

Tristan Trémeau est docteur en histoire de l'art, critique d'art et professeur à l'École supérieure des beaux-arts de Tours et à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. Vient de paraître son premier livre, *In art we trust. L'art au risque de son économie*, aux éditions Al Dante/Aka (2011). Il a été le commissaire de plusieurs expositions incluant des œuvres de Bernard Guerbodot:

Bruno Dumont-Bernard Guerbodot (*H du Siège*, Valenciennes, 2001, La Borne, Issoudun, 2002, L'Agart, Amilly, 2003, cat.) ; *La règle de l'arbitraire* (Académie royale des beaux-arts, Bruxelles, 2003, cat.) ; *De brefs déplacements* (Galerie Pitch, Paris, 2004) ; *An idiotma* (Galerie du Haut Pavé, Paris, 2008, L'Agart, Amilly, 2009, cat.).

TRISTAN TRÉMEAU



Sans titre (Untitled) 1978/79
Resin, bone, fiberglass and misc. material.
37x18x12,3 cm

graphic design & illustration :
theHStudio.com

“OEUVRES 1978-2000”

opening
January 19th 2012
from 6 to 9PM

exhibition
from January 20th
to February 25th 2012

BERNARD GUERBADOT

ELAINE LEVY
PROJECT



rue Fourmoisstraat, 9
B-1050 Brussels
+32 (0) 2 534 77 72

www.elainelevyproject.com
elaine@elainelevyproject.com

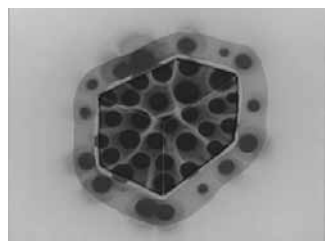
Opening hours
from Thursday to Saturday,
2 to 7PM and by appointment

Ma première visite de l'atelier de Bernard Guerbado eut lieu en 1998. Il avait dressé une longue table avec un plan en verre, sur lequel étaient disposés des volumes en résine datant des années 1978-1981. Il les avait récemment exhumés de cartons et exposés à Montbéliard, au Centre Régional d'Art Contemporain et au Château des Ducs de Wurtemberg, en diptyque avec un autre ensemble d'œuvres des années 1990, constitué celui-ci de peintures sur papier, carton et plâtre. Guerbado préparait alors une nouvelle exposition à la Médiathèque Marguerite Yourcenar de Fâches-Thumesnil, dans la banlieue de Lille. Celle-ci allait se concentrer sur ces objets en résine, accompagnés de dessins à l'encre de Chine sur papier et de tableaux combinant résine et peinture, également de 1978-1981. Dans cette perspective, il sollicitait auprès d'amis artistes et critiques d'art des visites d'atelier pour discuter et participer de sa cogitation au sujet de l'identité et du mode d'exposition de ces volumes.



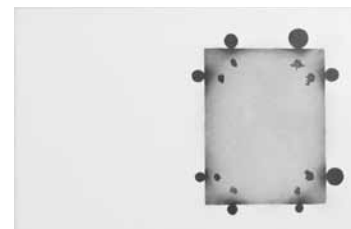
Total rhizome

Les questions de l'identité de ces objets et de leur mode d'exposition se formulaient conjointement, en raison d'un trouble vécu par l'artiste, presque vingt ans après leur production. Pouvait-il, comme il le soupçonnait, considérer désormais chacun de ces objets comme des œuvres autonomes, détachées de leur contexte et de l'histoire de leur production, tandis que, dans sa mémoire, ces objets étaient, à la fin des années 1970, indissociables d'un ensemble de procédures complexes qui excédaient tout souci d'objectivation, toute idée de terme ?



Sans Titre
kaolin sur papier
2000

Exhumer et exposer ces objets l'obligeait en effet à reconsidérer, de façon quasi archéologique, un moment de sa vie et de sa démarche durant lequel il refusait de laisser de côté toute extension et débordement possibles d'un travail en cours (ici, les objets en résine si on les considère comme points de départ des extensions, voire comme noyaux de sa démarche dans ces années-là). Il développait et accompagnait des ramifications a priori insensées comme, par exemple, la multiplication de relevés graphiques des états intermédiaires des processus de production des objets,



