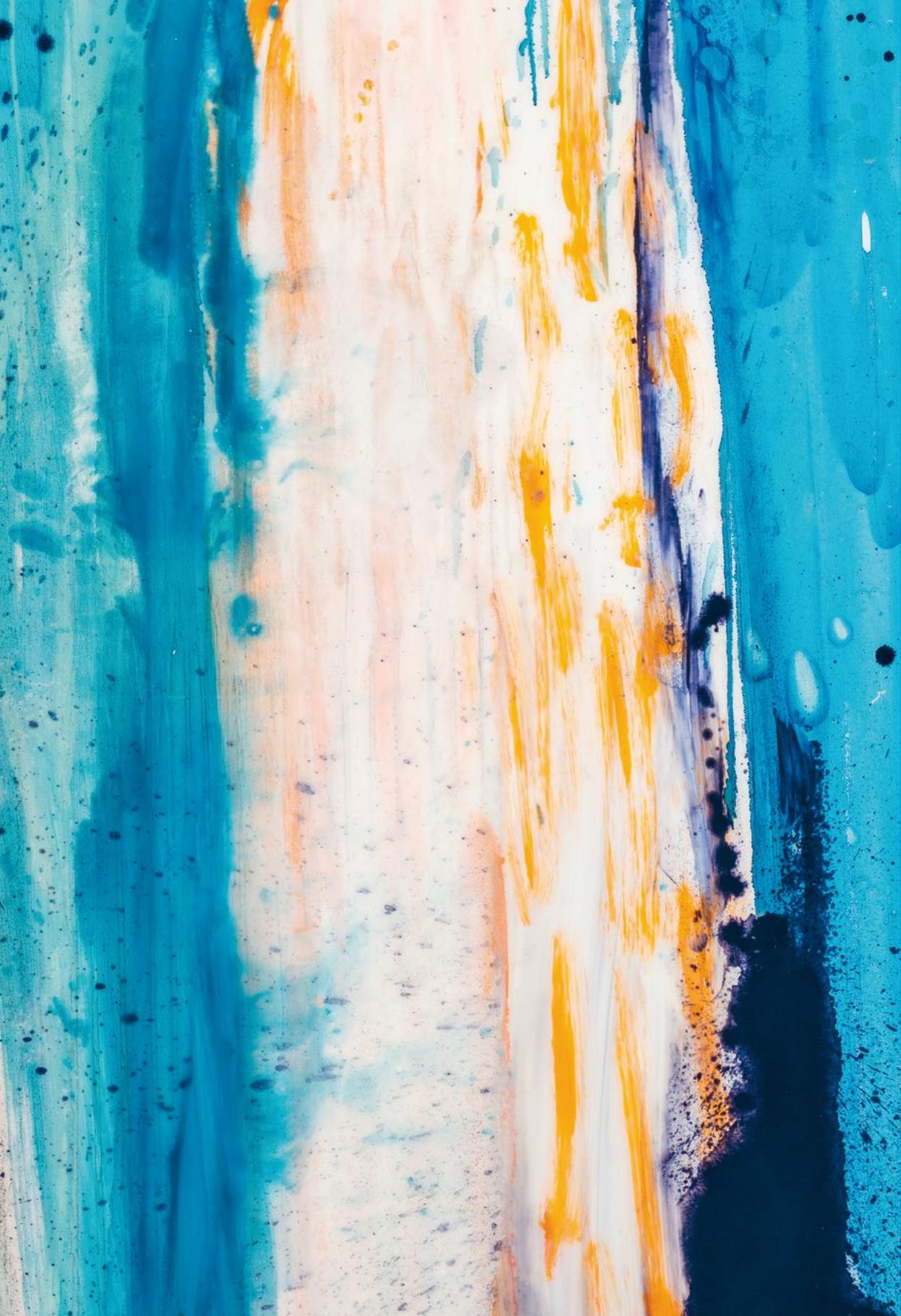


ADRIEN JUTARD
S U P E R F A C E S





Sommaire | Inhalt

- 5 Préface
7 Vorwort
Maria Brehmer
-
- 11 Notices de salle
Rundgang durch die Ausstellung
Yves Guignard
-
- 23 De la forme vers la couleur :
la peinture à dessein
37 Von der Form zur Farbe:
Absichtsvolle Malerei
Yves Guignard
-
- 57 Revisiter la sculpture
dans l'oeuvre d'Adrien Jutard
65 Ein neuer Blick auf die Skulptur
im Werk von Adrien Jutard
Alexandra Ecclesia et Amandine Oricheta
-
- 78 Biographie | Biografie Adrien Jutard
-
- 82 Biographies des auteurs
86 Biografien der Autoren
-



Préface

Maria Brehmer

L'ART DOIT ÊTRE VU, il a besoin d'un public, d'une ouverture sur le public. Celui qui crée dans sa chambrette, celui dont les œuvres ne quittent pas l'atelier – son art n'existe que pour l'artiste et il est une fin en soi pour lui-même. Mais celui qui, en tant qu'artiste, se confronte avec des thématiques sociétales, historiques, politiques ou esthétiques va nécessairement, avec ses œuvres, vers le public. Il se présente au public. Ainsi seulement advient l'échange qui non seulement enrichit le spectateur, mais aussi et, dans le meilleur des cas, le travail même de l'artiste.

Les espaces du Cabanon de l'Université de Lausanne offrent une ouverture sur le public. L'artiste Adrien Jutard les utilise pour montrer ses œuvres les plus récentes, les faisant ainsi quitter le calme de l'atelier. Sortir de l'espace clos et choisir l'ouverture nécessite du courage: les œuvres quittent leur chasse gardée et s'inscrivent dans un territoire étranger. Elles sont arrachées à leurs espaces habituels et, ce faisant, elles acquièrent une nouvelle présence.

L'espace du Cabanon est particulier. Les artistes contemporains sont généralement habitués à exposer – du moment où ils quittent leur atelier protégé et sûr – dans un environnement régi selon le concept du white-cube: un espace d'exposition qui, grâce à sa réduction architecturale composée de murs blancs et refusant tout détail pouvant détourner l'attention, focalise le regard sur les œuvres exposées. Les espaces de l'Université de Lausanne sont au contraire confus, traversés d'escaliers et modulés de façon complexe – une «architecture remplie» selon Adrien Jutard. Le Cabanon se révèle ainsi être un anti-white-cube.

Les informations que contient le lieu du Cabanon font partie de ce nouvel environnement auquel les œuvres de l'artiste doivent se confronter. Pour Adrien Jutard, s'adapter aux nouveaux espaces est un processus routinier: il s'intéresse au thème de l'Art dans l'architecture, crée des sculptures et des peintures pour des espaces déjà conçus et construits – et doit pour cela constamment s'adapter. Pour l'exposition *Superfaces* au Cabanon, cela signifie montrer toutes les facettes de son art tout en jouant avec l'architecture pour les laisser interagir. L'exposition présente un échantillon représentatif de l'œuvre de l'artiste. Chaque œuvre montrée dans *Superfaces* est installée en rapport avec l'espace, et certaines ont même été créées spécifiquement à cet effet. L'artiste pense en effet qu'«une seule position ne fonctionnerait pas ici», car elle serait mangée par la pluralité des espaces. L'artiste s'est dès lors décidé pour une combinaison de différents matériaux, techniques et thèmes qui répondent à l'aspect pluriel et compliqué de cet espace, comme ces tableaux rappelant des vitraux colorés qui perceraient le mur de béton qui les porte.

Adrien Jutard est un artiste qui aime à exprimer ses réflexions à travers une multitude de moyens. Né en 1979 dans la commune française de Bourbon l'Archambault, il achève des études en France, puis en Suisse. Il travaille aujourd'hui les médiums de la peinture, du dessin, de la gravure et de la sculpture. Dans ses projets art et bâtiment, il se présente au public dans sa forme la plus extrême: son travail est montré en dehors du musée ou de la galerie, confrontant ainsi passantes et passants, même s'ils ne l'ont pas cherché. Parallèlement, il doit se baser sur l'environnement et l'architecture donnée. Une façon de travailler qui l'a aidé à réaliser l'exposition *Superfaces* à l'Université de Lausanne. Ainsi nomme-t-il une partie de l'exposition *Les réparations*: des surfaces colorées dont les formats s'ajustent exactement aux dimensions des parties du mur, qui ne sont pas à lire comme œuvres indépendantes, mais plus comme le continuum des petites surfaces de couleur déjà visibles dans ces lieux.

Tendre vers une visibilité nationale, mais être ancré régionalement – cela implique de grandes difficultés pour les artistes indépendants. La concurrence est forte, les jeunes talents affluent des écoles d'arts vers le marché. Ils enrichissent en permanence cette scène qui arrive vite à saturation à partir du moment où les galeries et les musées n'arrivent plus à augmenter leur rythme d'exposition – et par-là ne peuvent plus proposer aux artistes une ouverture sur le public. Sans le soutien de l'Etat ainsi que des fondations privées, le travail fertile de la communauté artistique nationale n'est pas possible. Des espaces d'exposition tels que le Cabanon sont très importants pour offrir aux jeunes historiennes et historiens de l'art une plateforme pour le travail curatorial: au Cabanon, chaque exposition est conçue en collaboration avec un étudiant de la section d'histoire de l'art. Yves Guignard a conçu et installé l'exposition en dialogue étroit avec Adrien Jutard et endosse ainsi dans ce projet un rôle aussi important que celui de l'artiste. Quand les historiennes et historiens de l'art disposent d'un lieu public à animer, les artistes s'y réalisent: il résulte de ce travail commun les expositions dont les spectateurs profitent.

