e destruição, e da observação de como cada gesto criativo implica uma transformação irreversível da matéria. E acrescenta que “este equilíbrio delicado, simultaneamente criativo e destrutivo, reflete as tensões e contradições que definem o próprio processo criativo”.

A exposição *Première30* traz uma peça feita de materiais encontrados e redesenhados, intitulada *Retro Retro Retro*, que recorda vagamente um dispositivo mecânico de prensão e deslocamento de massas pesadas de matéria-prima. Por um lado, esta obra, que é feita com materiais recuperados em depósitos de sucata, remete para um discurso viril, afirmativo, arrogante, identitário. Por outro, surpreendentemente, recusa aquilo que a história da arte definiu como escultura: a tridimensionalidade, a opacidade, a perenidade dos materiais, a elevação por meio de um suporte perante a pequenez suposta do observador.

De facto, as peças possuem uma qualidade gráfica que abarca todo o espaço, e que as coloca tanto no campo da escultura quanto no do desenho. Através de um trabalho sobre a escala e da inclusão de cabos aparentes em cada peça, a presença da linha negra adquire uma proeminência pouco habitual na escultura contemporânea. A este propósito, o artista conta-nos um episódio ocorrido durante uma residência Erasmus na Bósnia-Herzegovina; tinha realizado uma peça em madeira que convocava as estruturas dos parques infantis (baloiços, balancés), também fortemente centrada na materialização da linha negra, e resolveu queimá-la parcialmente para obter uma cor negra mais intensa. O carvão daqui resultante convocou, nos observadores da escultura, memórias das guerras que tinham tido lugar naquele país na década de 90 do século passado, dramatizando o significado intrínseco da peça de um modo que o artista não antecipara.

Francisco Figueiredo Lopes vai assim, a pouco e pouco, criando e amadurecendo uma linguagem plástica própria extremamente original e fecunda. Simultaneamente, e felizmente que assim acontece, dedica uma atenção cuidada à temática de intervenção que tem sido especialmente cuidada pela sua geração nos anos mais recentes. A arte pode, de facto, não ter uma função utilitária específica, como o design industrial possui, mas pode e deve abrir-nos o espírito para a infinita variedade do pensamento contemporâneo.

Luísa Soares de Oliveira

1998, Lisboa, Portugal

Vive e trabalha em
Lisboa

Graduado pela FBAU
Lisboa

Obras apresentadas

Perfil I II, 2023

Argilogravura sobre papel
de aguarela 300 g, 300 g,
50 × 70 cm

Perfil I II, 2023

Matrix de argilogravura
chacotada, grés negro,
2,5 × 19 × 40 cm

Retro, retro, retro, 2024

Pinho queimado,
aço, cabo, tinta spray,
350 × 700 × 200 cm

Retro, retro, retro, 2024

Aço esmaltado, tinta
spray, 70 × 90 × 80 cm

Narrow, 2024

Mármore, argila,
42 × 72 × 28 cm

Paradoxes entre création et destruction

Les formes et les objets issus du monde industriel ont un potentiel qui va bien au-delà de leur valeur d'usage. Tous ces objets, de la vis la plus simple à l'appareil de tomographie le plus complexe et le plus sophistiqué, partagent une caractéristique : leur utilité. La révolution industrielle elle-même l'a voulu ainsi : plus d'objets inutiles.

Cependant, si l'art est essentiel à la vie de chacun, il peut être étranger à la destination utilitaire obligatoire que le design confère à ses réalisations. Chaque objet ainsi produit, on le sait, doit avoir une forme adaptée à la fonction qui lui est assignée, et même la meilleure forme possible que l'esprit a imaginée pour que le résultat attendu se matérialise. Or, tout comme notre société contemporaine produit de manière obsessionnelle des objets voués à l'obsolescence (et à être remplacés par d'autres objets plus performants et efficaces que leurs prédécesseurs), certains artistes dénoncent ce circuit destructeur et vorace qui considère la planète sur laquelle nous vivons comme une source inépuisable de toutes les ressources. Ce qui, nous le savons bien, n'est pas le cas.

Francisco Figueiredo Lopes est l'un de ces artistes. Il nous dit s'intéresser au paradoxe de la relation intime entre création et destruction, et à l'observation de la façon dont chaque geste créatif implique une transformation irréversible de la matière. Il ajoute que « cet équilibre délicat, à la fois créatif et destructeur, reflète les tensions et les contradictions qui définissent le processus créatif lui-même ».

Il présente à l'exposition « Première 30 » une pièce réalisée à partir de matériaux trouvés et réaménagés, intitulée *Retro Retro Retro*, qui rappelle vaguement un dispositif mécanique de préhension et de déplacement de lourdes masses de matières premières. D'une part, cette œuvre, réalisée à partir de matériaux récupérés dans des parcs à ferraille, renvoie à un discours viril, affirmatif, arrogant, identitaire. D'autre part, elle rejette étonnamment ce que l'histoire de l'art a défini comme sculpture : tridimensionnalité, opacité, pérennité des matériaux, élévation par le biais d'un support face à la petitesse supposée de l'observateur.

En fait, les pièces ont une qualité graphique qui englobe tout l'espace et les place dans le domaine de la sculpture et du dessin. En travaillant sur l'échelle et en incluant des câbles apparents dans chaque pièce, la présence de la ligne noire acquiert une importance inhabituelle dans la sculpture contemporaine. À cet égard, l'artiste nous raconte un épisode survenu lors d'une résidence Erasmus en Bosnie-Herzégovine ; il avait réalisé une pièce en bois évoquant les structures d'un terrain de jeu (balançoires, bascules), également fortement axée sur la matérialisation de la ligne noire, et avait décidé de la brûler partiellement afin d'obtenir une couleur noire plus intense. Le charbon de bois qui en a résulté a provoqué chez les observateurs de la sculpture le retour de souvenirs des guerres qui ont eu lieu dans ce pays dans les années 1990, dramatisant la signification intrinsèque de l'œuvre d'une manière que l'artiste n'avait pas anticipée.

Francisco Figueiredo Lopes crée et mûrit ainsi progressivement son propre langage artistique, extrêmement original et fécond. En même temps, il accorde une attention particulière au thème du message social et même politique, qui fait l'objet d'une attention particulière de la part de sa génération au cours des dernières années. L'art n'a peut-être pas de fonction utilitaire spécifique, comme le design industriel, mais il peut et doit ouvrir notre esprit à l'infinie variété de la pensée contemporaine.

Luísa Soares de Oliveira





La première impression que l'on a en regardant le travail de Thibaud Gouez est celle d'une abondance de couleurs et de formes qui nous rappelle immédiatement les images de la culture populaire contemporaine. Dans les sculptures et les peintures qu'il a sélectionnées pour cette exposition, ce lien est assumé et contextualisé. Thibaud Gouez évoque d'emblée la relation avec le rap et la musique électronique (non seulement la mélodie et les paroles, mais aussi les pochettes, clips et autres types d'images diffusées avec chaque œuvre), ainsi qu'avec le cinéma et la bande dessinée. Il parle également d'un lien avec le néo-expressionnisme et nous dit que chaque œuvre trouve son origine « dans un mélange de mythologie personnelle, de références familiales et de souvenirs d'enfance et d'adolescence ». Il avoue avoir été intéressé par le *street art*, mais depuis son institutionnalisation, il n'y trouve plus la même valeur qu'auparavant.

Pourtant, son travail révèle une rare spontanéité. En peinture, le trait est succinct et les formes ne sont nullement modelées. L'écriture se mêle à la couleur dans une appropriation volontaire des styles de la jeunesse ou même d'un art plus proche de l'expression ethnographique. Tout cela est pensé, bien sûr, Thibaud Gouez est en pleine possession de toutes les techniques que l'art contemporain met à la disposition des artistes.

Il nous dit qu'en substance, dans sa peinture, on trouve des personnages qui représentent ses vices et ses vertus. Nous avons mentionné qu'à la Renaissance, au maniérisme et au baroque, il était courant que la peinture assume une fonction morale. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici. En mettant son esprit à nu, l'artiste invoque en quelque sorte le genre ancien de l'autoportrait — même s'il ne représente pas son image de manière mimétique, même s'il nous laisse deviner, car rien n'est totalement explicite, de quelles vertus et de quels vices il souhaite parler.

En peinture, Thibaud Gouez nous dit aussi qu'il travaille par couches ; il s'occupe d'abord du fond avec une densité de couleur surprenante, et ce n'est qu'ensuite qu'il laisse les figures se matérialiser sur celui-ci. Celles-ci sont souvent réduites à des têtes aux traits exagérés, ou des personnages debout représentés sommairement. Ce sont en quelque sorte des masques, destinés (comme les pigments et les coups de pinceau) à cacher quelque chose de sous-jacent.

Les sculptures en céramique qui complètent la représentation de Thibaud Gouez dans cette exposition partagent également la même caractéristique. Il s'agit de bustes et de têtes, mais avec des traits que l'on associe immédiatement à des images de *santeria* africaine ou de carnivals plus sérieux qu'aujourd'hui. *Le monstre dans ma tête*, par exemple, une céramique émaillée datant de 2023, reprend toute l'iconographie que l'Occident a attribuée à la figure du Diable, la même que l'on retrouve dans une figure peinte de cet auteur, qui porte une pancarte *Démon fatigué*.

En réalité, comme une longue production académique et artistique nous l'a appris, le masque fonctionne comme un alter ego unique, un double de soi-même que l'artiste utilise pour exposer des aspects de sa subjectivité qui sont habituellement refoulés par le surmoi. Souvenons-nous des masques dramatiques de Francis Bacon ou, plus près de nous, de l'élaboration complexe de personnages hybrides (entre l'humain, l'animal et le mécanique) par un artiste comme Matthew Barney, pour ne citer que deux exemples. Thibaud Gouez, malgré son jeune âge, s'inscrit dans cette prestigieuse lignée. Et il sait que ce qui se cache dans les profondeurs de l'esprit de l'artiste est la matière première qui permet aux images de se former.

Luísa Soares de Oliveira

1998, Bayeux, France

Vit et travaille à

Cresserons

Diplômé de l'ENSA

Bourges

Œuvres présentées

Série « Saturation

toxique », 2024

Faded shithhead

Luxe inconscient

Peinture acrylique,

50 × 50 cm chaque

The Warriors, 2023

Peinture acrylique sur

tissu libre, 234 × 165 cm

Série « Torture sociétale »,

2023

Routine insipide

Vivant mort

Peinture acrylique sur

toile, 120 × 40 cm chaque

Perdants Magnifiques,

2024

Peinture à l'huile sur toile

libre, 257 × 214 cm

Shithhead phossil, 2024

Céramique,

40 × 31 × 23 cm

Shithhead, 2023

Céramique émaillée,

26 × 22 × 13 cm

Le monstre dans ma tête,

2023

Céramique émaillée,

17 × 12 × 10 cm

Vícios e virtudes na época contemporânea

A primeira impressão que temos quando observamos a obra de Thibaud Gouez é de uma abundância cromática e formal que nos recorda de imediato as imagens da cultura popular contemporânea. Nas esculturas e nas pinturas que seleccionou para esta exposição, essa ligação é assumida e contextualizada. Thibaud Gouez fala-nos de imediato da relação com a música rap e a música electrónica (não apenas com a melodia e as letras, mas também com as capas, os clips e outros tipos de imagens divulgados com cada peça), com o cinema e a banda desenhada. Assume também uma conexão com o neoexpressionismo, e afirma-nos que cada obra tem a sua origem “numa mistura de mitologia pessoal, de referências familiares e de lembranças da infância e da adolescência”. Confessa que já se interessou pela *street art*, mas que desde que esta se institucionalizou já não vê nela o valor que outrora lhe encontrou.

Mesmo assim, a sua obra deixa transparecer uma espontaneidade rara. Na pintura, o traço é sucinto e as formas não possuem modelação alguma. A escrita mistura-se com a cor numa apropriação voluntária de estilos juvenis ou mesmo da arte mais conotada com a expressão etnográfica. Tudo isto é voluntário, como é evidente; Thibaud Gouez está na plena posse de todas as técnicas que a contemporaneidade coloca à disposição dos artistas.

Diz-nos ele que, no fundo, na sua pintura podemos encontrar personagens que representam os seus vícios e as suas virtudes. Comentámos que no Renascimento, Maneirismo e Barroco era comum a pintura assumir uma função moral. Aqui, não é disso que se trata. Ao expor-se, o artista está, de certo modo, a convocar o antigo género do autorretrato – mesmo não representando a sua imagem de modo mimético, mesmo deixando-nos adivinhar, porque nada é totalmente explícito, de que virtudes e de que vícios quer falar.

Na pintura, diz-nos ainda Thibaud Gouez que opera por camadas; primeiro trabalha o fundo com uma densidade de cor surpreendente, e só depois deixa que as figuras se venham materializar sobre ele. Estas figuras estão frequentemente reduzidas a cabeças de feições exageradas, ou a figuras de pé representadas sumariamente. De certa forma são máscaras, destinadas (como os pigmentos e as pinceladas o fazem) a esconder algo que está subjacente.

Ora, as esculturas em cerâmica que completam a representação de Thibaud Gouez nesta exposição também partilham da mesma característica. Trata-se de bustos e cabeças, mas com feições que associamos de imediato às imagens da *santeria* de herança africana ou de distantes carnavais mais sérios que os actuais. *O monstro na minha cabeça*, por exemplo, uma cerâmica vidrada datada de 2023, retoma toda a iconografia que o Ocidente atribuiu à figura do Diabo, a mesma que encontramos numa figura pintada deste autor, que traz um cartaz onde se lê *Démon fatigué* (demónio fatigado).