Lithographie réhaussée
et Oxyde de Titane

dont il incorporait des fragments dans les objets, ceux-ci étant de nouveaux soumis à des relevés graphiques, etc.. Le tout au risque d'une perte de tout centre et d'une plongée, à fond perdu et à sujet de plus en plus divisé, dans les abîmes d'errances et de déterritorialisations que peut provoquer une expérience rhizomique extrême. Ainsi des empreintes d'os d'animaux prises dans des plans en résine et des relevés graphiques qui s'apparentent à des cartographies des opérations de divisions et de déplacements des matériaux jusqu'à leur transformation en volume (Sans titre (relevé), 1979-1997, encre de Chine sur papier, 80 x 120 cm). Ces empreintes et relevés en deviennent des palimpsestes d'opérations enfouies dans les volumes, dont l'effet ressortirait à des états de veille imageante mais trouble, tels ceux qui peuvent accompagner, au réveil, les rémanences d'une intense activité cérébrale nocturne. Cette économie épuisante du travail, marquée par une dépense sans compter est de l'ordre du caractère éprouvant et exténuant des dispositifs narratifs d'un Kafka, lesquels inspirèrent d'ailleurs en grande partie Deleuze et Guattari quand ils théorisèrent le rhizome à l'époque où Guerbado le vivait.

Ce trouble était d'autant plus fort pour

Guerbado que l'exhumation de ces volumes le renvoyait aussi à ce qui avait suivi cette expérience débordante, une crise marquée par un acte invraisemblable : le recouvrement par du sable blanc et des pigments issus de l'industrie cosmétique d'un cadavre de cheval transporté près de chez lui depuis les abattoirs de Lille. Des photographies de cet acte radical en témoignent (Chevaux poudrés, 1981), l'une d'entre elles ayant symptomatiquement été reproduite à la fin du premier volet (1970-1981) du catalogue que lui consacra le CREDAC à Ivry-sur-Seine en 1989.

L'on devine l'inspiration chamanique et la nécessité cathartique de cet acte qui transgressa les limites que l'œuvre de Guerbado connaissait malgré tout. En se confrontant directement avec le corps d'un cheval récemment abattu, qui portait encore la plupart des aspects du vivant, il mettait radicalement un terme à un cycle de dix années durant lesquelles il avait travaillé à partir d'os d'animaux.



Sans Titre
kaolin sur papier
2000

Les objets en résine de 1978-1981 et toutes leurs extensions ont en effet pour point de départ des manipulations, des empreintes et des relevés graphiques d'os déterrés (de chats, de chiens, de hérissons, de rongeurs...). Chaque os sélectionné était posé sur une feuille, accompagné de notations ostéologiques mais aussi d'ordre quasi cosmogonique, relatives au sol, à la terre, au ciel et à l'horizon, à des repères spatiaux où le bas et le haut, le recto et le verso pouvaient être renversés. L'ensemble était ensuite recouvert de fibre de verre et de résine, ce premier état faisant l'objet d'une découpe dont le résultat, déposé sur un plan de travail et à son tour recouvert de peinture ou de résine, était de nouveau découpé, annoté, et ainsi de suite jusqu'à la forme définitive prise par les objets tels que nous pouvons les voir aujourd'hui, tels que nous pouvons les considérer comme achevés.



Durant ce processus, l'os pouvait disparaître, être perdu et remplacé par d'autres objets tels des stylos ou des tubes, comme si par le moyen de ces découpes Guerbado prenait distance

vis-à-vis de ce qui caractérisait auparavant (1973-1978) son travail : la présence ostensible de multiples os, associés à de la corde et du papier, parfois de la cire et de la nacre, dans d'étranges tableaux reliquaires qui recomposaient des squelettes improbables. Exposées au Centre culturel de Brétigny-sur-Orge (1977) et à la Galerie de l'Ancienne Poste à Calais (1979), présentées dans des expositions collectives dans les musées de Tourcoing (Le détournement, 1978), de Saint-Étienne (Impact III, 1978) et de Lille (L'art au présent, 1979), ces premières œuvres combinaient des allures de cabinets de curiosités dignes des anciens muséums d'histoire naturelle, d'images de tombes dans des livres consacrés à la Préhistoire, voire de talismans à la fois archaïques et modernes. Le tout, dans une proximité avec certaines formes d'art brut (Adolf Wölfli), avec les reliquaires de peinture de Bernard Réquichot, mais aussi avec la résurgence plus ou moins appuyée de chamanisme dans les pratiques de Joseph Beuys, James Lee Byars, Paul Thek ou Eva Hesse.