Adrien Jutard, qui vit aujourd'hui dans la ville soleuroise de Dornach à proximité de Bâle, montre depuis une quinzaine d'années son travail au public. Il aura fallu autant de temps pour que cette première publication voie le jour. Ce catalogue monographique paraît au terme de l'exposition *Superfaces*, début juin 2016. Partant d'une documentation de l'exposition, il contient aussi des analyses de l'ensemble du travail de l'artiste. L'ouvrage, au demeurant bilingue, ouvre une autre voie qui permet à l'artiste de rendre son œuvre publique: l'exposition, une fois démontée, laissera des traces écrites et des images – qui seront ainsi conservées. ■

Traduction: Adrien Jutard, Gilles Monney, Barbara Reber

Vorwort

Maria Brehmer

KUNST MUSS GESEHEN WERDEN, Kunst braucht ein Publikum, Kunst braucht die Öffentlichkeit. Wer Kunst im stillen Kämmerlein macht, wer seine Arbeiten nicht aus dem Atelier trägt, dessen Kunst existiert nur für den Künstler oder die Künstlerin – sie dient dem reinen Selbstzweck des Schaffenden. Wer sich als Schaffender aber auseinandersetzt mit gesellschaftlichen, geschichtlichen, politischen oder auch ästhetischen Themen, der geht mit seiner Kunst unter Leute. Der stellt sich dem Publikum. Nur so entsteht ein Austausch, der nicht nur die Betrachterinnen und Betrachter bereichert, sondern im besten Falle auch die kreative Arbeit des Kunstschaffenden.

Die Räume des „Cabanon“ an der Universität in Lausanne bieten Öffentlichkeit. Der Künstler Adrien Jutard nutzt sie, um mit Werken aus den letzten beiden Jahren, die er in der Stille seines Ateliers, in der Abgeschlossenheit seiner privaten Räume erschuf, an die Öffentlichkeit zu gelangen. Vom geschlossenen in den offenen Raum zu treten, das bedarf Mut: Die Werke werden nun nicht mehr nur der gewohnten Umgebung – ihrer „Heimat“ – ausgesetzt, sondern in eine fremde Umgebung versetzt. Man kann sagen, dass sie aus ihrer gewohnten Umgebung „herausgerissen“ werden, um in ihrer neuen Umgebung zu wirken – anders, ja neu zu wirken.

Im „Espace du Cabanon“ ist diese Umgebung besonders. Zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler sind es gewohnt, unter dieser neuen Umgebung – eben jener ausserhalb ihrer geschützten Atelier-Wände – häufig den so genannten White Cube zu verstehen: einen Ausstellungsraum, der durch die architektonische Reduktion auf weisse Wände und den Verzicht auf allerlei Details die Aufmerksamkeit voll und ganz auf die ausgestellten Werke lenkt. Die Räume an der Universität Lausanne hingegen sind unübersichtlich, von Treppen durchbrochen, modul-artig verschachtelt. „Die Architektur ist voll“, sagt Adrien Jutard über das „Espace du Cabanon“ – die Räume sind also das Gegenteil eines White Cubes.

Die Informationen, die die Räumlichkeiten des „Espace du Cabanon“ beinhalten, gehören zu der Öffentlichkeit, der „neuen Heimat“, der sich die Werke des Künstlers stellen müssen. Für Adrien Jutard ist das Einlassen auf neue Räumlichkeiten ein routinierter Arbeitsprozess: Er setzt sich stark mit der Kunst am Bau auseinander, schafft Skulpturen und Malereien für Gebäude, die bereits konzipiert sind – und muss diese dafür unweigerlich den gegebenen Umständen anpassen. Für die Ausstellung „Superfaces“ im „Espace du Cabanon“ bedeutete dies: Alle Facetten seiner Kunst zeigen – und, im Zusammenspiel mit der Architektur, gemeinsam wirken lassen. Ausgestellt wird ein Querschnitt durch das Gesamtwerk des Künstlers. Jedes einzelne seiner Werke, das er in „Superfaces“ zeigt, ist auf die räumliche Umgebung eingestellt, manche sogar wurden extra für diese geschaffen. „Ein einzelnes Statement funktioniert hier nicht“, meint er: Eine einzige Arbeit würde von der Vielfältigkeit der Räumlichkeiten geschluckt. Aus diesem Grund entschied sich der Künstler für eine Kombination aus verschiedenen Materialien, Techniken und Themen, die der

architektonischen Vielfältigkeit des „Espace du Cabanon“ entsprechen: etwa mit den Bildern, die an bunte Glasfenster erinnern und ausgestellt werden, als wären sie in die Betonwand eingelassen.

Adrien Jutard ist ein Künstler, der seine Gedanken auf vielfältige künstlerische Weise auszudrücken vermag. 1979 im französischen Bourbon l'Archambault geboren, absolvierte er mehrere Kunst-Ausbildungen in Frankreich und in der Schweiz – und arbeitet heute als Maler, Zeichner, Grafiker, Graveur und Bildhauer. In den Kunst-am-Bau-Projekten stellt sich Adrien Jutard in extremster Form der Öffentlichkeit: Seine Werke werden ausserhalb der Museums- und Galeriemauern gezeigt, er konfrontiert Passantinnen und Passanten mit seinen Arbeiten, auch wenn sich diese die Konfrontation nicht ausgesucht haben. Gleichzeitig muss er sich ganz auf die Umgebung und den Bau einlassen. Eine Art und Weise zu arbeiten, wie sie ihm auch in der Ausstellung „Superfaces“ in den Räumen der Universität Lausanne zum Konzept verhalf. So nennt er einen Teil seiner Ausstellung etwa „Reparaturen“: Farbflächen, die er massgeschneidert auf die Wände des „Espace du Cabanon“ erstellte, sollen weniger als eigenständige Werke, sondern mehr als Ergänzung der bereits bestehenden kleinen Farbflächen im Raum gesehen werden.

Nationale Öffentlichkeiten suchen, und dennoch regional verankert sein – das birgt viele Schwierigkeiten für freischaffende Künstlerinnen und Künstler. Die Konkurrenz ist gross, junge Talentierte strömen von den Kunstschulen ab auf den Kunstmarkt. Sie bereichern stetig die Szene, die dann gesättigt ist, sobald Galerien und andere Ausstellungsräume ihren Ausstellungs-Rhythmus nicht mehr erhöhen können – und die Künstlerinnen und Künstler keine Öffentlichkeiten mehr zur Verfügung gestellt bekommen. Ohne die Unterstützung der öffentlichen Hand sowie durch private Stiftungen ist die fruchtbare Arbeit der nationalen Künstlergemeinschaft kaum möglich. Ausstellungsräume wie das „Cabanon“ sind enorm wichtig, um jungen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern eine Plattform für ihre kuratorische Arbeit zu geben: Im „Espace du Cabanon“ werden jeweils Ausstellungen in Zusammenarbeit mit Studentinnen und Studenten der kunsthistorischen Fakultät der Universität Lausanne gezeigt. Yves Guignard erarbeitete zusammen mit Adrien Jutard Konzept und Umsetzung der Ausstellung und trägt damit einen ebenso wichtigen Teil zum Projekt bei wie der Künstler selbst. Wo Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker einen öffentlichen Raum bespielen können, kommen Künstlerinnen und Künstler zum Einsatz – die Ergebnisse ihrer Zusammenarbeit sind die Ausstellungen, die wir Besucherinnen und Besucher geniessen dürfen.