Na realidade, como uma longa produção académica é artística nos ensina, a máscara funciona como alter-ego pontual, um duplo de si próprio que o artista usa para expor aspectos da sua subjectividade que estão habitualmente recalcados pelo superego. Lembremos as máscaras dramáticas de Francis Bacon; ou, mais perto de nós, a elaboração complexa de personagens híbridos (entre o humano, o animal e o mecânico) por um artista como Matthew Barney, para apenas citar dois exemplos. Thibaud Gouez, apesar da sua juventude, insere-se nesta linhagem prestigiada. E sabe que aquilo que se esconde no mais íntimo da mente do artista é a própria matéria-prima que permite que as imagens se formem.

Luísa Soares de Oliveira





Captar a energia da Onda, esculpir o som

1982, Nazaré, Portugal

Vive e trabalha em

Lisboa

Graduado pela FBAU

Lisboa

Obra apresentada

A Onda Exportada, 2024

Instalação de som 7,1,

loop de 10 min

O rugido da Onda gigantesca é a assinatura sonora da Nazaré. Está profundamente inscrito na memória de Ricardo Leandro. A pandemia de covid, ao mergulhar Lisboa, onde residia, no silêncio, fez emergir por compensação o projeto de « A Onda Exportada ».

A Onda é, para um nativo da Nazaré, o que o Vesúvio é para um napolitano, uma presença surda, fonte de vida e fatalidade ao mesmo tempo. Massa líquida que surge das profundezas, é a figura invertida do abismo.

A Onda da Nazaré assusta o olhar. Por causa das suas dimensões fora da norma, a fotografia ou o vídeo não conseguem captá-la. Estes dois media têm dificuldade em restituir a sua potência. O som está ausente. No entanto, este rugido que se eleva até ao seu estrondo contra a costa, como um trovão num céu de tempestade, é a própria essência da Onda, aquela que Ricardo Leandro quer captar. O seu ruído ressoa no corpo todo. Isola, submerge o ouvinte.

« A Onda Exportada » não se reduz a uma simples gravação sonora. Esta seria desarticulada, confusa, parasitada pelo burburinho das hordas de turistas. A sua veracidade é o produto de um artifício, de uma ilusão dos sentidos. Como o pintor que, no atelier, ajusta e trabalha, novamente, os esboços feitos espontânea e rapidamente, como um engenheiro de som, ou um realizador de cinema, que faz a seleção de diferentes gravações na mesa de montagem, ela afasta-se da perceção imediata.

Ricardo Leandro compõe o seu retrato sonoro a partir de gravações realizadas em momentos calmos durante a noite, em tempos diferentes, em vários sítios da costa. Combina-os de maneira a restituir a amplitude, o relevo, a progressão da Onda até ao estrondo final. Uma imagem sonora sublimada, pois liberta dos ruídos parasitas, ou compensada das suas fraquezas conjunturais.

« A Onda Exportada » é para Ricardo Leandro a essência reencontrada da Onda da Nazaré, antes que o seu espaço, a Praia do Norte, sofra as degradações antropocénicas. O artista fala de restauração.

O seu projeto não se limita a uma tentativa de reconstituição. A sua ambição é, ao encerrar a alma da Onda, confrontar o ouvinte com a ideia de grandeza, mais ainda com a de sublime, uma situação emocional, mistura de um sentimento de elevação e de exaltação arrepiante, comparável ao que Caspar Friedrich esperava suscitar no espetador que se identificaria com as personagens dos seus quadros: « Caminhante sobre o mar de névoa » ou « O Monge à beira-mar », confrontados com a sombria imensidão da natureza. « O divino está em toda a parte, até num grão de areia », escrevia ele.

A procura do divino não é o objeto de estudo dissimulado de « A Onda Exportada », mas simplesmente a consciência « ecológica » de que a natureza, que nos ultrapassa, induz uma elevação em relação ao prosaico, da qual os habitantes da Nazaré, um nome de consonância bíblica, vivem a realidade, mesmo que esta seja por vezes difícil.

O dispositivo cénico é amplo e discreto ao mesmo tempo. A peça ouve-se quase na penumbra (para ouvir melhor, é preciso fechar os olhos), em frente a uma parede de colunas, ecrã sonoro que envolve o ouvinte e mergulha-o, como um surfista, na onda.

Ricardo Leandro começa a sua formação em artes plásticas na Universidade de Évora. Prolonga-a com a especialização em Arte Multimédia da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde é diplomado em 2024. Trabalha principalmente material sonoro para restituir um contexto da natureza ou a memória de uma coletividade. « A Onda Exportada » é um momento forte na sua abordagem. Em conteúdo, permanece coerente com as suas outras produções, centradas na cultura moldada pelo mar, nas pessoas da Nazaré e na sua transmissão, enquanto que marca, no seu trabalho, um feito que implica a continuação das suas pesquisas.

Jean-Paul Blanchet

Capter l'énergie de la Vague, sculpter le son

Le grondement de la Vague gigantesque est la signature sonore de Nazaré. Il est inscrit profondément dans la mémoire de Ricardo Leandro. La pandémie de covid en plongeant Lisbonne, où il résidait, dans le silence, a fait émerger par compensation, le projet de « La Vague Exportée ».

La Vague est pour un natif de Nazaré, ce qu'est le Vésuve pour un napolitain, une présence sourde, à la fois source de vie et fatalité. Masse liquide surgie des profondeurs, elle est la figure inversée de l'abîme.

La Vague de Nazaré affole le regard. La photo ou la vidéo échouent à la saisir à cause de ses dimensions hors norme. Ces deux médias peinent à en restituer la puissance. Le son en est absent. Pourtant ce grondement qui enfle jusqu'à son fracas contre le rivage, tel un coup de tonnerre dans un ciel d'orage, est l'essence même de la Vague, celle que Ricardo Leandro veut saisir. Son bruit résonne dans tout le corps. Il isole, il submerge l'auditeur.

« La Vague Exportée » ne se réduit pas à une simple captation sonore. Celle-ci serait désarticulée, brouillée, parasitée par le brouhaha des norias des touristes. Sa véracité est le produit d'un artifice, d'une illusion des sens. Comme le peintre qui ajuste et retravaille en atelier les croquis pris sur le vif, comme l'ingénieur du son ou le réalisateur de cinéma qui fait le tri entre différentes prises sur la table de montage, elle s'écarte de la perception immédiate.

Ricardo Leandro compose son portrait sonore à partir d'enregistrements réalisés aux moments calmes de la nuit, à des temps différents, à plusieurs endroits de la cote. Il les combine de manière à en restituer l'ampleur, le relief, la progression jusqu'au fracas final. Une image sonore sublimée puisque débarrassée des bruits parasites ou compensée de ses faiblesses conjoncturelles.

« La Vague Exportée » est pour Ricardo Leandro l'essence retrouvée de la Vague de Nazaré, avant que son espace, la Praia do Norte, ne subisse les dégradations de l'anthropocène. L'artiste parle de remise en état.

Son projet ne se limite pas à un essai de reconstitution. Son ambition est, en cernant l'âme de la vague, de confronter l'auditeur à l'idée de grandeur, plus encore à celle du sublime, une situation émotionnelle, mélange de sentiment d'élévation et d'exaltation frissonnante, comparable à ce que Caspar Friedrich espérait susciter chez le regardeur qui s'identifierait aux personnages de ses tableaux : « Le Voyageur contemplant une mer de nuages » ou « Le Moine au bord de la mer », confrontés à l'immensité sombre de la nature. « Le divin est partout jusque dans un grain de sable » écrivait-il.

La quête du divin n'est pas le sujet caché de « La Vague Exportée », mais plus simplement la conscience « écologique » que la nature qui nous dépasse, induit une élévation par rapport au prosaïque, dont les habitants de Nazaré, un nom à consonance biblique, éprouvent la réalité même si celle-ci est parfois difficile.

Le dispositif scénique est à la fois ample et discret. L'écoute se fait dans une quasi-pénombre (pour mieux entendre il faut fermer les yeux) face à un mur d'enceintes, écran sonore qui surplombe l'auditeur et le plonge, tel le surfeur, dans la vague.

Ricardo Leandro débute sa formation dans une école d'art appliqué. Il la prolonge par une spécialisation en Art Multimédia de la Faculté des Beaux-Arts de Lisbonne qui le diplômé en 2024. Il travaille principalement le matériau sonore pour restituer un contexte de nature ou la mémoire d'une collectivité. « La Vague Exportée » est un temps fort dans sa démarche. Elle reste cohérente en contenu avec ses autres productions centrées sur la culture façonnée par la mer, les gens de Nazaré et sur sa transmission, en même temps qu'elle marque dans son travail, un accomplissement qui oblige la suite de ses recherches.

Jean-Paul Blanchet



Faça a leitura do QR code para ouvir um
excerto da instalação em estéreo.
Scanner ce QR Code pour écouter
un extrait de l'installation en stéréo.





Humain ou machine ?

« [...] You are not more alive than the shadow of a wall. Even our thoughts and our personality are artificial. » *Les Chroniques de Jerrok - Prologue*, 2024

Dans ces mots désabusés prononcés par Jerrok, un avatar humanoïde prenant conscience de sa condition numérique limitée, réside l'essence même du travail de Maëlle Le Hécho. Dans les doutes existentiels supposés d'une intelligence artificielle en crise, elle nourrit sa fascination teintée d'ironie pour les nouvelles technologies. Le monde virtuel est omniprésent dans sa démarche, il en est l'inépuisable genèse. Prompts générés par l'IA, saturation d'images et de sources empruntées, collectées, compilées et détournées, l'artiste se considère indéniablement comme une « glaneuse d'internet ».

Fortement influencée par les interfaces des années 2000 — celle de l'esthétique kitsch Blingee, des skyblogs ou forums divers — Maëlle Le Hécho ressuscite cet univers obsolète par le biais d'outils numériques avancés. Allant au-delà du photomontage, la vidéo et l'animation, constituées de visuels et modèles 3D trouvés au fil de ses recherches, sont pour elle un moyen de faire converger virtualité et réalité dans des récits d'anticipation fictionnels.

Son regard est nostalgique, bien que sarcastiquement mêlé d'amertume, et vient questionner le devenir de l'humanité vis-à-vis de sa dépendance à la technologie. L'ironie du sort est telle que l'artiste elle-même s'en sert pour créer, entretenant ainsi, volontairement, un rapport expérimental non distancié avec son sujet. Ainsi, les pièces présentées ont été réalisées avec l'assistance de l'intelligence artificielle lors du stade conceptuel. Donner un point de départ, orienter tout en se laissant guider dans la narration : collaborer avec l'IA, par la mise en abyme, pour imaginer et simuler notre futur ensemble.

Deconfined Prophecy prend racine en 2020, pendant la période de confinement. Dans ce contexte très singulier, l'artiste conçoit à l'aide de Inferkit, un générateur de texte aujourd'hui remplacé par Chat GPT, le scénario d'un avenir post-apocalyptique absolument absurde. Accompagnés par une voix robotique si familière à notre culture populaire, nous sommes projetés en 3021 dans un monde artificiel envahi par les incohérences numériques.

Ce n'est donc sans une pointe d'humour, grinçant néanmoins, que l'artiste réalise le projet.

Et c'est avec cette même trame que les *Chroniques de Jerrok* voient le jour. Elle se joue des erreurs — comme ces sous-titres maladroitement traduits par Google Traduction et laissés intacts — révélant la faillibilité et relativisant ainsi sa dystopie. Jerrok, dans son éclair de lucidité, ne pourra jamais accéder à notre réalité et, signalé par cinq mille utilisateurs, est destiné à être désactivé puis remplacé par une version plus avancée. Maëlle Le Hécho désamorce la menace du numérique mais renverse la question : qui est le plus à craindre, la machine ou l'humain derrière la machine ?

Maya Trufaut

1999, Arras, France
Vit et travaille à Bourges,
France
Diplômée de l'ENSA
Bourges

Œuvres présentées

Deconfined Prophecy,
2022

Vidéo sonore, 2 min 26
sec, en boucle

Les Chroniques de Jerrok
- Prologue, 2023

Vidéo sonore, 1 min 27 sec

Les Chroniques de Jerrok
- Premier Acte, 2024

Vidéo sonore, 3 min 04
sec

Humano ou máquina ?

«[...] You are not more alive than the shadow of a wall. Even out thoughts and our personality are artificial.» As *Crônicas de Jerrok - Prólogo*, 2024

Nas palavras desiludidas e proferidas por Jerrok, um avatar humanoide consciente da sua limitada condição digital, reside a própria essência do trabalho de Maëlle Le Hécho. É, nas supostas dúvidas existenciais de uma inteligência artificial em crise, que ela nutre o seu fascínio, com um toque de ironia, pelas novas tecnologias. O mundo virtual está omnipresente na abordagem da artista e constitui a sua inesgotável gênese. Instruções geradas pela IA, saturação de imagens e fontes emprestadas, recolhidas, compiladas e apropriadas para delas outro uso fazer, a artista considera-se inegavelmente como uma «respiçadora da internet».

Fortemente influenciada pelas interfaces dos anos 2000 — como a estética kitsch do Blingee, dos skyblogs ou de fóruns diversos — Maëlle Le Hécho ressuscita este universo obsoleto através de ferramentas digitais avançadas. Indo além da fotomontagem, o vídeo e o cinema de animação, compostos por imagens e modelos 3D, recolhidos ao longo das suas pesquisas, são para ela um meio para fazer convergir virtualidade e realidade em narrativas de antecipação ficcionais.