Trancher, enfin

Comme l'écrit Gérard Durozoi, au cours des années 1978-1981, les os perdirent "de leur tranchant" à force d'empreintes, "de les reporter sur calque, puis sur toile, ou sur papier, de coller ces supports sur d'autres, d'accumuler ainsi les couches", elles-mêmes découpées, pliées jusqu'à constituer des volumes qui mobilisent chez le regard une appréhension visuelle et tactile intense en raison de la discontinuité des plans intersectés qu'ils

Sans titre (Untitled) 1978/79
Resin, bone, fiberglass and misc. material.
37x18x12,3 cm



portent au regard. Quant à la résine, sa translucidité laisse entrevoir des fragments chromatiques des objets et dessins internés et suscite par là même le désir de prendre en main ces volumes et d'en apprécier toutes les facettes afin d'y dénicher et d'y apercevoir ce qu'ils contiennent dans leurs trous, creux et interstices. À moins que Guerbado ait décidé de recouvrir de peinture blanche un volume et ainsi provoqué un acte d'autonomisation radicale de l'objet par rapport à son contenu et à l'histoire de son processus de production. C'est d'ailleurs l'unique volume recouvert de peinture blanche que je choisis, ce jour de 1998, de prendre en mains pour proposer à Guerbado de l'accrocher à un clou vacant sur le mur de la pièce où nous nous trouvions, histoire de vérifier, à la verticale, que cet objet était bel et bien autonome (Sans titre, 1978, papier, peinture, cire, résine, os et fibre de verre, 38 x 20,5 x 17,5 cm).

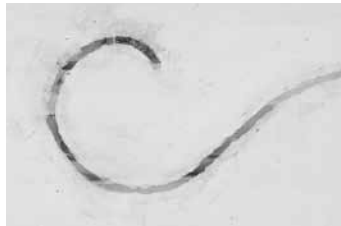
Guerbado demeurait hésitant, et malgré son accord sur la nécessité de tenter l'accrochage mural de ses volumes, il conserva l'idée de les présenter sur cette table avec un plan en verre. Cette présentation restituait les conditions de production de ces objets (toujours œuvrés sur un plan) comme de leurs

relevés, et permettait une approche "par dessous" qui donnait à voir, à travers le verre, l'intérieur des volumes. Le passage au mur n'eut finalement lieu qu'en 2003, lors de l'exposition La règle de l'arbitraire que j'organisai à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Au risque d'une perte — de visibilité de l'intérieur et de perception du processus de création — mais au bénéfice, aussi, d'une conviction selon laquelle ces objets étaient suffisamment habités et forts pour tenir seuls, autonomes. Et puis, nous étions soutenus par la pensée Carl Einstein (à laquelle cette exposition rendait hommage), qui disait des œuvres qu'elles se constituent au prix d'une "perte mortelle d'un monde complexe" mais au bénéfice d'une "délimitation d'une expérience vécue" par l'artiste. Une délimitation, un acte de tranchage qui constitue un "acte de voir", dans le moment d'exposition, d'où peut naître une expérience esthétique.



Sans titre (Untitled)
Porcelaine, plaine
2000

Admettre cette nouvelle condition d'exposition murale comme acte d'autonomisation prit donc du temps. Elle fut autorisée d'une certaine manière par les développements plus récents de son travail, en l'occurrence les peintures sur plâtre, elles-mêmes préalablement travaillées à plat (le plâtre est mis en forme par pressage sous une plaque de verre) mais destinées au mur. Créées à partir de 1994, ces peintures sur plâtre portent des formes géométriques ou organiques abstraites héritières des avant-gardes abstraites (le suprématisme de Malévitch, les Noirs de Rodtchenko, l'unisme de Strzeminiski, le néoplasticisme de Vantongerloo, les reliefs d'Hans Arp et Laszlo Péri).