Adrien Jutard, der heute im Solothurnischen Dornach bei Basel lebt, stellt seit rund 15 Jahren seine Werke in der Öffentlichkeit aus. 15 Jahre mussten vergehen, bis die erste Publikation über ihn erschien. An der Finissage der Ausstellung „Superfaces“ am 2. Juni 2016 nun erscheint der monografische Werkkatalog, in dessen Zentrum die Analyse und Dokumentation der Ausstellung und damit seines Gesamtwerkes steht. Die zweisprachige Publikation ist ein weiterer Weg, wie ein Künstler seine Arbeit der Öffentlichkeit zugänglich machen kann: Die Ausstellung wird wieder abgebaut werden, die Spuren davon werden schriftlich und bildlich festgehalten – und damit erhalten bleiben. ■





Notices de salle

Rundgang durch
die Ausstellung



Numerus clausus

Installation, 2016

composée de: 15 panneaux dont 12 dessins 100 cm x 140 cm, fusain sur MDF, 2012 + 1 panneau 100 cm x 140 cm, époxy pigments C-print sur MDF, 2011 + deux dessins taillés

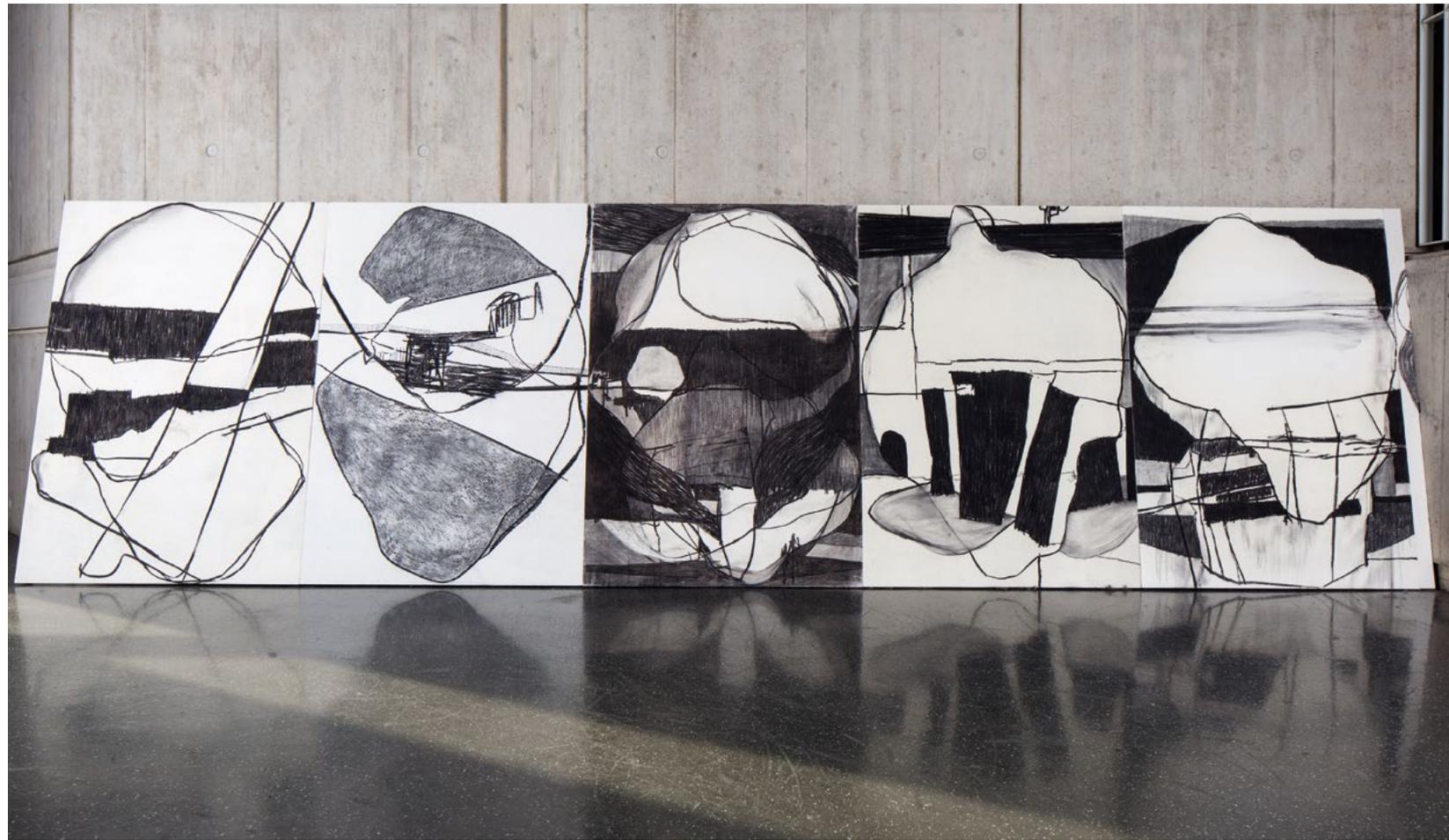
Numerus clausus est une installation qui n'a pas été réalisée exprès pour cette exposition, mais qui date de 2012, où elle avait été présentée au musée d'Olten. Le but à l'origine était de concevoir une capture d'espace à partir d'un ensemble d'œuvres de format identique. Puisqu'il n'est pas possible de redessiner l'espace pour le faire concorder avec la taille des panneaux, une pièce doit être systématiquement sacrifiée pour que la série accolée puisse s'adapter précisément à la longueur du mur. De ce mode opératoire découle le titre de l'œuvre, *Numerus clausus*, du latin « nombre fermé ». Il caractérise la limitation décidée par une autorité publique ou professionnelle, du nombre de personnes admises à concourir, à exercer une fonction ou un métier, à étudier. Ses résonances dans le sein de l'Université sont nombreuses puisqu'elles font écho aux époques où seul un nombre limité de représentants d'une minorité pouvait avoir accès aux études supérieures. Parallèlement, cette installation soulève la problématique actuelle des systèmes de quotas, ceux des étrangers en Suisse ou plus généralement des réfugiés. Au niveau spécifique de l'art, cette installation n'est pas anodine puisqu'elle recourt à une destruction volontaire par l'artiste de l'une de ses œuvres. Le message qu'elle délivre passe avant sa pérennité et on pourrait imaginer qu'à force d'être exposée dans des espaces toujours plus étroits, elle en viendrait à terme à disparaître tout à fait.

Numerus clausus

Installation, 2016

bestehend aus 15 Tafeln, davon 12 Zeichnungen 100 cm x 140 cm, Kohle auf MDF, 2012, sowie eine Tafel 100 cm x 140 cm, Epoxidharz, Pigmente, C-Print auf MDF, 2011, und zwei beschnittene Bilder

Die Werkgruppe mit dem Titel *Numerus clausus* ist eine Installation, die nicht extra für diese Ausstellung realisiert wurde, sondern im Jahr 2012 für eine Ausstellung im Stadthaus Olten. Ursprünglich hatte sie zum Ziel, mit Hilfe eines Ensembles gleicher Formate den Raum zu vereinnahmen. Da man den Raum nicht neu entwerfen kann, um ihn in Übereinstimmung zu bringen mit den Formaten der Bilder, musste ein Element geopfert werden, damit die Bilderserie sich perfekt an die Länge der Mauer anpasst. Von diesem Vorgang leitet sich der Titel des Werks her: *Numerus clausus*, lateinisch „geschlossene Zahl“. Der Begriff bezeichnet den Vorgang, bei dem durch eine öffentliche oder berufsbezogene Autorität die Teilnahme an Wettbewerben, die Bewilligung zur Ausübung von Berufen oder Funktionen oder die Zulassung zu Studiengängen einer Beschränkung unterzogen wird. Entsprechend vielfältig sind die Reaktionen im universitären Umfeld, wo dieser an eine Zeit erinnert, als der Zugang zu den höheren Studiengängen einer kleinen Minderheit vorbehalten war. Parallel dazu verweist die Installation auch auf aktuelle Erscheinungsformen von Einschränkungen oder Quoten hin, durch die der Ausländeranteil in der Schweizer Bevölkerung oder, allgemeiner, die Aufnahme von Flüchtlingen geregelt wird. Auf einer spezifisch künstlerischen Ebene betrachtet, ist diese Installation nicht unbedeutend, da sie auf einer willentlichen Zerstörung von Bildern durch ihren Schöpfer basiert. Die Botschaft, die sie überbringt, wird über ihre eigene Erhaltung gestellt, und es ist vorstellbar, dass sie, wenn man sie in immer engeren Räumen ausstellt, nach und nach vollständig verschwindet.



1. Numerus clausus | 2016



2. Numerus clausus | 2016



3. La robe de la curatrice | 2016

La robe de la curatrice
Installation, 2016

époxy, carbone, pigments, klarlack,
280 cm x 80 cm x 60 cm

La robe de la curatrice est exemplaire d'un développement récent du travail sculptural de l'artiste. L'utilisation de carbone et de laques, qu'il découvre à l'origine dans l'industrie du sport (le surf et ses dérivés), lui permet aussi bien d'accéder à un nouveau langage formel que de conserver un traitement des surfaces similaire à celui employé dans ses peintures. La sculpture n'est ainsi pas différente d'une surface peinte qu'on aurait chiffonnée et déployée dans la troisième dimension. C'est le carbone, sa légèreté et sa résistance qui permet de travailler de tels formats en restant si fin, comme si l'on avait devant nous une simple feuille dressée. Le titre ironise sur la dimension parfois mondaine ou festive de l'art – l'habit est brillant, long, formel ! – même si pour l'occasion, le commissaire de l'exposition était un homme.

Das Kleid der Kuratorin
Installation, 2016

Epoxidharz, Karbon, Pigmente, Klarlack,
280 cm x 80 cm x 60 cm

La robe de la curatrice steht als Beispiel für eine aktuelle Entwicklung in der bildhauerischen Arbeit des Künstlers. Die Verwendung von Kohlefaserplatten (Karbon) und Lacken, denen Adrien Jutard zuerst in der Sportgeräte-Industrie (Surfsportarten) begegnete, ermöglicht ihm sowohl den Zugang zu einer neuen Formensprache, als auch zu einer Oberflächenbehandlung ähnlich derjenigen, die er für seine Malerei verwendet. Die Skulptur unterscheidet sich so nicht von einer bemalten Oberfläche, die man zusammengeknüllt und in der dritten Dimension wieder auseinandergefaltet hat. Es ist das Karbon mit seiner Leichtigkeit und Widerstandsfähigkeit, das es ihm erlaubt, derart grosse und gleichzeitig hauchdünne Formate zu bearbeiten, die wie ein Blatt vor einem aufragen. Der Titel ironisiert die mondäne, festliche Seite der Kunst, auch wenn es sich beim Kurator um einen Mann handelt.