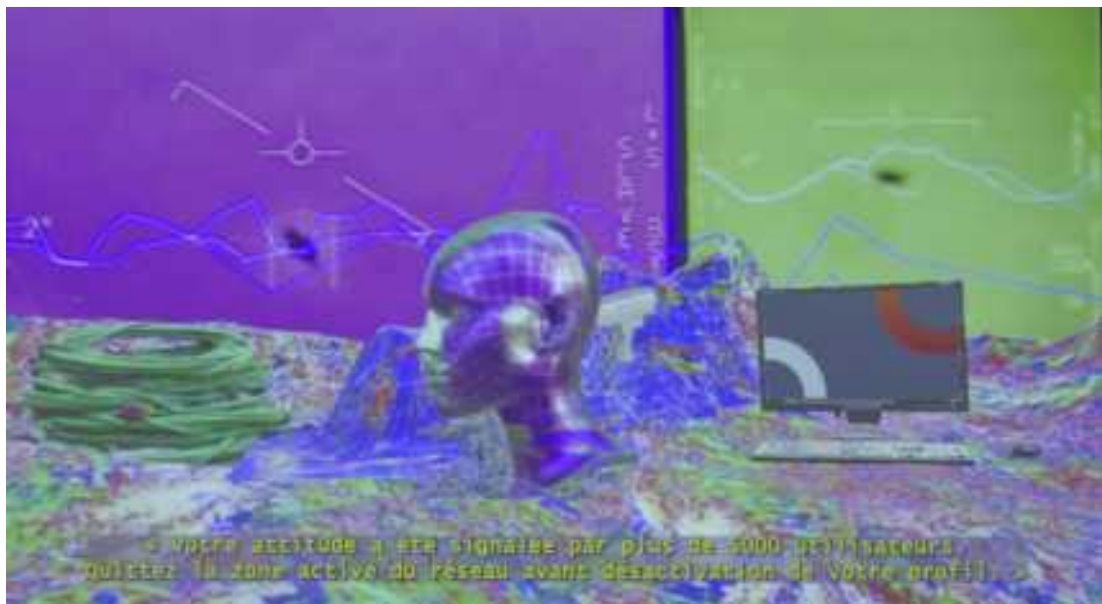
O olhar da artista é nostálgico, embora com um tom sarcástico e uma certa amargura, e vem questionar o futuro da humanidade face à sua dependência da tecnologia. A ironia do destino é tal, que a própria artista se serve dessa dependência para criar, mantendo assim, voluntariamente, uma relação experimental não distanciada do seu objeto de estudo. Assim sendo, durante a fase conceptual, as peças apresentadas foram realizadas com a assistência da inteligência artificial. Dar um ponto de partida, dar linhas diretivas enquanto se deixa guiar pela narrativa: colaborar com a IA, através de uma *mise en abyme*, para imaginar e simular o futuro em conjunto.

« Deconfined Prophecy » *Profecia desconfiada*, cria raízes em 2020, durante o período de confinamento. Neste contexto muito singular, e com a ajuda de Inferkit, um gerador de texto, hoje em dia, substituído pelo Chat GPT, a artista concebe o cenário de um futuro pós-apocalíptico absolutamente absurdo. Acompanhados por uma voz robótica, tão comum à nossa cultura popular, somos projetados para 3021, num mundo artificial invadido por incoerências digitais.

No entanto, e não é sem um toque de humor, todavia áspero, que a artista realiza o projeto.

E, é com este mesmo enredo que as *Crônicas de Jerrok* veem a luz do dia. A artista faz uso dos erros — tais como as legendas incorretamente traduzidas pelo Google Translate e deixadas intatas — revelando desta forma a falibilidade e relativizando, por conseguinte, a sua própria distopia. Jerrok, mesmo num relâmpago de lucidez, jamais poderá aceder à nossa realidade e, denunciado por cinco mil utilizadores, está destinado a ser desativado e substituído por uma versão mais recente. Maëlle Le Hécho desarma a ameaça do digital, mas inverte a questão: quem é que devemos temer mais, a máquina ou o humano atrás dela?

Maya Trufaut





La mer rejette sur l'estran, le trop plein de ce que nous lui envoyons ou de ce qui l'encombre. Ces dépôts sont, depuis la nuit des temps, une ressource pour ceux qui vivent au bord des rivages, glanant les débris dans les rochers ou sur les plages, à la manière de ceux qui ramassent dans les champs les chutes d'épis ou de paille. Le travail d'Amandine Magois Ortega transcrit cette économie du glanage et du recyclage pour en garder la forme et en saisir les sens.

Les débris travaillés par la mer changent de nature. Leur facture industrielle se défaisant, ils retrouvent un peu de leur état premier. Le cordage libère les fibres qui le composent. Sous l'effet de la houle, la bouteille en plastique s'émiette en une multitude de grains colorés à peine plus gros que ceux du sable, mais d'une densité légère qui leur permet de flotter à la surface, maelstrom saumâtre, car amer dans son constat et salé pour la planète. Amandine Magois Ortega en filme l'hypnotique moirure. Il y a une beauté du déchet, mélange inextricable d'attraction et de répulsion.

La collection des « Cœurs de sable », 44 culs de bouteilles refondus dont la forme s'inspire de celle d'une espèce d'oursin qui niche dans le sable, multiplie les métaphores. Ces débris, stade ultime de la bouteille jetée à la mer, rejoignent le sable dont ils sont issus. Ils se mêlent sur la plage aux silex, aux galets polis par le mouvement des vagues et aux oursins dont ils copient la forme, qui filtrent à chaque respiration l'eau qui aurait pu remplir la bouteille, tel un appel à la survie.

Ces formes simples, sans façon, recèlent une richesse complexe. L'artiste les présente sur des consoles formant une ligne brisée, à l'image de la marche hésitante du glaneur qui arpente la plage en quête d'un espoir aussi incertain que le sort du message inclus dans la bouteille jetée à la mer.

Car le monde de la mer est sur ses bords, dans les baies peu profondes, à l'image de l'installation qu'Amandine Magois Ortega nomme « Érosion », encombrée de poteaux de bois noir, restes de brise-lames ou de jetées sur lesquels s'accrochent les moules, entortillés de lambeaux des filets vert fluo.

Chaque mot, chaque forme, dans ce travail a un sens.

L'installation intitulée « La mémoire de l'eau » faite de cordages ayant longtemps séjourné dans l'eau, le sel, brassés par le mouvement des vagues qui les ont défaits, détricotant les nattes de fibres cordées par les câbleurs, en est une autre illustration. L'artiste les présente désassemblées, suspendus dans l'espace, filtrant pareil à des algues géantes, la lumière, esquissant l'amorce d'une caverne qui incite le visiteur à s'y nicher pour retrouver les sensations premières du cocon protecteur.

À chaque étape de son travail Amandine Magois Ortega revitalise un matériau qui a vécu en en déplaçant l'usage. La nouvelle fonction, métaphorique, n'efface pas cependant sa dimension première, sur laquelle au contraire elle rebondit. Dans l'exercice, l'artiste, autre forme de glanage, rend hommage à des savoir-faire oubliés ou menacés, dont elle réactive par déplacement ou inversion, le mode d'utilisation. Défaire avec respect est encore une manière de respecter le faire, dans cette période où la maîtrise de l'un comme de l'autre disparaît.

Jean-Paul Blanchet

1997, Royan, France
Vit et travaille à Poitiers
Diplômée de l'EESI
Angoulême-Poitiers

Euvres présentées

Saumâtre, 2024
Installation vidéo,
ambiance sonore par
Marius Mielcarek,
7 min 30 sec
Mutagène, 2023
Bouteilles de verre
refondues, socle en bois,
dimensions variables
La mémoire de l'eau,
2024
Corde d'amarrage
déviscée, structure
en métal,
500 × 200 × 200 cm
Erosion, 2024
Tubes de pâte carton,
cordes de pêche
détissées, dimensions
variables

Filosofia e estética da apanha à beira-mar

O mar expela para a costa o excesso daquilo que para lá deitamos ou daquilo que o obstrui. Estes resíduos são, desde tempos imemoriais, uma fonte de recurso para aqueles que vivem à beira-mar, recolhendo os detritos nas rochas ou na praia, à maneira daqueles que apanham, nos campos, os restos de espigas ou de palha. O trabalho de Amandine Magois Ortega transcreve essa economia do recuperar e da reciclagem para preservar as formas e apreender os sentidos.

Os detritos, trabalhados pela erosão do mar, mudam de aspeto. Estes, desfazendo-se da sua produção industrial, retornam de certa forma a um estado primário. O cordame liberta as fibras que o constituem. Sob o efeito da ondulação, a garrafa de plástico desfaz-se em múltiplos grãos coloridos, ligeiramente maiores que os de areia, mas com menos densidade, o que lhes permite flutuar, vórtice salino, pois « amargo na ocorrência e salgado para o planeta ». Amandine Magois Ortega filma o hipnótico reflexo ondeado. Existe uma beleza no lixo, uma mistura indissociável de atração e repulsão.

A coleção dos « Cœurs de sable » *Corações de areia*, constituída por 44 fundos de garrafa fundidos, e cuja forma se inspira na forma de uma espécie de ouriço-do-mar que faz ninho na areia, multiplica as metamorfoses. Estes detritos, que são o último estado da garrafa deitada ao mar, voltam à areia da qual são provenientes. Misturam-se na praia com o sílex, com as pedras polidas pelo ondular das ondas e com os ouriços-do-mar, dos quais copiaram a forma, e que, a cada respiração, filtram a água que poderia ter enchido a garrafa, tal como um apelo pela sobrevivência.

Estas formas simples, diretas, revelam uma riqueza complexa. A artista expõe-nas sob plataformas que desenham uma linha irregular, à imagem do caminhar hesitante da pessoa que explora a praia à procura de esperança, esperança essa tão incerta quanto o destino da mensagem dentro da garrafa deitada ao mar.

Pois, nas baías com menos profundidade, o mundo marítimo está nos seus limites, tal como na instalação que Amandine Magois Ortega intitula de « Érosion » *Erosão*, está repleto de postes de madeira preta, de restos dos quebra-mares ou dos pontões, onde se agarram os mexilhões, enrodilhados em pedaços de rede verde fluorescente.

No trabalho da artista, cada palavra, cada forma, tem um sentido próprio.

Outra ilustração disso é a instalação intitulada « La mémoire de l'eau », *A memória da água*, feita com cordame, cordame este que permaneceu muito tempo dentro de água, no sal, centrifugado pelo mover das ondas que o desfez. A artista desenlaça as tranças de fibras entrelaçadas pelos cordoeiros, apresenta-as separadas, suspensas no espaço, filtrando a luz de forma idêntica a algas gigantes, esboçando os contornos de uma caverna que convida o público para lá se abrigar, e dessa forma, reencontrar as primeiras sensações do casulo protetor.

Em cada etapa do seu trabalho, desviando-o da sua utilidade inicial, Amandine Magois Ortega revitaliza material que já teve outra vida. No entanto, a nova função metafórica não inibe a sua dimensão primeira, sobre a qual, muito pelo contrário, ela dá a volta. Durante este exercício, a artista, outra forma de recuperação e revalorização, presta homenagem a técnicas e conhecimentos tradicionais esquecidos, ou em vias de o ser, aos quais, por deslocamento ou inversão, ela reativa o modo de utilização. Desfazer com respeito ainda é uma forma de respeitar o fazer, num período como este em que o conhecimento de uns, assim como o dos outros, vai desaparecendo.

Jean-Paul Blanchet





Elementos de um diário (o romance gráfico de uma reconstrução)

O domínio do desenho, expressão espontânea da mão, é o do apontamento rápido do efémero, do íntimo ou do esboço, exploração hesitante da ideia ou da forma. Guiada pela emoção, ela capta, em alguns traços, momentos efémeros tão fugazes quanto o pensamento, mas de uma maneira mais estrutural do que o faz a fotografia. O desenho, pela sua rapidez de execução consciente, é o meio de registar elementos que nos permitirão recordar. Por essas razões, aligeirado da espessura do real, quase sem matéria, o desenho é da ordem do apontamento e não da reprodução. Vai ao essencial, ou seja, à essência. Ao mesmo tempo, a sua espontaneidade necessária mantém-no aquém da narrativa. Mantém um sabor a inacabado. A sua perspetiva é sensível, hesitante, nunca definitiva.

Os desenhos autobiográficos realizados a grafite, por vezes realçados com guache, possíveis composições gráficas de um diário de Cygny Malvar, apreendem-na, a ela e o seu companheiro, no espaço secreto da sua intimidade, o quarto. Instantes de um tempo comum, num lugar que habitualmente se abriga por trás de uma porta, momentos de relaxamento onde as pessoas se revelam numa proximidade quase animal. O odor quente, doce, suado dos corpos, é palpável. Cada uma destas situações, que parecem ter sido captadas clandestinamente, misturam num turbilhão: amor, emoção, sensualidade.

Cygny Malvar privilegia uma linha sóbria, sem interrupções, que contorna os volumes. O desenho é realizado sem repetições nem rasuras. O branco da folha ocupa a maior parte do desenho. Sombras de um cinzento muito diluído modelam o volume dos corpos. Nada é escondido no que ela mostra. Cada prancha é uma revelação, o testemunho da sua felicidade, e ao mesmo tempo uma confiança, sem voyeurismo, feita a quem os vê.

Cygny Malvar trabalha com o mesmo formato de papel desde o início da série (340 hoje). A dimensão (formato A1) surpreende. Esta constância na escolha do suporte, responde a duas preocupações relacionadas com a natureza do projeto. A constância do formato, reforça a unidade da narrativa, que documenta a sua reconstrução afetiva após um divórcio. A dimensão da prancha, próxima da de uma televisão de grande ecrã, permite uma objectivação da imagem, uma composição mais arejada, mais sóbria, e o uso de grandes planos. A imagem não se esconde, mostra-se.

Ao localizar o testemunho, o enquadramento, apenas esboçado pelos poucos traços das dobras de um lençol, da porta de um duche, do caixilho de uma janela, contribui, como um esboço do tribunal, para confirmar a sua veracidade. Os raros toques de cor têm uma função semelhante. Antes dos desenhos, ela recorre à fotografia, o que lhe permite testar vários pontos de vista, acentuando, ao contornar a frontalidade, a sua proximidade. Esta é em seguida apurada, depurada, dos detalhes menos importantes.