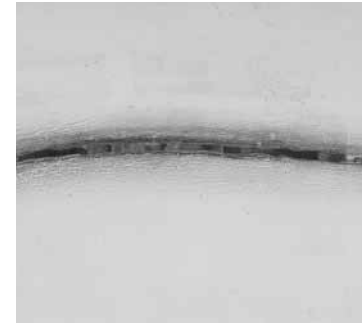


Sans Titre
peinture sur papier
1986

Elles témoignent par ailleurs d'un déplacement sensible des préoccupations plastiques de Guerbadot, vers un questionnement des conditions de création et d'exposition de la peinture dans un rapport tridimensionnel au plan du support et au mur. Je me souviens les avoir perçus, lors de leur première exposition à la Galerie Le Carré à Lille en 1996, comme la manifestation d'un désir aventureux de rouvrir l'espace pictural au-delà de l'assimilation essentialiste de la peinture à la planéité de la surface et au-delà de la réduction littéraliste

(minimaliste) du tableau à un objet tridimensionnel clairement circonscrit et conçu comme une portion de l'"espace réel" que serait l'espace d'exposition. Un symptôme de ce désir résidait dans l'aspect anti-sériel des œuvres (chacune jouissant, au sein de l'ensemble, d'une autonomie importante par rapport aux autres) et dans l'aspect anti-systématique des rapports entre les formes peintes et les formes du support, à l'instar d'un Richard Tuttle (dans ses Wire pièces de 1971, dans ses reliefs du début des années 1980) ou d'un Daniel Dezeuze (dans ses gazes découpées des années 1978-1981). Si les moyens plastiques mis en œuvre se sont réduits par rapport aux volumes de 1978-1981, les peintures sur plâtre sont porteuses d'une grande singularité dans l'usage des matériaux (outre la mise en forme du plâtre par pressage, l'usage de différentes qualités d'huiles, de la peinture à la vidange, combinées à l'acrylique, à la mine de plomb, parfois à l'encre typographique ou au fusain, voire au bitume), à l'instar des expériences sérigraphies menées par Guerbadot dans l'atelier d'Alain Buyse à Lille (avec de l'huile et du kaolin).

Il ne semble plus rien rester, dans ces plâtres peints, des expériences des années 1970, comme s'ils étaient le travail d'un autre artiste, ainsi que le pointe Gérard Durozoi dans le catalogue de Montbéliard en 1998. Cependant, les formes des plâtres et celles configurées par la peinture sont parfois des rémanences de formes apparues dans les empreintes diaphanes d'os et dans les tranches des volumes en résine.



Sans Titre
peinture sur papier
1986

Elles sont aussi pour partie issues de peintures sur photographies et sérigraphies de la seconde moitié des années 1980 quand, pour reprendre l'expression de Frédéric Valabrègue, Guerbadot peignait "sur des décombres" — celles de fragments des expériences infinies d'empreintes, de relevés et d'annotations d'os — dans des états de veille nocturne qui le plongeait dans un état de quasi aveuglement par rapport à ce qui se définissait progressivement, à tâtons, comme dessin et comme formes. Cet état d'aveuglement, il pouvait aussi le rechercher à travers des procédures de composition relativement aléatoires comme dans les Ateliers portatifs (le dessin résulte du déplacement d'une mine de plomb sur un papier, en fonction des soubresauts et virages de la voiture de l'artiste) ou le dépôt d'une corde sur un support préalablement recouvert d'images, elles-mêmes progressivement recouvertes de peinture blanche, ne laissant visible au bout du compte des images que ce que la corde avait masqué avant d'être retirée une fois le processus pictural achevé (Sans titre, 1986).

Aussi, l'actuelle exposition à la Galerie Elaine Levy Project, dans son aspect de "morceaux choisis" dans trois périodes distinctes de l'œuvre de Guerbadot (1978-1981, deuxième moitié des années 1980, plâtres des années 1990), témoigne-t-elle sourdement de ces rémanences et déplacements de formes et d'objets enfouis dans les volumes en résine — un os fait par exemple retour, suspendu à un fil, dans un Atelier portatif des années 1980 —, au point parfois de changer d'apparences, de dimensions et d'identifications (de l'objet à la peinture, de processus infinis à des objets autonomes), y compris dans le regard rétrospectif que nous pouvons avoir sur des moments de cette démarche riche, complexe et définitivement ouverte. Cette exposition peut aussi désormais servir de point de départ à une réflexion à venir sur les moyens d'une rétrospective, peut-être linéaire, peut-être pas, ou pas totalement, qui respecterait ces processus de déplacements et de rémanences. Nous en parlions avec Guerbadot les mois qui précédèrent son décès soudain, en 2005, il est temps de s'y atteler car j'ai la conviction d'aimer l'une des plus singulières et importantes œuvres de ces dernières décennies.