4. La robe de la curatrice | 2016





5.



6.



7.



8.

Le portrait de l'artiste par lui-même

Installation, 2016

composée d'une sculpture, *Self*, 2016, 180 cm x 70 cm x 60 cm, carbone, époxy, pigments, sangles + 3 panneaux sur le toit du Cabanon, triptyque, 330 cm x 207 cm, pigments, laque sur MDF, 2016

Autre exemple d'une surface pliée devenue sculpture, à l'intérieur du Cabanon, *Self* est déjà un autoportrait de l'artiste. Même si la forme en carbone existe par elle-même, l'artiste a décidé de la contraindre encore davantage avec des sangles. Faut-il les voir comme un emprisonnement des conventions ou comme un gainage que l'on adopte, une discipline que l'on s'impose, un costume que l'on porte ? Autour de la sculpture, le cabanon est une forme emblématique, une constante dans les expositions de ce lieu. Il a fonction ici d'abriter le *Self*, le « soi » tandis que son toit est à moitié recouvert d'une surface éclatante de couleur. Quel est donc ce bon profil qui nous est présenté aux dépens de l'autre, qui d'ailleurs est abîmé ? La dualité est au cœur de la création artistique, à plus forte raison que de la reconnaissance du public (des marchands, des critiques, etc.) dépend la poursuite d'une carrière. Cette prise de risque perpétuelle n'est-elle pas comparable à un coup de dés, ou mieux, à une décision à pile ou face ?

Selbstportrait des Künstlers

Installation, 2016

bestehend aus einer Skulptur, *Self*, 2016, 180 cm x 70 cm x 60 cm, Kohlenstoff, Epoxidharz, Pigmente, Spanngurte + 3 Tafeln auf dem Dach der Hütte, „Triptychon“, 330 cm x 207 cm, Pigmente, Lack auf MDF, 2016

Self, ein weiteres Beispiel für eine gefaltete Oberfläche, die zur Skulptur geworden ist, ist schon für sich gesehen ein Selbstportrait des Künstlers. Obwohl die Form aus Kohlenstoff für sich selbst steht, beschliesst der Künstler, sie zusätzlich mit Spanngurten zusammen zu zwingen. Sind diese Gurte als Fesseln zu verstehen, die den Konventionen angelegt werden, oder als angenehme Stütze, als selbstauferlegte Disziplin, als Anzug? Die Hütte um diese Skulptur ist Sinnbild, permanentes Wahrzeichen und Konstante in allen Ausstellungen, die an diesem Ort stattfinden. Sie übernimmt hier die Funktion eines Schutzes für *Self*, für das „Selbst“, während ihr Dach zur Hälfte bedeckt ist von einer vor Farbe sprühenden Oberfläche. Was bedeutet hier die gute Seite, die uns auf Kosten der andern, zudem abgenützten, gezeigt wird? Der Dualismus befindet sich mitten im Kunstwerk, und dies umso mehr, als die Weiterverfolgung einer künstlerischen Karriere von der öffentlichen Anerkennung (das heisst: der Anerkennung durch den Handel, durch die Kunstkritik etc.) abhängt. Das Risiko einer solchen Weiterverfolgung immer wieder auf sich zu nehmen, ist es nicht vergleichbar mit Entscheidungen, die mit dem Würfeln oder durch Hochwerfen einer Münze gefällt werden?

5. Self | 2016

6,7,8. Le Portrait de l'artiste par lui-même | 2016

Les réparations

Installation, 2016

composée de:

- 1 panneau rouge, 310 cm x 68 cm
 - 1 panneau bleu, 162 cm x 165 cm
 - 1 panneau jaune, 19 cm x 138 cm
 - 5 panneaux, 180 cm x 50 cm
 - 1 panneau 48 cm x 72 cm
 - 1 panneau 48 cm x 146 cm
- tous: pigments, laque sur MDF

En regard des tableaux «fenêtres» qui creusent l'opacité grise des murs autant par la forme que par le fond, l'exposition propose une série d'interventions baptisées par l'artiste *réparations*. La notion de su(per)face est ici interrogée par la mise en résonance de la surface peinte avec l'espace architectural. Il ne s'agit plus de percer une fenêtre dans le mur mais d'en substituer des pans par des champs colorés. *Les réparations* agissent comme des caches, des pastilles, des patches ou des écussons thermocolants que l'on placerait sur ses vêtements troués. Cette caractéristique dissimulant, recouvrant, voire obstruant des pans de mur entre en contradiction avec les trouées des *Fenêtres*, davantage figuratives. Pourtant, le matériau employé est très similaire: mêmes pigments, mêmes laques, même porosité de la couleur. Leur statut particulier renvoie à notre regard sur le tableau proprement dit, en tant qu'œuvre d'art, facile à isoler, dans lequel on peut aisément se plonger. Parce qu'elles agissent comme des rapiècements, difficile de se plonger dans les réparations de la même manière, à plus forte raison que l'artiste ne permet pas à l'illusion de fonctionner. Le paysage sous la verrière et monté en pagaille, désorganisé, il en manque un bout. Les éléments d'architectures choisis pour être recouverts sont soit disposés trop haut soit trop bas pour être contemplés de manière idoine. *Les réparations* sont-elles enfin des faire-valoir de l'architecture ou des œuvres au sens propre? Créées sur mesure pour le lieu, elles font mine en tout cas d'en être devenues indissociables.

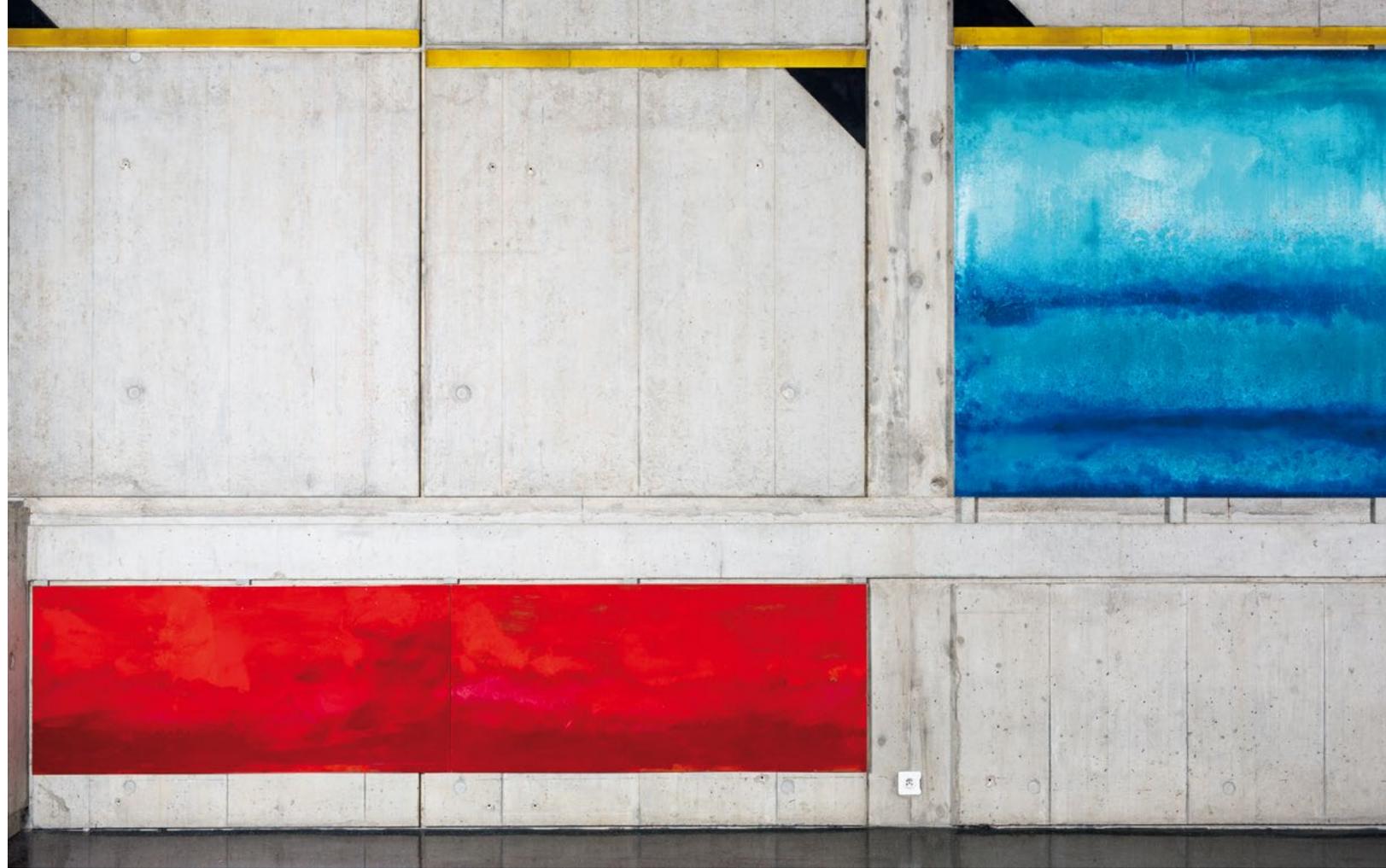
Instandsetzungen

Installation, 2016

bestehend aus:

- 1 roten Tafel, 310 cm x 68 cm
 - 1 blauen Tafel, 162 cm x 165 cm
 - 1 gelben Tafel, 19 cm x 138 cm
 - 5 Tafeln, 180 cm x 50 cm
 - 1 Tafel 48 cm x 72 cm
 - 1 Tafel 48 cm x 146 cm
- alle: Pigmente, Lack auf MDF

In Gegenüberstellung zu den „Fenster“-Bildern, die die graue Undurchsichtigkeit der Wand sowohl mit ihrer Form als auch mit ihrem Hintergrund durchbrechen, zeigt die Ausstellung eine Reihe von Interventionen, die der Künstler *réparations*, „Instandsetzungen“ nennt. Der Begriff der „Über-Fläche“ (im Französischen wiedergegeben durch die Wortschöpfung „super-face“, die den Begriff „surface“, Oberfläche, enthält) wird hier ausgelotet durch den Bezug zwischen der bemalten Oberfläche und dem architektonischen Raum. Hier werden keine Fensteröffnungen mehr in die Mauer gebrochen, sondern Wandelemente durch Farbfelder ersetzt. Die *réparations* verhalten sich wie Flecken, die auf zerschlissene Kleider aufgebügelt werden. Diese täuschende Eigenart, dieses Zudecken, ja Verstopfen mündet im Widerspruch zu den Öffnungen der *fenêtres* auf der gegenüberliegenden Wand. Nichtsdestotrotz sind die für die beiden Installationen verwendeten Mittel sehr ähnlich: die selben Pigmente und Lacke, die selbe Porosität der Farbe. Ihr besonderer Status verweist auf den Blick, den wir auf das eigentliche Bild werfen, auf das Kunstwerk, das leicht zu unterscheiden ist von der Umgebung, und auf welches man sich deshalb mühelos einlassen kann. Weil sie wie Flickarbeit daher kommen, ist es schwierig, sich den *réparations* auf die selbe Weise hinzugeben, umso mehr, als der Künstler hier die Illusion ihrer Funktion beraubt. Die Landschaft hinter der Glaswand türmt sich auf, scheint wild durcheinander geworfen, ihr fehlt der Fokus. Die Elemente der Architektur, die als Position für die Bildelemente ausgewählt wurden, sind entweder zu weit oben oder zu weit unten, als dass sie in angemessener Weise bestaunt werden könnten. Fungieren die *réparations* im Endeffekt als Handlanger der Architektur oder als Kunstwerke im eigentlichen Sinn des Wortes? So oder so sind sie von dem Raum, für den sie massangefertigt wurden, nicht mehr zu trennen.



9. Les réparations | 2016



10. Les réparations | 2016

Fenêtres anachroniques

Installation 2016

composée de :

Sans titre, 180 cm x 107,5 cm, 2015, pigments, laque sur plaque Dibond
Sans titre, 180 cm x 107,5 cm, 2015, pigments, laque sur plaque Dibond
Sans titre, 180 cm x 120 cm, 2016, pigments, laque sur plaque Dibond
Sans titre, 94 cm x 67 cm, 2016, pigments, laque sur aluminium
Sans titre, 94 cm x 67 cm, 2016, pigments, laque sur aluminium
Sans titre, 94 cm x 67 cm, 2016, pigments, laque sur aluminium
Sans titre, 94 cm x 67 cm, 2016, pigments, laque sur aluminium

Anachronistische Fenster

Installation, 2016

bestehend aus:

Ohne Titel, 180 cm x 107,5 cm, 2015, Pigmente und Lack auf Dibond
Ohne Titel, 180 cm x 107,5 cm, 2015, Pigmente und Lack auf Dibond
Ohne Titel, 180 cm x 107,5 cm, 2016, Pigmente und Lack auf Dibond
Ohne Titel, 94 cm x 67 cm, 2016, Pigmente und Lack auf Aluminium
Ohne Titel, 94 cm x 67 cm, 2016, Pigmente und Lack auf Aluminium
Ohne Titel, 94 cm x 67 cm, 2016, Pigmente und Lack auf Aluminium
Ohne Titel, 94 cm x 67 cm, 2016, Pigmente und Lack auf Aluminium



Selon une tradition qui remonte à la Renaissance – le traité fondateur de cette conception, le « De Pictura » de L. B. Alberti, date de 1435 –, le tableau que l'on accroche contre le mur est semblable à une fenêtre qui le perce. Sur ce postulat se base toute la théorie de la perspective et les différents moyens que les artistes ont déployés au fil des siècles pour faire du tableau un espace d'illusion dans la profondeur duquel le public est invité à entrer. Au cours de la première décennie du XX^e siècle, les pionniers de l'art abstrait rompent avec l'idée selon laquelle le tableau représenterait quelque chose du monde visible. Cette révolution, aussi radicale soit-elle, ne remet pour autant pas en cause la perception du tableau peint comme une surface circonscrite possédant son espace propre. Sauf exception, le tableau abstrait demeure une fenêtre, jouant de ce mystère qui veut qu'une accumulation de pigments liés entre eux, formant une couche plus ou moins épaisse, sur une surface plate, brise la bidimensionnalité de cette dernière dans la perception de celui qui regarde. Ainsi, à travers les siècles, le tableau continue de percer les murs. Adrien Jutard, dont l'ancrage abstrait est manifeste, revisite avec ses *Fenêtres anachroniques* un point de rencontre entre tradition et modernité, entre théorie et illusion explicite, entre figuration et abstraction. Le moyen qu'il emploie pour obtenir ces effets de porosité, de couleur absorbant le regard au loin, consiste en l'emprisonnement de pigments purs entre différentes couches de laque. Le sentiment de profondeur est encore accentué du fait de notre impossibilité à deviner le nombre de couches auxquelles nous faisons face.

Einer Tradition folgend, die auf die Renaissance zurückgeht – das Traktat „De Pictura“ von L. B. Alberti, das diese Konzeption begründet, datiert aus dem Jahr 1435 – gleicht das an die Wand gehängte Bild einem Fenster, das diese durchbricht. Die Theorie der Perspektive und der verschiedenen Mittel, die Künstler im Lauf von Jahrhunderten entwickelt haben, mit dem Ziel, das Bild zu einem Raum der Illusion zu machen, und das Publikum einzuladen, in dessen Tiefe einzutauchen, basiert auf diesem Postulat. Während des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts brechen die Pioniere der Abstrakten Kunst mit der Vorstellung, nach der ein Bild irgendetwas aus der sichtbaren Welt wiedergibt. Diese Revolution, wie radikal auch immer sie sein mag, stellt jedoch die Auffassung des gemalten Bildes als begrenzte Oberfläche mit eigenem Raum nicht in Frage. Fast ohne Ausnahme verharret das Abstrakten Bild in diesem Zustand als Fenster, in dem Mysterium, dass eine Anhäufung untereinander verbundener Pigmente in mehr oder weniger dicker Schicht auf einem flachen Untergrund die Zweidimensionalität dieses Untergrunds in der Wahrnehmung des Betrachters aufbricht. So fährt das Bild im Lauf der Jahrhunderte fort, die Wände zu durchbrechen. Adrien Jutard, dessen Verankerung in der abstrakten Kunst offensichtlich ist, interpretiert mit seinen *fenêtres anachroniques* den Punkt, an dem sich Tradition und Modernität treffen, zwischen Theorie und ausdrücklicher Illusion, zwischen figurativer Darstellung und Abstraktion, neu. Das Mittel, das er verwendet, um diesen Effekt der Porosität, zu erzeugen bei dem die Farbe den Blick schon von weitem auf sich zieht, besteht darin, die Pigmente zwischen verschiedenen Lackschichten „gefangen zu nehmen“. Was dabei das Gefühl der Tiefe noch zusätzlich verstärkt, ist die Tatsache, dass es uns nicht möglich ist zu erraten, wie viele Farbschichten wir hier vor uns haben.



De la forme vers la couleur: la peinture à dessin

Yves Guignard

« Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin, il disparaît. Tenez ? là il est, je crois, très remarquable. »

Honoré de Balzac,
Le chef-d'œuvre inconnu, 1855

À L'EXTRÉMITÉ DE L'EXPOSITION, on trouve une organisation de tableaux représentant des fenêtres, disposés les uns sur les autres, comme autant d'éclats colorés reconstituant une façade gothique contre un mur de béton gris (ill. 11). La forme ogivale des « fenêtre » y fait songer, tout du moins. Quant aux autres œuvres, elles sont abondamment colorées mais ne représentent plus rien. Tel serait en deux lignes une description possible du travail d'Adrien Jutard présenté à Lausanne entre les mois de mars et juin 2016, au rez-de-chaussée de l'Anthropole, bâtiment de la Faculté des Lettres de l'Université, dans l'espace du Cabanon.