Cygny Malvar desenha desde criança. O desenho, mais do que a escrita, ocupava, na sua infância, as páginas do seu diário. Esta longa prática permite compreender a sinceridade profunda daqueles que hoje registam a reconstrução do seu universo pessoal. Os desenhos traduzem, agora que este se encontra consolidado, a liberdade que ela toma para falar da sua felicidade reencontrada.

Devido a esta sinceridade, aliada ao pudor que lhe enaltece as qualidades gráficas, esta série de desenhos propõe inúmeros ecrãs nos quais o visitante se projeta, e por empatia, sente as suas próprias emoções. É uma das funções primordiais da Arte.

Jean-Paul Blanchet

1974, Slough, Reino Unido
Vive e trabalha em
Lisboa
Graduada pela FBAU
Lisboa

Obras apresentadas

Sleepover, 2024
Pillows, 2024
70 × 100 cm cada um
Abrço, 2024
Janela, 2024
Sono, 2024
Duche, 2024
Perucas, 2024
Cócoras, 2023
100 × 70 cm cada um
Grafite, nanquim e
acrílico sobre papel

Éléments d'un journal intime (le roman graphique d'une reconstruction)

Le domaine du dessin, expression spontanée de la main, est celui de la notation rapide de l'éphémère, de l'intime ou de l'esquisse, exploration tâtonnante de l'idée ou de la forme. Guidée par l'émotion, elle campe en quelques traits des instants labiles aussi fugaces que la pensée, mais d'une manière plus structurale que ne le fait la photographie. Le dessin, à cause de cette rapidité d'exécution consciente, est le moyen de noter des éléments qui permettront de se souvenir. Allégé pour ces raisons de l'épaisseur du réel, presque sans matière, il est de l'ordre de la notation et non de la reproduction. Il va à l'essentiel, c'est-à-dire à l'essence. Dans le même temps, sa nécessaire spontanéité le maintient en deçà du récit. Il garde un goût d'inachevé. Sa visée est sensible, tâtonnante, jamais définitive.

Les dessins autobiographiques au fusain, parfois rehaussés à la gouache, possibles compositions graphiques d'un journal intime de Cygny Malvar la saisissent, elle et son compagnon, dans l'espace secret de leur intimité, la chambre. Scènes d'un temps ordinaire, dans un lieu qui habituellement s'abrite derrière une porte, instants de relâchement où les personnes se dévoilent dans une proximité presque animale. L'odeur chaude, sucrée, moite des corps est palpable. Chacune des scènes qui semblent saisies à la dérobée mêle dans un maelstrom : amour, émotion, sensualité.

Cygny Malvar privilégie une ligne claire sans rupture qui cerne les volumes. Le dessin est sans reprise ou hachure. Le blanc de la feuille l'occupe en majeur. Des ombres d'un gris très dilué modèlent le volume des corps. Rien n'est caché dans ce qu'elle montre. Chaque planche est une révélation, le témoignage de leur bonheur, en même temps qu'une confiance, sans voyeurisme, faite à ceux qui les regardent.

Cygny Malvar travaille sur le même format de papier depuis le début de la série (340 faces aujourd'hui). La dimension (format A1) surprend. Cette constance dans le choix du support répond à deux préoccupations qui tiennent à la nature du projet. La constance du format renforce l'unité du récit qui documente sa reconstruction affective après un divorce. La dimension de la planche, proche de celui d'une télévision grand écran, permet une objectivation de l'image, une composition plus aérée, plus claire, l'usage de gros plans. L'image ne se cache pas, elle se montre.

Le cadre tout juste esquissé par les quelques traits des plis d'un drap, la porte d'une douche, le montant d'une fenêtre, en localisant le témoignage, contribue comme un croquis d'audience à confirmer sa véracité. Les rares apports de couleur ont une fonction proche.

En amont des dessins, elle se sert de la photographie qui lui permet de tester des angles de vue accentuant, en contournant la frontalité, leur proximité. Celle-ci est ensuite apurée, épurée des détails anecdotiques.

Cygny Malvar dessine depuis son plus jeune âge. Le dessin plutôt que l'écriture occupait enfant, les pages de son journal intime. Cette longue pratique permet de comprendre la profonde sincérité de ceux qui aujourd'hui enregistrent la reconstruction de son univers personnel. Ils traduisent, celui-ci étant à présent consolidé, la liberté qu'elle s'autorise, de dire son bonheur retrouvé.

À cause de cette sincérité, allié à la pudeur qui en magnifie les qualités graphiques, cette série de dessins propose autant d'écrans sur lesquels le visiteur se projette et par empathie éprouve ses propres émotions. C'est une des fonctions premières de l'Art.

Jean-Paul Blanchet





Déconstruire, soigner, réparer

Les meubles sont en carton. Contrairement à ce qui se passe dans toute maison bourgeoise, ils n'ont aucune des qualités que ce type d'objet est censé avoir. Ils sont fragiles, désarticulés, et ne résisteraient jamais à la manipulation et à l'usage que leur fonction supposée leur assigne.

L'échelle est en papier. La grande horloge est en carton, tout comme les meubles de salle de bain et autres inventions conçues pour faciliter la vie contemporaine. Rien d'étonnant à cela. Ce sont des œuvres d'art, et l'artiste qui les a réalisées, Marius Mielcarek, n'a pas pensé à la valeur d'usage. Il a préféré travailler un matériau souvent ignoré et s'approprié d'une comptine très connue chez les enfants français, celle qui a comme titre *Pirouette Cacahuète*.

Comme toujours dans ce type de chanson, les paroles utilisent le non-sens pour raconter une histoire. *Pirouette Cacahuète*, qui n'est qu'un refrain sans rapport direct avec l'histoire racontée, parle d'un homme qui vit dans une maison en carton avec des escaliers en papier. Celui qui monte ces marches risque de se casser le nez... comme le facteur, dont l'appendice est remis en place avec un fil d'or. Ni le protagoniste ni le facteur ne sont représentés dans l'installation, mais Marius Mielcarek a créé un ensemble de 56 sculptures en céramique représentant des nez — dont 44 sont réparés avec différents matériaux et un seul avec du fil doré —, qui sont disposées en série sur l'un des murs de la pièce. Des escaliers en papier et une affiche complètent sa représentation.

Pour l'artiste, le fond narratif de son art est le fondement même de son travail, et en ce sens on pense immédiatement à l'association avec le travail de Paula Rego, qui elle aussi s'est appropriée de rimes enfantines pour les détourner et en exposer le sens caché. À première vue, et parce qu'il s'agit tout de même d'objets sculpturaux, nous sommes plus proches des déformations auxquelles Alice est soumise dans son pays des merveilles (et qui l'amènent à établir des relations compliquées avec le mobilier, justement), que des figures découpées et collées de l'artiste portugaise. La relation avec le personnage de Lewis Carroll devient encore plus forte si l'on considère l'affiche susmentionnée.

Cette affiche est une sorte de clé de l'installation que l'artiste a réalisée ici, mais également la fenêtre ouverte sur le processus de création de son œuvre. Chaque couplet de la chanson est décomposé en mots qui sont ainsi isolés et déclinés en une série de variations. Par exemple, au sujet du nez cassé et réparé, l'artiste travaille l'expression «fil d'or», qui peut à un certain moment devenir matière à broderie et à un autre rappeler les dessins dorés de la méthode kitsune de restauration de porcelaines. Et, en bout de compte, la réparation finira aussi par devenir une réflexion sur le soin et les modes d'accès à ce soin. Le soin des corps, bien évidemment.

Marius Mielcarek a apporté ses matériaux de la rue; il s'agit d'une appropriation, comme le font les personnes qui vivent à la rue pour se réchauffer, car les propriétés isolantes de ces objets sont bien connues et utilisées. Son œuvre, au-delà des apparences, possède une portée sociale et politique importante. Il affirme que les comptines ont quelque chose de magique et d'innocent; mais que, «pourtant, il y a un axe de lecture qui parle de la précarité et des gens qui vivent dans des conditions extrêmes de pauvreté et de manque. Je ne fais pas un manifeste politique, mais c'est un côté que j'assume et qu'il est presque impossible d'éviter», conclut-il.

Luísa Soares de Oliveira

2001, Clermont-Ferrand, France

Vit et travail à Poitiers
Diplômé de l'EESI
Angoulême-Poitiers

Œuvres présentées

Il était un petit homme, 2024

Impression sur papier kraft blanc, 84 × 84 cm
Il s'est cassé le bout du nez, 2024

Céramique et diverses techniques de raccommodage, 127 × 144 cm
Les escaliers sont en papier, 2024
Papier plié, 250 × 350 × 450 cm
Sa maison est en carton (Lit, baignoire, horloge, WC), 2024

Carton, dimensions variables

Desconstruir, curar, reparar

Os móveis são feitos de cartão. Ao contrário do que acontece em qualquer casa burguesa, não ostentam nenhuma das qualidades que este tipo de objectos supostamente possui. São frágeis, desarticulados e jamais suportariam o manuseamento e o uso que a sua suposta função lhes atribui.

A escada é feita de papel. O relógio de caixa alta é feito de cartão, assim como os móveis de casa de banho e outras invenções concebidas para facilitar a vida contemporânea. Não é de admirar. São obras de arte, e o artista que as criou, Marius Mielcarek, não pensou no valor de uso. Preferiu trabalhar com um material muitas vezes ignorado e apropriar-se de uma canção infantil muito conhecida entre as crianças francesas, intitulada Pirouette Cacahuète.

Como sempre neste tipo de música, a letra usa o non-sense para contar uma história. Pirouette Cacahuète, que é apenas um refrão sem ligação direta à história contada, é sobre um homem que vive numa casa de cartada com escadas de papel. Quem sobe estes degraus corre o risco de partir o nariz... como o carteiro, cujo apêndice é recolocado no lugar com um fio de ouro. Nem o protagonista nem o carteiro estão representados na instalação, mas Marius Mielcarek criou um conjunto de 56 esculturas de cerâmica representando narizes – 44 dos quais são reparados com materiais diferentes e apenas um com fio de ouro – que estão dispostas em série numa das paredes. Escadas feitas de papel e um cartaz completam a sua representação.

Para o artista, o pano de fundo narrativo da sua arte é o próprio fundamento da obra, e neste sentido pensamos de imediato na associação com o trabalho de Paula Rego, que também se apropriou das rimas infantis para as desviar e expor o seu significado oculto. À primeira vista, e porque se trata ainda de objectos escultóricos, estamos mais próximos das deformações a que Alice é submetida no seu país das maravilhas (e que a levam a estabelecer relações complicadas com o mobiliário, precisamente), do que das figuras recortadas e coladas pela artista portuguesa. A ligação com a personagem de Lewis Carroll torna-se ainda mais forte quando consideramos o cartaz mencionado.

Este cartaz é uma espécie de chave para a instalação que o artista aqui criou, mas também uma janela aberta para o processo criativo da sua obra. Cada verso da canção está dividido em palavras que são isoladas e declinadas numa série de variações. Por exemplo, no caso do nariz partido e reparado, o artista trabalha com a expressão "fio de ouro", que num momento pode tornar-se material para bordado e noutro lembrar os desenhos dourados do método kitsune de restauro de porcelana japonesa. E, em última análise, a reparação acabará também por se tornar uma reflexão sobre os cuidados e os modos de acesso a esses cuidados. Cuidados com o corpo, claro.

Marius Mielcarek trouxe os seus materiais da rua; trata-se de uma apropriação, como fazem as pessoas que vivem nas ruas para se aquecerem, porque as propriedades isolantes destes objetos são bem conhecidas e utilizadas. A sua obra, para além das aparências, tem um importante âmbito social e político. Afirma que as canções infantis têm algo de mágico e inocente; mas que, "ainda, há um eixo de leitura que fala da precariedade e de pessoas que vivem em condições extremas de pobreza e carência. Não estou a fazer um manifesto político, mas é um lado que assumo e que é quase impossível de evitar", conclui.

Luísa Soares de Oliveira





Tisser les lianes

Dans l'imaginaire de Chris Paquentin, coexiste un univers parallèle, complexe et pluriel. Il ne s'agit pas seulement d'un monde limité, unique, mais bien de tout un système solaire entièrement repensé, composé de Pendathere, d'Aethere et d'Arbenere. La vision de ces astres, émergée dans son esprit il y a cinq ans, n'a depuis cessé de consteller et a vu naître des personnages aux destins liés sur plusieurs générations.

Si cela n'était au départ que le projet de son roman *Lianes*, l'artiste en vient rapidement à accompagner sa démarche de visuels donnant corps à la narration. Par le dessin, la vidéo, la performance, la peinture, il, elle tente d'en extraire l'image, d'extérioriser la carte mentale de son cosmos intérieur. Au-delà des mots, la multiplicité des médiums lui permet d'offrir une réalité plastique à la fiction, facilitant ainsi le passage des spectateurs, spectatrices vers une autre dimension.

Afin de restituer toute l'amplitude du projet dès son point de départ, Chris Paquentin nous présente *La Genèse* de son récit. Au travers de cinq planches de story-board réalisées en 2022, il elle nous renvoie à l'origine de son univers. Au fil de soixante-dix-neuf dessins, nous suivons étape par étape la création et l'évolution de son système solaire. Par ailleurs, diffusée plus loin, une animation 2D réalisée en 2024 met en mouvement ces images et nous plonge, hypnotiquement, frénétiquement, vers cet ailleurs.

Pendathere, Aethere et Arbenere, bien qu'énergétiquement liées, fonctionnent selon des logiques bien différentes. Ces planètes sont pour l'artiste un moyen d'explorer, par le biais de la science-fiction, des thématiques propres à nos problématiques terriennes actuelles. En élaborant sa recherche autour des enjeux de société, du vivre-ensemble et avec soi-même, il elle questionne les notions d'utopie et de dystopie. Que sont nos utopies individuelles et collectives aujourd'hui? Sont-ce des choix nous poussant à redéfinir et transcender les déterminismes sociaux? Sont-ce des lieux, sont-ce des gens qui nous font nous sentir «chez nous»?