Sans Titre,
huile et peinture sur plâtres
1997

BERNARD GUERBADOT

“OEUVRES
1978–2000”

In zijn artikel “Sans compter”, roept de Franse criticus Tristan Trémeau zijn discussies met Barnard Guerbadoot weer in het geheugen, over het heikele onderwerp van de accrochage van zijn hars werken. Deze persoonlijke anecdote leidt hem tot een meer algemene reflectie over de aard van deze werken, die achterblijven als zijnde een deel van een vaag geheel, zeker voor de artist zelf. Guerbadoot’s werk wordt gedreven door de onmogelijkheid het als volledig te zien: elke stap van het proces vormt een stuk in zijn eigen recht, zo ver zelfs dat het oeuvre in zijn geheel het centrum dreigde te verliezen. “Bijvoorbeeld, afdrukken van dierlijke botten in hars en grafische rapporten die lijken op een verdelings- en verplaatsingscartografie van materiaal, die uiteindelijk getrans-

formeerd worden in volumes” nemen deel in deze uitputtende arbeidseconomie. Als Guerbadoot in de jaren '90 terugkeert naar dit werk, om er een andere bendaring voor te vinden, gebeurt dit vanuit een totaal verschillend type werken, beschilderde gipsen. Hoewel er op het eerste zicht totaal geen overeenkomst is, delen deze nieuwe werken, met de experimenten van de jaren '70 een aantal vormen, die te zien zijn in de “doorschijnende bot afdrukken en de hars sneden”. Het lijkt alsof de objecten, begraven in die primitieve volumes, een plastische autonomie verkrijgen. Om te besluiten stelt Tristan Trémeau zijn hoop in een toekomstige retrospectieve, die aan het licht zou brengen, hoe een complex netwerk de fundamenteen legt voor “één van de meest singuliere oeuvres van het laatste decenium”

1) Zonder titel
(Chinaklei op papier)
2000

2) Zonder titel
(Lithografie, titanium oxide)

3) Zonder titel
(Chinaklei op papier)
2000

4) Zonder titel
(Papier, verf, kunsthars, glasvezel en botten)
12 x 21,5 x 10,5 cm, 1978/79

5) Zonder titel
(Kunsthars, botten, glasvezel en diversenmateriaal)
37x18x12,3 cm 1978/1979

6) Zonder titel
(Porselein en platina)
2000

7) Zonder titel
(Verf op papier)
1986

8) Zonder titel
(Verf op papier)
1986

9) Zonder titel
(Olie en verf of gips)
1997

BERNARD GUERBADOT

“OEUVRES
1978–2000”

In his article, “Sans Compter” (“Selflessly giving”), French critic Tristan Trémeau recalls his discussions with Bernard Guerbadoot on the touchy issue of the hanging of his resin works. From this personal anecdote, he broadens the reflexion to the peculiar nature of these pieces, which are considered as parts of an indistinct whole, by the artist himself. Guerbadoot’s works were driven by the impossibility to see them as a completion: every step of a process was becoming a piece in its own, to the point that the body of work itself was losing its center. “For instance, animals bones prints embedded in resin layers and graphic reports that look like cartographies of material division and displacement, which are ultimately transformed

in volumes” take part of this “exhausting work economy”. When in the nineties, Guerbadoot comes back to these older works with a quieter approach, he’s then busy with a totally different kind of work: the painted plasters. Although they seem very different from a first glance, these works share with the 70’s experimentations some shapes that appeared in the “translucent bone prints and the resin slices”. It is as if the objects buried in the primitive volumes were acquiring their plastic autonomy. As a conclusion, Tristan Trémeau is hoping for the future retrospective that could reveals the complex network that is underlying “one of the most singular and important bodies of works of the last decades”.

1) Untitled,
(China clay on paper)
2000

2) Untitled
(Lithography w/ titanium oxyde)

3) Untitled,
(China clay on paper)
2000

4) Untitled
(Paper, paint, resin, bones and fiberglass)
12 x 21,5 x 10,5 cm, 1978/79

5) Untitled
(Resin, bone, fiberglass and misc. material)
37x18x12,3 cm 1978/1979

6) Untitled
(china and platinum)
2000

7) Untitled
(paint on paper)
1986

8) Untitled
(paint on paper)
1986

9) Untitled
(oil and paint on plaster)
1997