Le choix de cet accrochage en un endroit précis, mis en scène de la sorte, est conscient. Il permet de donner lieu à une discussion sur la fenêtre comme motif sur laquelle nous reviendrons. Cela dit, il semble plus important ici de se pencher pour commencer sur la formulation négative de l'observation : « abondamment colorées, mais [qui] ne représentent plus rien » !

L'origine même de l'exposition puise à cette source d'abstraction. Une chance était à saisir à travers la présentation du travail de l'artiste de parler librement de dessin et de formes, de peinture et de couleurs, indépendamment de toute représentation et de toute thématique imposée par une figure. Ce texte est l'occasion de revenir sur ce travail.

Le parcours d'Adrien Jutard part du dessin pour aller vers la couleur qu'il exploite et rend avec un rare degré de maîtrise, dans son éclat, sa pureté, sa dynamique. Retraçons les étapes de cette conquête de la couleur par l'artiste en prenant le parti de l'inscrire dans une histoire de la fascination exercée par la peinture/pigment/éclat/couleur.

Haut en couleur – histoire d'une obsession

On ne dit pas « haut en couleur » comme on dit « haut dans les tours » en parlant d'un moteur à explosion ; car dans ce dernier cas, on pense à l'excès, à la proximité de la limite. Il serait plus convenable d'en « redescendre » en passant la vitesse. Il est remarquable que l'expression, concernant la couleur, ne soit pas particulièrement outrancière ou excessive. La couleur est panache admirable, exubérance bienvenue. Être haut en couleur est valorisé aujourd'hui sans équivoque. On n'y trouve rien à redire. Il n'en a pourtant pas toujours été ainsi.

La caractéristique de la Renaissance – par-delà ses génies particuliers et l’abondance de ses chefs-d’œuvre – a été d’opérer une distinction entre les artistes et les artisans. Les premiers furent distingués, sortis du lot, au moment où Giorgio Vasari place leurs disciplines respectives (peinture, sculpture, architecture) sous le signe du « dessein »¹. Ils entrent au moyen de ce nouveau patronage dans la catégorie des lettrés, des intellectuels, des penseurs, ils ne sont plus simples travailleurs de leurs mains. On crée pour les rassembler non plus des corporations, mais des académies.

Le dessin, qui se confond avec le dessein, est à cette époque un instrument de la pensée. Il acquiert une primauté d’autant plus grande que la couleur est alors suspectée de n’être qu’un outil de séduction, de distraction qui va nuire à l’idée pure et embrouiller le regard. La sensualité de la couleur est pointée du doigt, ce qui va lui conférer une réputation sulfureuse et va lui coller à la peau durant plusieurs siècles.

Il faut attendre le romantisme, les géniales intuitions de Delacroix et la plume de Baudelaire pour donner définitivement ses lettres de noblesses à la couleur. Ce dernier affirme ainsi dans son Salon de 1846, à la fin du chapitre III « De la couleur » : « Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstraiteurs de quintessence. Les coloristes sont des poètes épiques. »

Laissez-vous en conter, il n’y a guère de mal à cela, semble dire le critique ! Une génération plus tard, les impressionnistes avaient tout simplement laissé tomber la ligne du dessin pour ne s’exprimer plus que par la peinture, la lumière, la couleur. En parallèle, le rapide développement de la photographie signifiait la fin d’une époque – les peintres ne se sentaient plus investis du devoir de copier fidèlement la nature, d’autres pouvaient s’en charger à leur place. Ils pouvaient s’occuper d’autre chose que de représentation et se dédier à la lumière et à la couleur.

Les stades de l’abstraction sont franchis au fur et à mesure que la couleur l’emporte sur le dessin. Il n’est plus question alors que de perceptions plus ou moins altérées de ce que l’image représente encore. À partir du moment où l’artiste, ou le public, accepte de se laisser davantage charmer par la couleur que par l’image, la voie est ouverte irrémédiablement vers l’abstraction. Et ce processus s’amorce par ailleurs très tôt.

Deux citations laissent percevoir combien la fascination pour la peinture à travers la matérialité et la couleur s’étire à travers les âges bien avant l’apparition des premiers tableaux dits « abstraits ». Dans son salon de 1763, Diderot évoque à propos de Chardin :

C’est celui-ci qui entend l’harmonie des couleurs et des reflets. [...] On n’entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l’effet transpire de dessous en dessus. D’autres fois, on dirait que c’est une vapeur qu’on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu’on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l’effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s’aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit.

Huysmans dans « Certains » (recueil publié en 1889) reproduit un compte-rendu d’une exposition dans les galeries du quai Malaquais écrit deux ans plus tôt :

Le Goya : un écrasé de rouge, de bleu et de jaune, des virgules de couleur blanche, des pâtes de tons vifs, plaqués, pêle-mêle, mastiqués au couteau, bouchonnés, torchés à coups de pouce, le tout s’étageant en taches plus ou moins rugueuses, du haut en bas de la toile. On cherche. Vaguement on distingue, dans le tohu-bohu de ces facules, un jouet en bois de la forme d’une vache, des ronds de pains à cacheter, barrés de noir, surmontés de trémas bruns ; puis, en montant, des guillemets et des points, toute une ponctuation de couleur aérant un page de couleur fauve. On se recule, et cela devient extraordinaire ; comme par magie, tout se dessine et se pose, tout s’anime. Les pâtes grouillent, les virgules hennissent, des torrédors apparaissent, brandissant des voiles rouges, s’efforçant, se bousculant, criant sous le soleil qui les mord. [...] et ces écrasés de palette, ces frottis de torchon, ces traînées de pouces deviennent une pullulente foule qui s’enthousiasme, invective, menace, pousse d’assourdissants hourras. C’est tout simplement superbe ! — Et, dans ce margouillis, de nettes figures sortent : ces trémas, ce sont des yeux qui pétillent ; ces barres, des bouches qui béent ; ces guillemets, des mains qui se crispent.

¹ La confusion entre dessin et dessein est ici importante puisque leur distinction sémantique et orthographique n’existe pas alors (pas plus que dans l’italien *disegno*), ce sont deux faces d’une même médaille.

Par la suite, combien de ces artistes ont joué de la couleur, usant d’une touche de plus en plus libre, parfois alambiquée, mais toujours au service de celle-ci, durant un demi-siècle où tout bascule (1880-1930), que l’on pense à Cézanne, Monet, Van Gogh, Seurat, Bonnard...

L’exemple de ce dernier est d’autant plus pertinent qu’il va élaborer davantage que ses confrères tout un arsenal de moyens pour contrarier l’œil, notamment par le dessin, avec pour finalité de valoriser encore davantage la couleur. Jean Clair l’observe dans le texte qu’il lui consacre² :

La perspective chez Bonnard n’est pas fixe. À partir d’un point, qui peut souvent s’identifier au centre de la toile, où les choses sont vues normalement au regard, l’espace s’ouvre, se déploie, se déplie comme une feuille de papier froissée qu’on aplatirait de la main, et bascule ainsi vers le bas et les côtés. [...] Tout conspire pour soustraire les choses au vide de l’espace, pour les protéger de l’aspiration d’une vue perspective ; la mobilité de ce regard qui les balaye de haut en bas avec attention [...] les recueille pour les redresser dans un espace sans fuite, toutes semblablement proches, toutes équivalentes.

Ce qu’obtient donc le peintre avec ce dispositif, c’est une mise à plat, mise au plan, de tous les objets représentés : on ne pénètre plus dans le dessin/dessein, on reste sur le seuil car l’artiste l’a décidé ainsi. Intervient ensuite la couleur avec des dispositifs semblant contrarier de la même manière la vision perspective, les tons chauds qui avancent vers l’œil sont placés derrière et les froids qui reculent au premier plan ! Ceci pour aboutir à ce qu’on ne trouve chez Bonnard plus aucun relief, plus de modelé, mais simplement des évanescences lumineuses dans lesquelles notre regard se perd au loin dans un enchantement optique. Il a tout mis à plat pour créer une vibration lumineuse sans commune mesure, dématérialisant la couleur, il nous permet d’entrer dedans. De là, un seul pas à franchir pour se rendre aux Etats-Unis et constater que la génération suivante reproduit simplement ces effets, en les radicalisant.

Rothko utilisera des dispositifs semblables, jusqu’à faire de son œuvre la recherche exclusive de cette pulsation lumineuse que Bonnard avait ici atteinte, et qui est due non seulement à la saturation des tons et à la loi du contraste simultané des couleurs, mais qui est due aussi à la touche et aux glacis².

Rothko se situe ainsi sur la même ligne, avec une obsession semblable. Il assume simplement une autre échelle, et une voie plus immédiate vers son objectif. Si Bonnard tord la figuration et use de détours en vue de nous faire entrer dans la couleur, Rothko dispose un champ qui ne représente plus rien (ce pourrait tout aussi bien être une piscine), qui est limité à quelques couleurs et il nous invite à entrer dedans. Pour nous en simplifier l’accès, il travaille de très grands formats.