Malgré les divergences de leur vécu, ces réflexions apparaissent en filigrane des pensées de chaque personnage. *Alexandra*, *Timothée* et *Gia*, issue.s de la première génération de Pendathere, sont traversé.e.s par les questionnements existentiels. Chris Paquentin nous y introduit en nous exposant leur portrait, associé pour chacune à une lettre sonore intime. En se laissant porter par la voix, notre regard soudain se perd dans le leur. Qui contemple qui, désormais? Sommes-nous si différents, différentes?

Car leurs yeux, miroirs de l'âme, nous renvoient infailliblement à notre propre vulnérabilité, nos pesants vertiges intérieurs. Ce troublant face-à-face nous ramène à tous ces fragments de vies, d'histoires, de contradictions, de frustrations qui nous composent. Tous ces récits entremêlés, à l'image de ces lianes tissées par l'artiste dans l'espoir d'un monde où l'on pourrait, enfin, être libre d'être soi-même.

Maya Trufaut

1997, Pertuis, France

Vit et travaille à

Clermont-Ferrand

Diplômé-e de l'ESA
Clermont Métropole

Œuvres présentées

Alexandra, 2023

Acrylique sur toile,
98,5 × 81 cm

+ enregistrement

Timothée, 2023

Acrylique sur toile,
64,5 × 54 cm

+ enregistrement

Gia, 2023

Acrylique sur toile,
98,5 × 60 cm

+ enregistrement

La Genèse story-board,
2022

Ensemble de 79 dessins
numérotés, dimensions
variables

La Genèse, 2024

Animation 2D
traditionnelle, feutre sur
papier, 2 min 42 sec, en
boucle

Tecer as lianas

No imaginário de Chris Paquentin, coexiste um universo paralelo, complexo e plural. Não se trata apenas de um mundo limitado, único, mas de todo um sistema solar completamente repensado, composto por Pendathere, Aethere e Arbenere. A visão destes astros, que mergulhou na sua mente há cinco anos, não cessou de constelar desde então, e viu nascer personagens com destinos interligados através de várias gerações.

Embora inicialmente se tratasse apenas do projeto do seu romance « Lianas » *Lianas*, x artista começa rapidamente a complementar o seu processo com visuais que dão corpo à narrativa. Através do desenho, do vídeo, da performance e da pintura, ele tenta extrair uma imagem, exteriorizar o mapa mental do seu cosmos interior. Para além das palavras, a multiplicidade de médiuns, permite-lhe oferecer uma realidade plástica à ficção, facilitando assim a passagem dxs espetadorxs para uma outra dimensão.

Com o intuito de restituir toda a amplitude do projeto desde o início, Chris Paquentin apresenta-nos a *Génese* da sua narrativa. Através de cinco pranchas de storyboard realizadas em 2022, ele remete-nos para a origem do seu universo. Ao longo de setenta e nove desenhos, seguimos passo a passo a criação e a evolução do seu sistema solar. Para além disso, divulgada mais à frente, uma animação 2D realizada em 2024, coloca em movimento essas imagens e transporta-nos, hipnótica e freneticamente, para esse outro lugar.

Pendathere, Aethere e Arbenere, embora energeticamente ligados, funcionam segundo lógicas bem diferentes. Para x artista, estes planetas são um meio de explorar, através da ficção científica, temáticas relacionadas com as nossas problemáticas terrestres atuais. Ao elaborar a sua pesquisa em torno de questões sociais, do viver em conjunto e consigo mesmxx, ele questiona as noções de utopia e distopia. O que são as nossas utopias individuais e coletivas hoje? São escolhas que nos levam a redefinir e transcender os determinismos sociais? São sítios, são pessoas que nos fazem sentir «em casa»?

Apesar das divergências nas suas vidas, estas reflexões surgem de forma subjacente às ideias de cada personagem. *Alexandra*, *Timothée* e *Gia*, oriundxs da primeira geração de Pendathere, são atravessadxs por questões existenciais. Chris Paquentin introduz-nos lá, ao expor os seus retratos, associados para cada umx a uma carta sonora íntima. Deixando-se levar pela voz, o nosso olhar perde-se subitamente no delxs. A partir de agora, quem contempla quem? Seremos assim tão diferentes?

Pois os seus olhos, espelhos da alma, remetem-nos, infalivelmente, para a nossa própria vulnerabilidade, para as nossas pesadas vertigens interiores. Este desconcertante confronto traz-nos de volta a todos esses fragmentos de vidas, de histórias, de contradições, de frustrações que nos constituem. Todas essas narrativas entrelaçadas, tal como as lianas tecidas pelx artista, na esperança de um mundo onde pudéssemos, finalmente, ser livres de ser nós próprixs.

Maya Trufaut





Se mettre à distance des images médiatiques

Le monde se voit, se lit et se comprend aujourd'hui au moyen de sa mise en images par les médias. Grégoire Pérotin en fait le constat pour lui-même : « j'ai été bercé par des images diffusées par les nouveaux médias... » et admet sa dépendance « Je mange les images... ». Mais cet aveu révèle en même temps la conscience d'un abus et le besoin de s'en protéger.

Pour Grégoire Pérotin l'omniprésence structurante des images médiatiques ou publicitaires leur confère une dimension d'objet et même, du fait de leur puissance, de super objet. Il est alors possible de les manipuler, les découper ou les assembler à l'égal d'autres matériaux.

L'image médiatisée est son sujet. Son expérience et cette réflexion nourrissent une démarche critique de mise à distance. Elle vise à neutraliser par un jeu d'écart qui brise sa cohérence, son pouvoir de suggestion basé sur un principe de répétition racoleur. La démarche se développe en deux temps. L'artiste s'empare sur internet d'un pan d'image connue ou reconnaissable, à la fois classique et stéréotypée, souvent d'origine publicitaire, véhiculant des références romantiques ou puisant dans l'univers de la fiction. Puis il l'occulte partiellement sous des macules de peinture ou en collant sur sa surface des éléments hétérogènes provenant d'une autre histoire.

L'opération a pour effet d'atténuer le brouhaha émotionnel sur lequel fonctionne l'image cadre qui constitue le fond du tableau, et de réduire son rôle à celui que pourrait jouer la pièce d'un puzzle, fragment d'information parfois aussi mince que la feuille de papier sur laquelle elle est imprimée. À cause des collages ou des coulures, elle ne dit plus rien de son message préconstruit. En revanche ce qui la brouille ou ce qui manque interpelle.

C'est à partir de cette combinaison souvent amusée, avec d'autres éléments parcellaires, d'échelles et de temps décalés, peut-être contradictoires, qu'il revient au regardeur, en complétant les vides ou en comblant les écarts, d'inventer des lectures possibles.

Les ajouts en surface ne sont pas de nature différente. Ils puisent eux aussi dans la publicité, le dessin animé, le roman populaire, la science-fiction, le cinéma ou se réfèrent à l'enfance. On y retrouve Pat 'Patrouille, Bugs Bunny, Tom Sawyer, associés à des paysages esquissés de montagnes pointues et pentues, des bouteilles d'alcool, des gangsters masqués. Un duo de gosses, coiffé de chapeaux de cow-boys, collé devant l'image d'une vaste maison de campagne du Middle West, mime les tueurs à gages du film Mr et Mrs Smith.

Ces choix ne sont pas gratuits. Les difficultés interprétatives sont volontaires. Elles visent à sortir le regardeur fasciné de sa torpeur. Grégoire Pérotin écrit « Mes productions provoquent le doute quant aux dimensions et provenances des images employées... », et résumant le dilemme auquel nombre de gens sont confrontés, il précise : « le lien que j'entretiens avec les images oscille entre addiction toxique et besoin de conscientisation ».

Par opposition à l'exubérance des images dont il critique l'idéologie insidieuse et les modes de vie qu'elles imposent, ses « tableaux » sont volontairement cheap. À l'impression sur papier affiche marouflé d'un visuel glané sur le net, souvent étiré dans le sens de la hauteur comme s'il provenait d'un poste de télévision déréglé, aux mini-jouets en plastique ou pièces de puzzle, collés sur la surface, Grégoire Pérotin ajoute des coulures. « La colle chaude, la résine qui s'infusent dans le papier, la pauvre qualité des impressions, participent dans mon travail d'une forme de contestation » explique-t-il. On pourrait ajouter qu'elles apportent au tableau un jeu de texture, en forme de pied de nez, qui le rattache, malgré le doute sur son statut, à la peinture.

Jean-Paul Blanchet

1995, Montauban, France
Vit et travaille à Meymac
Diplômé de l'ENSAD
Limoges

Œuvres présentées

Mr and Mrs Smith, 2024
Memory loss, 2024
Impression sur dos bleu, puzzle, colle chaude, 120 × 80 cm chaque
Friends and family only, 2024
4 batmen, 1 dark vador, 2024
Impression sur dos bleu, colle chaude, 120 × 80 cm chaque
Dealer's deal, 2024
Impression sur dos bleu, puzzle, résine époxy, 120 × 80 cm
Lonely tuned, 2024
Impression sur dos bleu, puzzle, colle chaude, 120 × 80 cm
Material impacts, 2024
Impression sur dos bleu, puzzle, résine époxy, 120 × 80 cm
Tom sawyer's legacy, 2024
Impression sur dos bleu, puzzle, peinture acrylique, 120 × 80 cm

Colocar-se à distância das imagens mediáticas

Hoje em dia o mundo é visto, lido e compreendido através da sua representação nos meios de comunicação social. Grégoire Pérotin constata-o ele próprio: « cresci envolvido por imagens divulgadas pelos novos *media* » e assume a sua dependência « alimento-me das imagens... ». No entanto, este desabafo revela, ao mesmo tempo, a consciência de um abuso e a necessidade de se proteger dele.

Para Grégoire Pérotin, a omnipresença estruturante das imagens mediáticas ou publicitárias confere-lhes a dimensão de objeto e até mesmo, devido à sua força, de super objeto. Podem ser manipuladas, cortadas e compiladas de forma idêntica a outros materiais.

A imagem mediatizada é o seu objeto de estudo. A experiência do artista e esta reflexão, alimentam um processo crítico e criam uma certa distância. Baseado num processo repetitivo, através de uma série de vai-e-vem que rompe com essa coerência, o objetivo é neutralizar o poder de sugestão das imagens. O processo desenvolve-se em duas fases. Na internet, o artista apropria-se de uma imagem conhecida ou reconhecível, clássica e estereotipada, muitas vezes de origem publicitária, com referências românticas ou que têm como fonte de inspiração o universo da ficção. A seguir, oculta-a parcialmente sob manchas de tinta, ou colando na sua superfície, elementos heterogêneos provenientes de um outro contexto.

O efeito produzido por este gesto atenua a agitação emocional subjacente à imagem que enquadra e que constitui o plano de fundo da pintura, reduz o papel dessa imagem ao de uma peça de puzzle, imagem essa que se torna num fragmento de informação, por vezes tão espessa quanto a folha de papel em que é impressa. Devido às colagens e às gotas de tinta que escorrem na superfície da tela, essa mesma imagem já nada diz sobre a sua mensagem pré construída. Em contrapartida, o que a baralha ou o que falta, interpela.

É a partir desse tipo de combinação, muitas vezes divertida, com fragmentos de outros elementos, de escalas e de períodos fora do contexto, talvez contraditórios, que incumbe ao espetador, ao completar o vazio e ao preencher as lacunas, criar as suas próprias interpretações e leituras.

Os elementos acrescentados à superfície da tela, não são de natureza diferente. Inspiram-se de igual modo na publicidade, nos desenhos animados, no romance popular, na ficção científica, no cinema ou referem-se à infância. Podemos ver os Patrulha Pata, Bugs Bunny, Tom Sawyer, associados a esboços de paisagens com montanhas íngremes e pontiagudas, a garrafas de álcool e a gangsters mascarados. A imagem de uma dupla de miúdos, com chapéus de cowboy, colada diante de uma enorme casa de campo do Middle-West norte americano, imita os assassinos do filme Sr. e Sra. Smith.

Estas escolhas não são gratuitas. As dificuldades interpretativas são deliberadas. Têm por objetivo extrair do seu torpor o espetador fascinado. Grégoire Pérotin escreve: “A minha produção provoca dúvidas quanto às dimensões e às origens das imagens utilizadas...”, e resumindo, o dilema com o qual muitos são confrontados, acrescenta: “A relação que sustento com as imagens oscila entre a dependência tóxica e a necessidade de consciencialização”.

Por oposição à exuberância das imagens, cuja ideologia insidiosa o artista critica, e aos estilos de vida que estas impõem, os seus “quadros” são deliberadamente *cheap*. Grégoire Pérotin acrescenta tinta, que deixa escorrer, à imagem impressa em papel de cartaz e recolhida na Internet, muitas vezes esticada no sentido vertical, como se viesse de uma televisão mal sintonizada, aos minibrinquedos de plástico ou às peças de puzzle coladas na superfície da tela. “No meu trabalho, a cola quente, a resina que se infiltra no papel e a má qualidade das impressões, fazem parte de uma forma de protesto e de contestação”, explica o artista. Poderíamos acrescentar que conferem ao quadro um jogo de texturas, num gesto provocador, que, apesar das dúvidas sobre o seu estatuto, o liga à pintura.

Jean-Paul Blanchet

Grégoire PÉROTIN

58





Recoleção e samplagem

Enquanto espectadores atentos e seguidores manifestos da obra de Fredrik Robens, propomo-nos iniciar este ensaio pelo desenho de uma proposição: aquela que nos permitirá entender a sua prática não como resultado da sua condição socio-cultural específica, mas como chave para a construção de uma entidade híbrida em permanente tensão com os desígnios do contexto neoliberal como o conhecemos (e construímos).

Com uma ampla formação artística (que passa pela literatura, pelas artes visuais ou pela música), vem construindo um interessante léxico plástico e semântico – alicerçado num cruzamento entre elementos da chamada ‘alta’ e ‘baixa’ cultura, com particular atenção aos símbolos da vida quotidiana – e do qual fazem parte pinturas, esculturas, desenhos, monotípias, objectos encontrados, música, performances, *live-acts*, linguagem escrita, objectos videográficos, construção civil improvisada, sistemas de gravação e transmissão, dispositivos electromagnéticos ou elementos naturais vivos.

A proliferação de objectos, elementos, cores, formas e matérias é imensa e diversa. Sinaliza uma metodologia, uma prática, um processo, mas também um interesse e uma espécie de curiosidade deslumbrada pelo espaço e pelo tempo ‘entre’, por tudo aquilo que acontece enquanto acontece, pela permanente (e, muitas vezes, invisível) metamorfose das formas, por uma hibridização volutária e intuitivamente provocada, pelos processos colaborativos inter-espécies, ou pelos muitos fenómenos que ocorrem no mundo quando não estamos lá.

Num processo contínuo e em permanente construção criativa, Fredrik Robens surge-nos como um respigador. A atenção particular que dedica ao que está fora de si permite-lhe seleccionar, extrair do mundo, elementos que possam ser alvo potencial de uma nova reconfiguração para a criação de uma nova história. Articula, com uma inteligência sensível e sóbria, aspectos de natureza poética e política, interrogando sistematicamente a imensa herança socio-cultural determinada pelo sistema capitalista (em todas as suas fases) e confrontando-se criticamente com os aspectos preocupantes de desumanização que caracterizam o contexto neoliberal. Através do recurso a lógicas de criação próximas do território da música – como a improvisação, a edição ou a samplagem – desenvolve projectos instalativos de grande eficácia, assentes num equilíbrio entre noções de precaridade e nomadismo, procurando reclamar espaço para o desenvolvimento do gesto da liberdade de ocupação improvisada.

A instalação que desenvolveu e apresenta no âmbito da exposição – composta por um vasto conjunto de elementos pré-existentes combinados com objectos recolhidos, ou respigados, nas ruas e edifícios da região de Meymac – parece-nos resultar desse enorme processo de samplagem a que já fizémos referência. Amostras, excertos, extractos recolhidos no mundo são convocados agora no espaço para a constituição de uma rede de relações dialógicas – nalguns casos de grande tensão – que possam, sobretudo, sublinhar o valor da sua hibridização.

O cruzamento de elementos vernaculares simbólicos – como o vaso de flores tradicionais das janelas bavianas (o seu contexto de origem) que foi reencontrar agora nas janelas francesas (*Pensée*), ou a toalha de mesa tradicional presente no interior da sua casa improvisada (ressoando ela própria um estilo de construção tradicional denominado em francês *Poutre Apparente*) – com as suas pinturas e monotípias que combinam elementos afro-reconhecíveis com composições herdeiras da tradição da pintura europeia, atestam a sua natureza híbrida e reafirmam o artista, e o seu universo, como um sistema codificado em permanente reatualização.

Ana Anacleto

1999 Herdecke,
Alemanha

Vive e trabalha na
Moura, Portugal

Graduado pela ESAD
Caldas da Rainha,
Politécnico de Leiria

Obras apresentadas

Sem título, 2023

Acrílico, esmalte e spray
sobre tela, 90 × 95 cm

Sem título, 2023

Óleo sobre tela,
90 × 90 cm (x2)

Sem título, 2023

Acrílico e esmalte sobre
tela, 90 × 90 cm

Sem título, 2023

Óleo sobre tela,
40 × 30 cm

Bric-à-brac, 2024

Instalação, materiais
diversos, vídeo,
dimensões variáveis

Dentro:

*Esqui Alpino (The
Established and the
Outsiders)*, 2023

Monótipo em papel,
42 × 59,4 cm

Sem título, 2023

Acrílico e esmalte sobre
tela, 100 × 120 cm

Collecte et sampling

En tant que spectateurs attentifs et partisans manifestes de l'œuvre de Fredrik Robens, nous nous proposons de commencer cet essai par l'esquisse d'une proposition : celle qui nous permettra de comprendre sa pratique, non pas comme le résultat de sa condition socio-culturelle spécifique, mais comme une clé pour la construction d'une entité hybride, en tension permanente avec les déterminations du contexte néolibéral tel que nous le connaissons (et construisons).

Avec une vaste formation artistique (qui inclut la littérature, les arts visuels et la musique), il construit un lexique plastique et sémantique intéressant — ancré dans un croisement entre des éléments de la soi-disant « haute » et « basse » culture, avec une attention particulière aux symboles de la vie quotidienne — dont font partie des peintures, sculptures, dessins, monotypes, objets trouvés, musique, performances, *live-acts*, langage écrit, objets vidéographiques, construction civile improvisée, systèmes d'enregistrement et de transmission, dispositifs électromagnétiques ou éléments naturels, vivants. La prolifération d'objets, d'éléments, de couleurs, de formes et de matières est immense et diverse. Elle révèle une méthodologie, une pratique, un processus, mais aussi un intérêt et une sorte de curiosité émerveillée par l'espace et le temps « entre », par tout ce qui se passe pendant que cela se passe, par la permanente (et, souvent, invisible) métamorphose des formes, par une hybridation volontaire ou intuitivement provoquée, par des processus collaboratifs inter-espèces, ou par les nombreux phénomènes qui se produisent dans le monde quand nous ne sommes pas là.

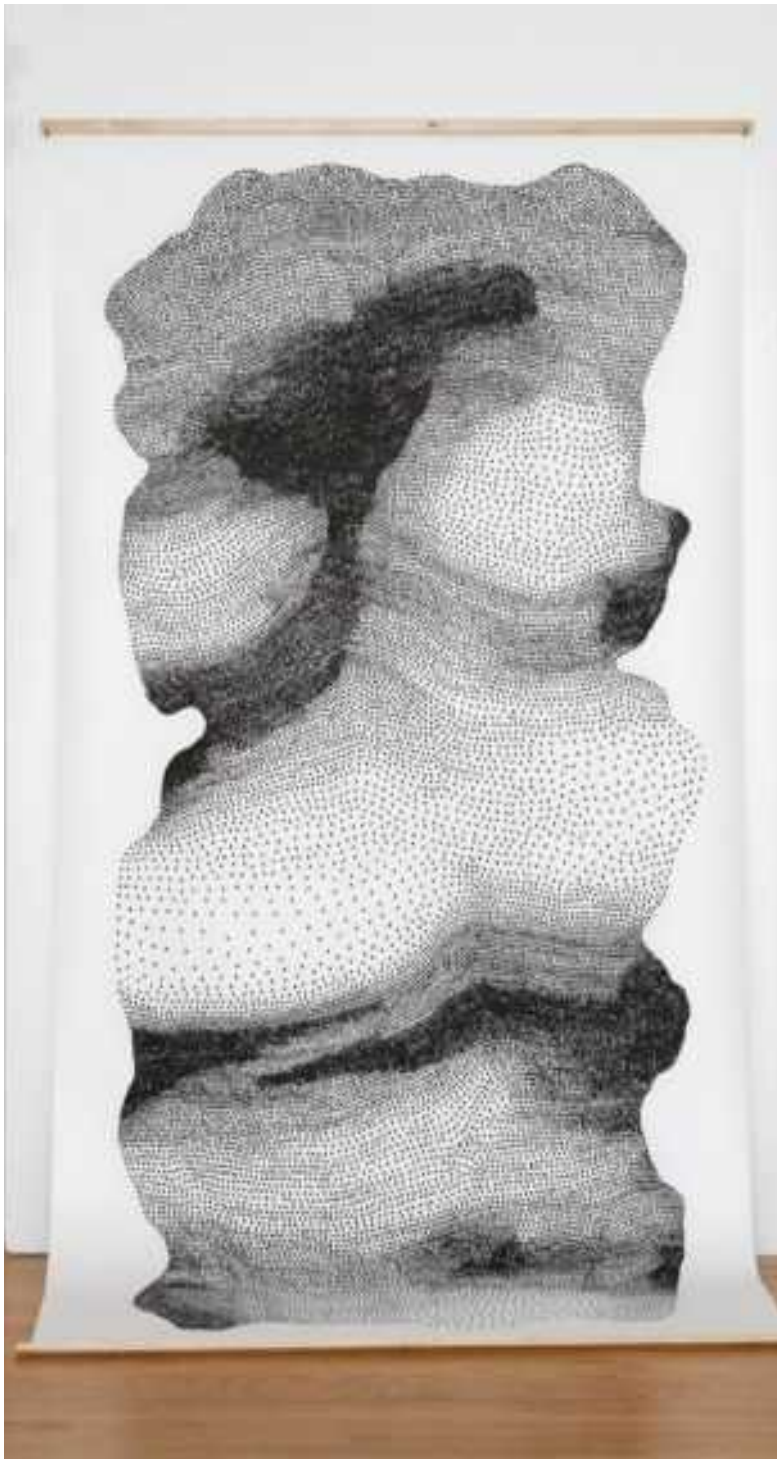
Dans un processus continu et en construction créative permanente, Fredrik Robens se présente à nous comme un glaneur. L'attention particulière qu'il porte à ce qui est à l'extérieur de lui, lui permet de sélectionner, d'extraire du monde des éléments qui peuvent être des cibles potentielles d'une nouvelle reconfiguration, pour la création d'une nouvelle histoire. Il articule, avec une intelligence sobre et sensible, des aspects de nature poétique et politique, interrogeant systématiquement l'immense héritage socio-culturel déterminé par le système capitaliste (dans toutes ses phases) et en se confrontant, de manière critique, aux aspects préoccupants de déshumanisation qui caractérisent le contexte néolibéral. À travers le recours à des logiques de création proches du territoire de la musique — comme l'improvisation, l'édition ou le sampling — il développe des projets d'installation d'une grande efficacité, basés sur un équilibre entre les notions de précarité et de nomadisme, cherchant à revendiquer de l'espace pour le développement du geste de la liberté d'occupation improvisée.

L'installation qu'il a développée et présente dans le cadre de l'exposition — composée d'un vaste ensemble d'éléments préexistants combinés avec des objets recueillis, ou glanés, dans les rues et bâtiments de Meymac et ses environs — semble résulter de ce vaste processus de sampling auquel nous avons déjà fait référence. Échantillons, extraits, morceaux recueillis à travers le monde sont désormais convoqués dans l'espace pour la constitution d'un réseau de relations dialogiques — dans certains cas de grande tension — qui puissent, surtout, souligner la valeur de leur hybridation.

Le croisement d'éléments vernaculaires symboliques — comme le vase de fleurs traditionnelles des fenêtres bavaroises (son contexte d'origine) qu'il a à présent retrouvé dans les fenêtres françaises (*pensées*), ou la nappe traditionnelle présente à l'intérieur de sa maison improvisée (résonnant elle-même avec un style de construction traditionnelle appelé en français, *poutre apparente*) — avec ses peintures et monotypes qui combinent des éléments afro-reconnaissables avec des compositions héritées de la tradition de la peinture européenne, attestent de sa nature hybride et réaffirment l'artiste et son univers comme un système codifié en permanente réactualisation.

Ana Anacleto





Repetição e autoconhecimento

Aquando da observação cuidada do conjunto de obras *Sem título* apresentadas por João Soares, somos assaltados por um pensamento que se formula tanto a partir das suas condições processuais, quanto da familiaridade inerente às suas características formais. De facto, no caso do seu trabalho (à semelhança do trabalho de outros artistas), identificamos uma característica fundadora que estrutura toda a sua prática e influencia, indelevelmente, a medida das suas condições de recepção: a ideia da repetição.

À luz do pensamento de Kierkegaard, diríamos tratar-se de uma repetição não no sentido da mera repetição do gesto, mas no sentido da repetição de um gesto que permite aceder a algo novo. Uma espécie de repetir para fazer renascer, ou talvez uma mimética da acção externa que permite promover uma diferença ao nível da acção interna.

Esta ideia de repetição parece operar, no caso das obras de João Soares, em dois níveis: a repetição de um procedimento específico dentro de cada obra individualmente – a sucessão de pontos desenhados a caneta ou marcador sobre uma determinada superfície (papeis vários, tecidos ou o próprio corpo) – e a repetição do próprio procedimento de construção de uma obra que se espelha ou duplica nas outras várias obras (com ligeiras variações de composição em função da sua escala). A este segundo nível parece-nos acrescer ainda uma dimensão relevante em todo o seu processo: a presença do tempo. A sucessão de obras permite-nos aceder a uma hipotética linha do tempo, a uma cronologia do fazer comprimida a partir de uma ideia de acumulação.

O gesto é, como já referimos, de uma enorme contenção. Os meios resultam de uma depuração, de uma selecção cuidada e económica. A eles acresce o lugar (a escolha do plano do chão como plano de acção), o tempo (que decorre naturalmente e sem contabilização definida) e, diríamos também, o estado anímico e a disponibilidade física (as circunstâncias do corpo, na sua mais completa acessão). Deste processo de envolvimento do corpo com os meios e as suas condições de possibilidade, resultará um desenho sem rede, sem projecto, sem pré-definição – a não ser a que lhe é conferida pelo conjunto de *a priori* já enumerados.

Na observação destes desenhos, não podemos deixar de pensar também nos processos repetitivos inerentes à prática do budismo zen, e à crença na possibilidade de activação ou alcance de um estágio elevado de consciência conseguido a partir da sucessiva repetição de mantras. Repetir para activar, repetir para transcender, repetir para conhecer.