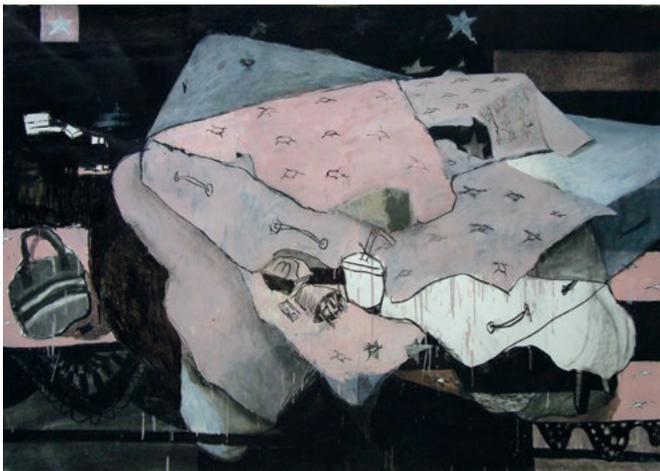
Considérations techniques

Le tableau historique brossé ici a pour but d’inscrire un certain type de travail actuel, celui d’Adrien Jutard, dans une continuité de représentation, de perception et de goût. Pour baliser la voie choisie, il convient de penser en parallèle quelques moments d’une histoire de l’évolution des techniques. La diffusion de la peinture à l’huile au XIV^e siècle révolutionne les manières de peindre puisqu’elle permet de consacrer plus longtemps au travail, pour un résultat plus précis, plus profond, plus brillant. La peinture ne séchant plus aussi rapidement qu’auparavant, on peut expérimenter davantage, on peut rattraper ses erreurs, amplifier les effets. Interviennent ensuite les glacis, ces couches transparentes où le liant l’emporte sur le pigment. Apposés sur la couleur, ils augmentent, par un phénomène optique de réflexion de la surface, son effet de profondeur. Aussi faut-il toujours penser qu’au-delà de l’idée d’un certain type de champ coloré, il faut posséder les moyens techniques de le faire vibrer. Il n’est pas banal que le bleu d’Yves Klein n’est en aucun cas l’invention d’une couleur. Le bleu outremer préexiste la naissance de l’artiste niçois. Ce qu’il dépose en mai 1960 comme brevet sous l’enveloppe Soleau no 63471, c’est une for-

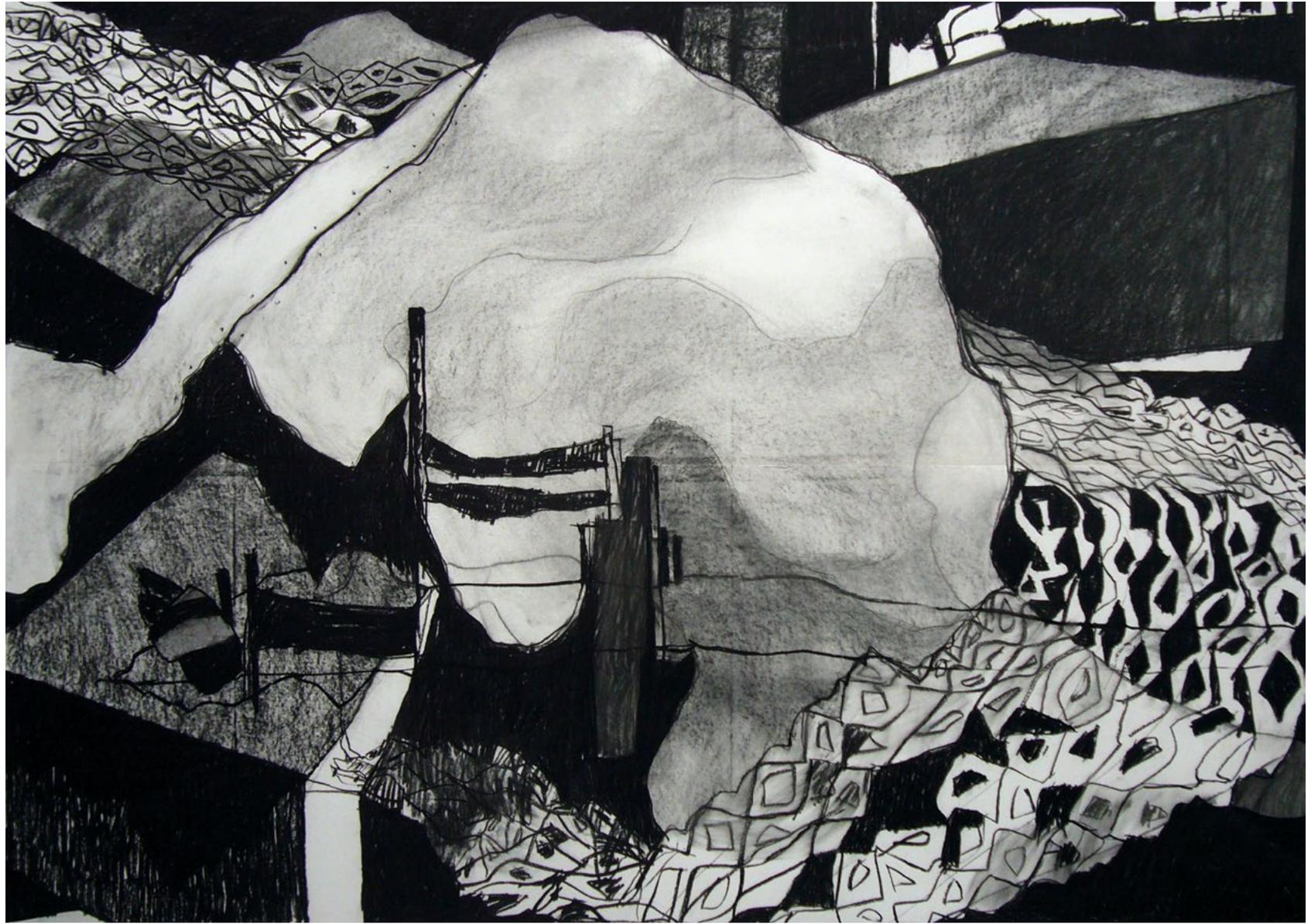
² Jean Clair, *Bonnard*, Paris, Hazan, 2006, pp. 42-43.



13. Morning | 120 cm x 168 cm | 2008



14. Evening | 120 cm x 168 cm | 2008



15. Atelier Ansicht 1 | 190 cm x 270 cm | 2008

mule. Concrètement, elle décrit un nouveau liant constitué d'une pâte fluide originale, substituée à l'huile traditionnellement utilisée en peinture, et qui permet de fixer le pigment bleu outremer no 1311. L'apport d'Yves Klein n'est donc pas un type de bleu mais une manière de le donner à voir, de le révéler et partant, il s'agit d'une nouvelle expérience sensorielle.

Plus récemment, on sait depuis fin février 2016³ que Anish Kapoor a acquis les droits exclusifs pour la *vantablack*, une peinture ultra-noir développée à des fins militaires qui absorbe la lumière à hauteur de 99,96% rendant invisible tout objet qui en est recouvert. Cette acquisition par l'artiste britannique en vue d'en faire des œuvres va certes vers la négation de toute couleur mais en même temps l'objectif sous-jacent consiste, comme n'importe quel champ coloré, d'affecter la perception visuelle et émotionnelle du regard qui y plonge. À ce titre, on est bien dans un cheminement voisin. Les exemples pourraient être multipliés d'innovations technologiques au bénéfice d'une meilleure expérience de la couleur et que les peintres s'approprient quand ils ne les inventent pas.

Nous distinguons donc deux grands flux diachroniques dont nous avons décrit la progression au moyen de quelques jalons: tout d'abord la fascination, croissante tout au long de l'histoire, pour la couleur qui aboutit notamment au travail des champs colorés, et ensuite la succession d'innovations techniques – appropriation de nouveaux matériaux ou plus exactement nouvelles manières de les lier et les révéler – ayant permis une expérience visuelle toujours plus intense.

Le travail récent d'Adrien Jutard se déploie précisément à l'intersection de ces deux continuums, il est irrigué par eux tout en constituant une nouvelle étape de leur progression, en proposant une nouvelle interprétation de leur tradition.

Il y a une inventivité propre à l'artiste qui lui permet ce dialogue d'égal à égal. Le pigment est chez lui manipulé dans une pureté maximale et mélangé avec des solvants qui confèrent un caractère très liquide à sa peinture (ill. 22). La couleur enfin n'est pas apposée sur une toile⁴ mais sur des surfaces imperméables, en bois ou en aluminium. La peinture est donc conservée dans son énergie liquide et dans son éclat originel sans subir d'altération au contact du support. Par après, Jutard fixe avec des laques de résine la couche ainsi obtenue, en même temps que la tache, la forme, le dessin, la coulure qui résulte de son geste. La résine en séchant déploie une nouvelle couche imperméable, et l'opération peut alors se répéter, une fois, deux fois, et même davantage. À la fin du processus, les tableaux se révèlent dans une succession de pures couleurs dont il est impossible de savoir exactement combien de couches les définissent. Ils possèdent une porosité et une profondeur exceptionnelles, autant qu'un éclat et un dynamisme peu communs.

Notre regard en tant que spectateur glisse d'une couche à l'autre, se fraie un chemin dans un labyrinthe aquatique ou nébuleux avec des plans solides ici et là, où la couleur est plus saturée.