É também neste sentido que entendemos o conjunto de obras apresentadas por João Soares: como um sofisticado processo de autoconhecimento, que nos parece operar também a partir de duas dimensões interdependentes: um estado contemplativo – que lhe permite criar alterações no seu próprio estado de atenção – e um estado reflexivo – que lhe permite mergulhar no vasto infinito negro originado por cada um dos muitos pontos, produzindo uma espécie de mergulho no interior do corpo (mais uma vez entendido na sua acessão mais ilimitada).

Repetir para conhecer. Repetir para se conhecer.

Anima-nos fortemente a possibilidade de podermos olhar, também repetidamente, para estes desenhos e podermos vê-los como portais, como limiares de passagem e acesso a uma outra dimensão de conhecimento. Percorrê-los demorada e repetidamente com o olhar, seguir o fluxo e abandonar a consciência de nós.

Mergulhar, escapar e descobrir o novo.

Ana Anacleto

2001, Leiria, Portugal

Vive e trabalha na

Batalha, Portugal

Graduado pela ESAD

Caldas da Rainha,

Politécnico de Leiria

Obras apresentadas

Sem título, 2024

4 desenhos a marcador

Posca sobre papel,

14,7 × 29,5 cm cada

Sem título, 2023

Desenho a marcador

Posca sobre papel,

305 × 155 cm

Sem título, 2023

Desenho a caneta

Isograph (ponta

tubo) sobre papel

29,7 × 38,8 cm

Répétition et connaissance de soi

Lors de l'observation attentive de l'ensemble des œuvres *Sans titre* présentées par João Soares, nous sommes assaillis par une pensée qui se formule à la fois à partir de ses conditions procédurales et de la familiarité inhérente à ses caractéristiques formelles. En effet, dans le cas de son travail (à l'instar de celui d'autres artistes), nous identifions une caractéristique fondatrice qui structure toute sa pratique et influence, de manière indélébile, la mesure de ses conditions de réception : l'idée de répétition.

À la lumière de la pensée de Kierkegaard, nous dirions qu'il s'agit d'une répétition non pas dans le sens de la simple répétition du geste, mais dans le sens de la répétition d'un geste qui permet d'accéder à quelque chose de nouveau. Une sorte de répéter pour faire renaître ou peut-être une mimétique de l'action externe qui permet de promouvoir une différence au niveau de l'action interne.

Cette idée de répétition semble opérer, dans le cas des œuvres de João Soares, à deux niveaux : la répétition d'un procédé spécifique au sein de chaque œuvre individuellement — la succession de points dessinés au stylo ou au marqueur sur une surface déterminée (papiers divers, tissus ou le corps lui-même) — et la répétition du propre procédé de construction d'une œuvre qui se reflète ou se duplique dans les autres œuvres (avec de légères variations de composition en fonction de leur échelle). À ce second niveau, il nous semble qu'une autre dimension pertinente s'ajoute à tout son processus : la présence du temps. La succession d'œuvres nous permet d'accéder à une hypothétique ligne du temps, à une chronologie de l'action comprimée à partir d'une idée d'accumulation.

Le geste est, comme nous l'avons déjà mentionné, d'une énorme retenue. Les moyens résultent d'une épuration, d'une sélection soignée et économe. À cela s'ajoutent le lieu (le choix du sol comme plan d'action), le temps (qui s'écoule naturellement et sans comptabilisation définie) et, nous dirions aussi, l'état anémique et la disponibilité physique (les circonstances du corps, dans son ascension la plus complète). De ce processus d'engagement du corps, avec les moyens et leurs conditions de possibilité, résultera un dessin sans filet, sans projet, sans pré-définition — sauf celle qui lui est conférée par l'ensemble des a priori déjà énumérés.

En observant ces dessins, nous ne pouvons nous empêcher de penser également aux processus répétitifs inhérents à la pratique du bouddhisme zen et à la croyance en la possibilité d'activation ou d'atteinte d'un stade élevé de conscience obtenu par la répétition successive de mantras. Répéter pour activer, répéter pour transcender, répéter pour connaître.

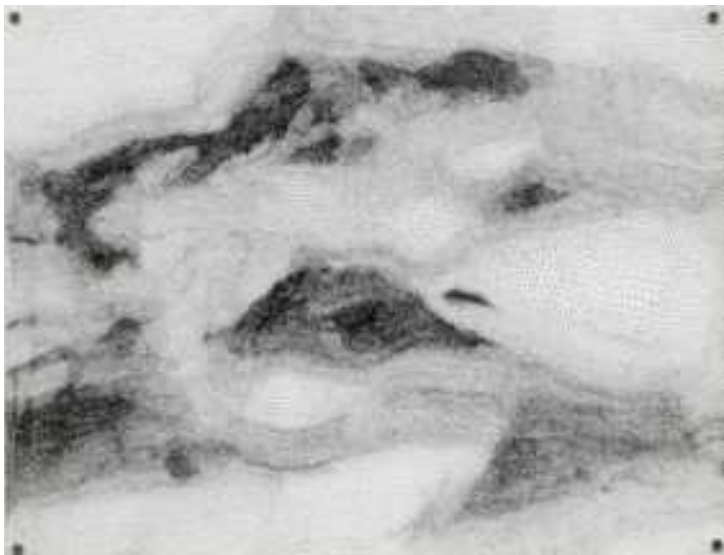
C'est aussi dans ce sens que nous comprenons l'ensemble des œuvres présentées par João Soares : comme un processus sophistiqué de connaissance de soi, qui semble également opérer à partir de deux dimensions interdépendantes : un état contemplatif — qui lui permet de créer des modifications dans son propre état d'attention — et un état réflexif — qui lui permet de plonger dans le vaste infini noir généré par chacun des nombreux points, produisant une sorte de plongée à l'intérieur du corps (une fois de plus compris dans son ascension la plus illimitée).

Répéter pour connaître. Répéter pour se connaître.

Nous sommes fortement animés par la possibilité de pouvoir regarder, également de manière répétitive ces dessins, et de pouvoir les voir comme des portails, comme des seuils de passage et d'accès à une autre dimension de connaissance. Les parcourir du regard, lentement et de façon répétitive, suivre le flux et abandonner la conscience de soi.

Plonger, s'échapper et découvrir le nouveau.

Ana Anacleto





Cristalizar a união

Ao longo das suas caminhadas em contacto com a natureza, HElena Valsecchi, absorve física e sensorialmente o que a rodeia. Ao tocar o solo com os pés, na floresta como à beira-mar, o seu corpo, através do movimento, conecta-se aos vários elementos. Como um fluxo catártico, é na ação que a energia circula, libertando os pensamentos mais persistentes e impulsionando um novo momento criativo. A caminhada, inerente à sua prática, precede e inicia sempre, artisticamente, o seu processo.

Para além da deambulação, enquanto ato ritual, é, ao envolver-se com o mundo selvagem, que a artista toma consciência da sua pertença a um Todo maior. Ao contemplar, tocar, cheirar e sentir tudo o que a rodeia, interroga-se sobre os laços imperceptíveis que unem os seres. Humanos, minerais e vegetais, formam aos seus olhos uma unidade, um corpo partilhado, que vibra em frequências complementares.

A partir da matéria prima recolhida ao longo das suas caminhadas, HElena Valsecchi, começa, engenhosamente, a cristalizar plasticamente essa união. Ramos de árvores, pedras, ossos e até pelo de cão, conscientemente selecionados, são, na sua perspetiva, preciosos recursos a explorar. Com o intuito de unir, de forma sensível, estes elementos, optou pela técnica do vidro soprado.

Através da sua respiração, símbolo de vida, a artista fixa na forma criada, um momento de encontro com o mineral. Esta matéria escultural, nascida da sua respiração e da fusão, torna-se então uma junção ideal. Assim, as peças apresentadas « No Fundo dos corpos » e « Ríciclo Cosmico », *Reciclagem Cósmica*, realizadas em 2024, são compostas por vidro soprado, e *Trolltunga* de vidro fundido, é associado ao que naturalmente encontra. Ao brincar com o efeito de transparência, a artista materializa a ligação sentida entre os elementos, numa tentativa subjectiva de tornar visível o invisível.

A sua instalação « La Contemplation du Feu », *A Contemplação do fogo*, explora, de forma ainda mais metafórica, esta mesma temática de interpenetração e de conexão dos seres vivos. Através de um emaranhado de cabos, que ligam caixas de madeira electrificadas, HElena Valsecchi, dá sua visão de uma osmose energética, transcendendo não só os limites do indivíduo, mas também os do tempo. A utilização de madeira reciclada, proveniente de móveis recuperados, questiona-nos sobre as vidas anteriores da matéria e a sua metamorfose; a sua transformação pelo ser humano, a sua passagem do estado natural ao estado artificial.

Estas caixas, que projetam um desenho criado pela união da luz, do vidro e do papel, resultam numa cooperação entre todos estes atores. Com esta orquestração, muito contemplativa, a artista tenta restituir a união poética dessa assemblagem. Tal como as suas caminhadas, é nesta plenitude que a artista encontra a fonte da sua inspiração e dá de beber, insaciavelmente, à sua criatividade.

Maya Trufaut

1976, Novara, Itálie

Vive e trabalha na

Moura, Portugal

Graduada pela ESAD

Caldas da Rainha,

Politécnico de Leiria

Obras apresentadas

La contemplation du

feu, 2024

Caixas e gavetas velhas, vidros, fonte de luz, cabos elétricos, dimensões variáveis

No fundo dos Corpos,

2024

Vidro soprado, pelo de cão, junco, galho, linho branco, aço, farinha de ossos, dimensões variáveis

Trolltunga, 2024

Objeto quebrado feito de vidro, pedra, dimensões variáveis

Ríciclo cosmico, 2024

Vidro soprado, galho, pedra, dimensões variáveis

Cristalliser l'union

Au fil de ses promenades au contact de la nature, HElena Valsecchi s'imprègne physiquement, sensoriellement, de son environnement. En foulant le sol de ses pieds, dans les bois comme en bord de mer, son corps se connecte aux éléments par le mouvement. C'est dans l'action que l'énergie circule, comme un fluide cathartique libérant les pensées les plus tenaces en impulsant un nouvel élan créatif. La marche, inhérente à sa pratique, précède et initie toujours artistiquement sa démarche.

Au-delà de la déambulation comme un acte rituel, c'est en se mêlant au sauvage que l'artiste prend conscience de son appartenance à un grand Tout, reliant toutes les formes du vivant. En contemplant, touchant, human, ressentant tout ce qui l'entoure, elle se questionne sur les liens imperceptibles qui unissent les êtres. Humains, minéraux, végétaux forment à ses yeux une unité, un corps partagé vibrant à des fréquences complémentaires.

Dès lors, HElena Valsecchi s'ingénie à cristalliser cette union plastiquement, à partir de la matière première collectée sur son chemin. Branches d'arbres, pierres, os et même poils de chien, sélectionnés en conscience, sont à ses yeux de précieuses ressources à exploiter. Afin de connecter sensiblement ces éléments entre eux, son choix se tourne vers la technique du soufflage du verre.

Par sa respiration, symbole de vie, elle fixe dans la forme un moment de rencontre avec le minéral. Cette matière sculpturale, née de son souffle et de la fusion, devient alors une jonction idéale. Ainsi, ses pièces présentées *No Fundo dos corpos* et *Riciclo Cosmico*, réalisées en 2024, se composent de verre soufflé, et *Trolltunga* de verre fusionné, associé à ses trouvailles naturelles. En jouant avec l'effet de transparence, l'artiste matérialise la liaison ressentie entre les éléments, dans une tentative subjective de rendre visible l'invisible.

Son installation *La Contemplation du Feu* explore, de manière encore plus métaphorique, cette même thématique d'interpénétration et de connexion du vivant. Par le biais d'un enchevêtrement de câbles reliant des caisses en bois électrifiées, HElena Valsecchi illustre sa vision d'une osmose énergétique transcendant les limites de l'individu mais aussi du temps. L'usage du bois recyclé, issu de meubles récupérés, nous interroge sur les vies passées du matériau et sa métamorphose; sa transformation par l'humain, son passage de la naturalité à l'artificialité.

Ces boîtes, projetant un dessin créé par l'alliance de la lumière, du verre et du papier, forment le résultat d'une coopération entre tous ces acteurs. De cette orchestration très contemplative, l'artiste tente de restituer l'union poétique de leur assemblage. Au même titre que ses promenades, c'est dans cette complétude qu'elle puise la source de son inspiration et abreuve, insatiablement, sa créativité.

Maya Trufaut



1995

Comité de sélection

Liliana Albertazzi, critique d'art

Ami Barak, Frac Languedoc-Roussillon

Étienne Bossut, artiste

Artistes retenus

Hughes Allamargot,

Fabienne Albiac, Jean-Marc

Berguel, Anne Brégeaut,

Benoît Lacroux, Lionel

Redon Hughes Allamargot,

Fabienne Albiac, Jean-Marc

Berguel, Anne Brégeaut,

Benoît Lacroux, Lionel Redon

1996

Comité de sélection

Inès Champéy, critique d'art

Paul Devautour, artiste

Hervé Legros, Frac Aquitaine

Artistes retenus

Ariane Combe, Lucile

Ferrare, Catherine Gontier,

Christophe Longchambon,

Emmanuel Reuzé, Magali

Soule

1997

Comité de sélection

Anne Barbier, artiste

Pascale Cassagnau, critique d'art

Emmanuel Latreille, Frac

Bourgogne

Artistes retenus

L'artiste, Yolande Barakrok,

Catherine Gonzalez,

Evelyne Marchive, Grégory

Mula, Ho Duy Nguyen,

Sandrine Rebeyrat,

Frédérique Scioldo-Zurcher

1998

Comité de sélection

Sylvie Froux, Centre d'art

contemporain, Le Parvis,

Ibos-Pau

Jakob Gautel et Jason

Karaindros, artistes

Guy Tortosa, critique d'art

Artistes retenus

Pierre Barnford, Nathalie

Dupuy, Annie Laumonier,

So-Yeop Lee, Luc Léotoing

1999

Comité de sélection

Didier Arnaudet, critique d'art

Sylvie Blöcher, artiste

Artistes retenus

Emmanuelle Castellan,

Cécile Colle, Marlène Ferrari,

Hi-Seung Yi, Elodie Maino,

Bruno Proença, Aymeric

Roussel

2000

Comité de sélection

Frédéric Bouglé, Centre d'art

contemporain, Le Creux de

l'Enfer, Thiers

Françoise-Claire Prodhon,

critique d'art

Artistes retenus

Laetitia Carton,

Ivan Clouteau, Sophie

Debieuvre, Isabelle Decoux,

Nicolas Juillard, Anne-

Emmanuelle Micucci, Ida

Voahangy Andriantsalama

2001

Comité de sélection

Catherine Arthus-Bertrand,

commissaire d'exposition

Delphine Coindet, artiste

Artistes retenus

Eliette Ballot, Eun-Kyung

Chang, Jang-Hua Chen,

Florent Durand, Sébastien

Maloberti, Vincent Valéry

2002

Comité de sélection

Lise Guéhenneux, critique

d'art

Fabien Lérat, artiste

Artistes retenus

Didier Barroso, Astrit Greca,

Delphine Leblanc, Aurélien

Lemaire, Pierre-Henri

Malartre, Alexandre Tinot

2003

Comité de sélection

Odile Biec, Centre d'art

contemporain Le Parvis

Ibos-Pau

Daniel Firman, artiste

Frank Lamy, critique d'art

Artistes retenus

Christophe Gerbault,

Johann Guyonnet, Marie

Lanquette, Patrice Lefèvre,

Pierre-Étienne Morelle,

Bruno Verger

2004

Comité de sélection

Yannick Miloux,

Frac Limousin

Sylvain Soussan, artiste

Stephen Wright, critique

d'art

Artistes retenus

Angélique Baranyai,

Johan Bérard, Jean-Charles

Eustache, Karine Fuzet,

Florent Lamouroux, Marion

Robin

2005

Comité de sélection

Yvon Nouzille, agent

d'artistes

Brigitte Pilat, aide aux projets,

Affaires culturelles de la Ville

de Paris

Artistes retenus

Laurent Debrue,

Emilie Dupuch, Philippe

Eydieu, Marie Hendriks,

Yang Hui, Delphine Rigaud,

Pierre Steene

2006

Comité de sélection

Joon-Ja Choi, artiste

Christèle Lérissé, artiste

Artistes retenus

Sarah Foulquier,

Aurélien Gatet, Perrine Grivaux,

Nicolas Lafon, Gilles Lamain,

Ma Chong, Anissa Redjem,

Souchia Wermer

2007

Comité de sélection

Eric Deneuve, Centre d'art

contemporain, Espace Croisé,

Roubaix

Pierre-Jean Giloux, artiste

Anne Malherbe, critique d'art

Artistes retenus

Clara Aubéry, Hermine

Bosquet, Vicky Fischer,

Audrey Frugier, Hyun-Wook

Kang, Claire Molle, Marion

Reuge, Fenfei Zhang

2008

Comité de sélection

Stéphane Carryrou,

commissaire d'exposition

indépendant

Jean-Denis Frater, Centre

d'art contemporain, Cairn,

Digne

Marianne Lanavère, Centre

d'art contemporain,

La Galerie, Noisy-Le-Sec

Isabelle Levenez, artiste

Artistes retenus

Perrine Coquin, Marjolaine

Gony, Pierre Jeannot,

Jin-Man Lin, Sandra

Plantiveau, Adrien Porcu,

Sophie Prat, Emmanuel Van

Der Auwera

2009

Comité de sélection

Pomme Boucher, chargée

de production, Appelboom

La Pommerie

Jan Kopp, artiste

Jean-Philippe Rispal,

responsable pédagogique,
Abbaye Saint André - Centre
d'art contemporain, Meymac
Artistes retenus
Émilie Chaumeil, Romaric
Hardy, Oh Eun-Mi,
Odilon Pain, Chloé Piot,
Jocelyn Villemont, Yang Chen

2010

Comité de sélection
Stéphane Corréard,
commissaire d'exposition
indépendant
Olivier Masmonteil, artiste
Elfi Turpin, commissaire
d'exposition indépendante
Artistes retenus
Justine Emard, Yann Lacroix,
Camille Le Houezec,
Maud Lemaître, Louise Pédel,
Chloé Robert, Pauline Toyer,
Wang Quan

2011

Comité de sélection
Solenn Morel, commissaire
d'exposition indépendante
Joël Riff, critique d'art
Heidi Wood, artiste
Artistes retenus
Antoine Barbe, Marine
Cariou, Chen Xiang, Audrey
Galais, Pauline Kalaschnikow,
Thomas Merret, Malika
Ouedraogo, Zhang Baoliang

2012

Comité de sélection
Cécile Poblon, le bbb
- centre d'art, Toulouse
Emilie Bouvard, historienne
d'art
Marianne Paulhan, historienne
d'art
Artistes retenus
Jean-Baptiste Clavé,
Pauline Dumont Fontaine,
Laure Jazeix, Hugo Livet,
David Magnou, Quentin

Ménard, Vasyl Odrekhevskyy,
Victor-Alexis Turbelier

2013

Comité de sélection
Martial Deflacioux, directeur
de Artistes en résidence,
Clermont-Ferrand
Magali Gentet, responsable
déléguée du centre d'art
Le Parvis, Scène nationale
Pyrénées Tarbes
Sonia Recasens, critique d'art
Laurent Sfar, artiste
Septembre Tiberghien,
critique d'art
Artistes retenus
Alex Chevalier, Elen Grey,
Alexandre Lavet,
Mélanie Murat-Campos,
Golnâz Payani, Romain
Ruiz-Pacouret, Christèle
Selliez-Vandernotte
Exposition au bbb - centre
d'art, Toulouse

2014

Comité de sélection
Adam Adach, peintre
Marie Cantos, critique et
commissaire indépendante
Artistes retenus
Charlène Bogani, Baptiste
Deschamps, Claire Gonçalves,
Marina Guyot, Pierre-Charles
Jacquemin, Morgane Kabiry,
Julie Sonhalder, YuTing Su
Exposition au Garage, Centre
d'art à Brive-la-Gaillarde

2015

Comité de sélection
Marianne Derrien,
commissaire d'exposition
et critique d'art,
Laetitia Chauvin, critique d'art,
Marion Delage de Luget,
docteur en philosophie de
l'art et critique d'art,
Artistes retenus

Amandine Arlot, Marie Astre,
Rémy Drouard, Mathieu
Gruet, Jérémy Lacombe,
Tai Miao-Hua, Lucie Passama,
Maxime Thoreau,
Camille Varenne
Exposition au Polarium
de la Fabrique Pola, Bègles

2016

Comité de sélection
Emmanuelle Castellan, artiste
Sarah Ihler-Meyer,
commissaire d'exposition et
critique d'art indépendante
Artistes retenus
Wen-Huei Chen, Matthieu
Dussol, Abel Larat, Margot
Liebart, Clara Puleio, Axel
Rizo-Gardes, Sarah Saudry-
Dreyer, Manon Simons

2017

Comité de sélection
Fanny Lambert, critique d'art
et commissaire d'exposition
Candice Pétrillo, directrice
artistique de l'association
Zebra 3, Bordeaux
Timothée Schelstraete,
artiste
Artistes retenus
Brice Aulin, Salomé Aurat,
Jules Baudrillart, Marion
Collas, Tristan Dassonville,
Timothé Dichampt-Derossy,
Naser Dushica, Valentine
Ridde, Jean-Yves Roy,
Laure Subreville

2018

Comité de sélection
Aurélié Barnier, historienne
d'art et commissaire
indépendante
Maud Cosson, directrice
de la Graineterie-Centre d'art
contemporain à Houilles
Léa le Bricomte, artiste
Artistes retenus

Kamilla Azimova, Emma
Baffet, Victor Lécirvain,
Grégoire Messeri, Emmy Ols,
Marion Perrin, Corenthin
Thilloay, Anais Tison

2019

Comité de sélection
Aurore Claverie, directrice
artistique à La Métive,
résidence internationale de
création pluridisciplinaire
située à Moutier d'Ahun dans
la Creuse.
Céline Cléron, artiste
Camille Chenais, responsable
des expositions et des
résidences à la Villa Vassilief
à Paris
Artistes retenus
Vincent Kosellek, Lihong Liao,
Lény Labeaume,
Maëlle Magnin-Feysoy,
Etienne Meignant, Nina
Queissner, Coline Saglier,
Julien Salban-Créma, Amélie
Sounalet, Marianne Vieulès

2020

Comité de sélection
et commissariat
Aurélié Faure, commissaire
indépendante et auteure
Artistes retenus
Élise Arnaud, Antoine
Beaucourt, Tiphaine
Coignoux, Lola Fontanié,
Boris Grisot, Clémentine
Minisini, Mathis Sabrié,
Frédéric Storup, et le duo
Robin Tornambe & Jeanne
Chopy

2021

Comité de sélection
et commissariat
Marianne Derrien,
commissaire d'exposition
indépendante, critique d'art
et enseignante

Artistes retenus

Camille Allemand,
Théo Arnaudet, Aëla Mai
Cabel, Hermine Chanselme,
Juliette Jaffeux & Vincent
Caroff, Kyo Kim, Hanna
Kokolo, Mathilde Paix
& Maxime Le Nahelec,
Théophile Peris, Lilas Rozé

2022

Comité de sélection
et commissariat

Caroline Bissière & Jean-Paul
Blanchet, respectivement
directrice et commissaire
d'exposition de l'Abbaye
Saint André - Centre d'art
contemporain, Meymac
Andreia Magalhães, directrice
du Centro de Arte Oliva

Artistes retenus

David Astasie, Jeanne
Andrieu, Beatriz Coelho, Léa
Devenelle, Sara Flor, Erika
Fournel, Anna Gianferrari,
Pedro Gonçalves Ribeiro,
Miguel Ângelo Marques,
Gaëlle Massot, Inês Mendes,
Emma Merlet, Armineh
Negahdari, Ânia Pais, Maria
Palma, Flavia Regaldo, Pierre
Richard, Mário Santos, Inês
da Silva Vieira, André Vaz,
Justine Villermet

2023

Comité de sélection
et commissariat

Caroline Bissière, Jean-Paul
Blanchet, Jean-Philippe
Rispal, Abbaye Saint André

- Centre d'art contemporain
d'intérêt national de Meymac
Lydia Scappini, responsable
du Pôle arts visuels, Centre
d'art contemporain d'Anglet

Artistes retenus

Elliot Barthez, Anatole
Chartier, Yéva Dalle,
Théodore Deleplace, Victor
Gény, Morgane Jouvencel,
Daphné Kaincz, Camille
Krim, Fantine Lacroix, Florian
Lecesve, Théo Levillain

2024 -

Comité de sélection et
commissariat

Caroline Bissière, Jean-
Paul Blanchet, Abbaye
Saint André - Centre d'art
contemporain d'intérêt

national de Meymac
Luísa Soares de Oliveira,
historienne d'art

Artistes retenus

Lou Lolita Arnon, Cristina
Chapier Poumailloux, Hyein
Choi, Alexandre Ferrani,
Manuel Ferreira, Francisco
Figueiredo Lopes, Thibaud
Gouez, Ricardo Leandro,
Maëlle Le Hécho, Armandine
Magois Ortega, Cygny Malvar,
Marius Mielcarek, Chris
Paquentin, Grégoire Pérotin,
Fredrik Robens, João Soares,
HElena Valsecchi

Nous remercions
chaleureusement tous ceux
qui se sont impliqués dans
la réussite de cette
30^e édition de *Première*

Les artistes

Les auteurs

Ana Anacleto
Jean-Paul Blanchet
Luísa Soares de Oliveira
Maya Trufaut
pour les textes critiques

Les mécènes

Le Crédit Agricole – Caisse
locale du plateau de
Millevaches

Les écoles

João Pedro dos Santo, diretor
Escola Superior de Artes e
Design das Caldas da Rainha,
Politécnico de Leiria

António de Sousa Dias,
presidente
Maria Isabel Correia Nunes
Faculdade do Belas-Artes da
Universidade de Lisboa

Marc Monjou, directeur
Catherine Beaudeau,
Aurélien Bambagioni,
François Delaunay
École Européenne
Supérieure de l'Image
Angoulême-Poitiers

Florence Gendrier, directrice
Sandra Emonet
École nationale supérieure
d'art de Bourges

Sandrine Rebeyrat, directrice
Philippe Eydieu
École supérieure d'art de
Clermont Métropole

Françoise Seince, directrice
Magali de Luca
École nationale supérieure
d'art et de design de Limoges

Les partenaires

Jean-Paul Blanchet,
président
Caroline Bissière, directrice
Abbaye Saint André - Centre
d'art contemporain, Meymac

Salvato Teles de Menezes,
presidente do Conselho
Diretivo
Fundação Dom Luís I

Carlos Carreiras, presidente
Câmara Municipal de
Cascais

Les équipes

Laurence Barrier,
Eglantine Bélétre,
Samantha Chouzenoux,
Céline Haudrechy,
Jean-Philippe Rispal,
Abbaye Saint André - Centre
d'art contemporain, Meymac

Fundação Dom Luís I,
Cascais

Suivi éditorial :
Céline Haudrechy
Relecture catalogue :
Eglantine Bélétre
Traduction :
Nuno Lopes Silva
Relecture traduction :
Clara Cardoso
Photographies :
Aurélien Mole
Conception graphique :
Maison Solide
Réalisation :
Éditions Naima
Impression :
Orgal Impressores, Porto

ISSN : 2431-0433