On peut songer à des travaux comme ceux de Pierre Soulages, de la période la plus colorée, entre les années 1960 et 1980, où, sous une couche de noir, du bleu ou du rouge apparaissent parce qu'un grand geste de « raclage » de la couche supérieure est venu les dévoiler. Même tramage, interpénétration et concurrence entre les strates dans les tableaux abstraits de Gerhard Richter pour lesquels il enduit de couleurs un grand raclage qu'il étire sur la toile, verticalement, horizontalement, ajoutant et enlevant des couleurs à chaque passage jusqu'à obtenir un inextricable système de couches concurrentes en dialogue. Dans ces deux derniers exemples, le caractère mat et l'épaisseur des couleurs nous situent bien loin des partisans des champs colorés et de la vibration lumineuse décrite plus haut. Leur parenté est autre, mais pas moins pertinente. On pourrait ajouter à cette famille, le danois Per Kirkeby qui a marqué Jutard ou, d'une génération plus proche de lui, l'Allemande Katharina Grosse quand elle travaille sur toile.

Les effets obtenus par Adrien Jutard cumulent – et c'est là leur grande qualité – la porosité d'une couleur exceptionnelle, sur laquelle les couches de résine agissent comme un glacié, et une concurrence des strates entre et à travers lesquelles l'œil ne résiste pas à la tentation de se faufiler, curieux, avide.

C'est par excellence, la force de la série des *Réparations* (ill. 9) qui jouent plus que jamais le jeu des champs colorés. Nulle forme ici pour arrêter notre œil ou le focaliser. Seules des nébuleuses de couleur se cherchant et se chassant. C'est que la visée de ce travail est circonstancielle et ne peut

se comprendre que dans son dialogue avec l'architecture. Dans ce dernier cas, la forme n'est purement et simplement que celle délimitée par le bord découpé du panneau de bois. L'artiste ayant procédé à ces découpes en fonction de l'architecture, elles s'y intègrent parfaitement. L'effet extérieur se joue donc de la limite entre la gommette superficielle, le rapiècement coloré sur le tissu mural, et la nouvelle fenêtre qui le perce, où notre œil s'évade, attiré vers la profondeur du champ.

Miroitement et dessin retrouvé

Gerhard Richter a exploré avec brio un tel éventail de techniques et obtenu des résultats si divers que nous pensons à nouveau à lui au moment d'évoquer une autre caractéristique de la peinture d'Adrien Jutard, puisque cette dernière reflète comme un miroir, par l'effet des laques successives. Ses tableaux, très difficiles à photographier, sont donc solidaires de leur environnement qu'ils intègrent et renvoient. Leur espace propre se dédouble de l'espace de la pièce qu'ils regardent (d'où on les regarde), réflexion qui peut aussi disparaître complètement selon l'angle et l'éclairage. Des séries récentes de Richter présentent des œuvres qui ne sont plus que des panneaux de verre peints à l'arrière, généralement en gris uniforme, et réfléchissants⁵. Travaux minimalistes et pour ainsi dire conceptuels, ils témoignent d'un intérêt très actuel pour le dialogue entre l'espace du tableau, l'espace où il est suspendu à travers son reflet, et entre les deux le regard du spectateur invité à s'interroger. D'autres exemples pourraient être cités, mais sans clarifier davantage le propos, à savoir que la réflexion optique des tableaux d'Adrien Jutard est ici à percevoir non comme la base conceptuelle du travail, mais comme un enrichissement supplémentaire, une complexité stimulante.

Pour évoquer une dernière fois ce pape de l'art contemporain, Richter a servi de prisme dans la carrière d'Adrien Jutard paradoxalement par ce qui manquait à son attirail de moyens. C'est ce qui est absent chez Richter qui va influencer Adrien Jutard durant presque une décennie. Le touche-à-tout du Dresdois a été certes source d'inspiration, de même que son pragmatisme, qui veut que selon les humeurs il prenne soit une photo, soit une raclette, soit un nuancier et reste systématiquement dans la peinture. Sauf qu'à regarder les choses sous le seul angle de la peinture, le dessin chez lui est oublié.

Adrien Jutard, prenant conscience de cet état de fait, va consacrer en réalité plusieurs années à se pencher assidument et exclusivement sur le dessin. D'un certain point de vue, il intègre les réticences philosophiques de la Renaissance vis-à-vis de la couleur séductrice/distrayante et décide de s'en passer tout à fait pour affronter la question de la structure, de la ligne et de la forme. Le noir et blanc est donc caractéristique de son œuvre des années 2005-2010 (ill.13,14,15). L'aboutissement de ce travail est aujourd'hui encore visible dans l'installation *Numerus Clausus* (ill.1). Chacun des panneaux ici présentés est caractéristique de cette recherche d'une forme se suffisant à elle-même, sans fard, tracée au fusain. Tous se ressemblent et en même temps différents, tous semblent habités comme par une seule et même entité en variation constante, tandis que leur grand nombre confère un sentiment de prolifération virtuellement infinie. Il s'alterne dans ces petits mondes cellulaires des lignes et des surfaces, parfois isolées, parfois se répétant, des formes courbes et des brisures, des surfaces pleines, d'autres hachurées, des espaces vides. Cette obsession du dessin semble explorer un champ infini des possibles tout en gardant, pour constante absolue, le souci de l'équilibre, de l'habillage de l'espace, de la présence concrète, incarnée, tout en prenant soin de n'être jamais signe, c'est-à-dire reflet d'autre chose, citation. La forme génératrice d'elle-même doit se passer de signifié pour exister pleinement. Pour reprendre les mots de l'artiste: s'il n'y a qu'une idée par tableau, alors le geste primordial, le primat de la composition, la volonté liée à la création du tableau, ce « dessein » doit rendre compte de lui-même et devenir dessin, c'est-à-dire passer du ressenti (impulsion, volonté subconsciente) au visible, perceptible, observable et conscient. C'est un travail « intériorisé de la forme » et non un « travail extériorisé du sujet » qui génère le dessin.

3 Article dans le « Dailymail » du 27 février 2016, <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3467507/Artists-war-sculptor-given-exclusive-rights-purest-black-paint-used-stealth-jets.html>

4 Travailler ainsi la couleur et jouer de son absorption dans la toile eût été un choix possible mais possédant déjà sa propre tradition qui passe par Morris Louis pour aboutir à Peter Doig; il n'est nullement question de cela ici.

5 Voir par exemple: *Doppelgrau*, 2014, 200 cm x 400 cm, « Catalogue Raisonné »: 935-1. Sur <https://www.gerhard-richter.com/>



16. Sans titre | 180 cm x 120 cm | 2016



17. Sans titre | 180 cm x 107,5 cm | 2015



18. Sans titre | 94 cm x 67 cm | 2016



19. Sans titre | 94 cm x 67 cm | 2016



20. Sans titre | 94 cm x 67 cm | 2016

21. Sans titre | 180 cm x 107,5 cm | 2015

Une fois familiarisé avec cette vision qui devient ligne directrice, l'artiste peut faire transiter ses motifs par différents supports, du papier au panneau de bois, en passant par le mur (ill. 23, 24). Il faut attendre l'année 2012 pour voir se rencontrer les nouvelles techniques de fixation de la couleur et les formes ovoïdes au fusain désormais caractéristiques de son univers. Le travail va ensuite prendre sa pleine expression à l'intersection de ce que Fernand Léger appelait « les trois grandes quantités plastiques : la ligne, la forme, la couleur »⁶, et le même Léger d'ajouter qu'« aucune œuvre ne peut prétendre au pur classicisme, c'est-à-dire à la durée indépendamment de l'époque de création, si l'on sacrifie complètement une de ces quantités au détriment des deux autres ». Jutard, dans ses tableaux, n'en dédaigne aucune, donnant ainsi sa pleine expression à une peinture abstraite infiniment poreuse, vaporeuse, liquide mais tout à la fois « solide et durable comme l'art des musées »⁷ pour citer Cézanne, qui fut aussi très fortement absorbé par la question de la forme. On ne saurait manquer de mentionner aussi tout l'héritage de l'expressionisme abstrait gestuel dont l'héritage est très bien intégré et assimilé par Adrien Jutard. Eclaboussures et coulures à dose raisonnable font également partie de son vocabulaire. Et pour cause, comme Pollock et consorts, fluidité du médium obligeant, il travaille au sol et non plus sur chevalet.

Surface avec vue

La série récente des *Fenêtres anachroniques* est exemplaire pour analyser les liens que tisse la réflexion de l'artiste au sein de dualités fécondes. L'inspiration de cette série récente est à chercher dans une époque charnière qui est le passage de l'architecture romane aux arcs plein cintre à l'architecture gothique avec ses arcs en ogive. L'artiste nous a signalé que c'est dans les abbayes de Sénanque et du Thoronet (Var, France) qu'il a observé cette métamorphose avant de vouloir se l'approprier. Au sein de cette transformation se rejoignent le dessin qui est contour, frontière, démarcation, et le dessein qui renvoie au projet, à l'impulsion, à la volonté. À nous d'imaginer avec l'artiste qui nous y invite ces moines artisans aussi bien qu'ingénieurs se ressourçant à la lumière des ouvertures de leurs églises au cours de leur vie laborieuse d'assainissement et de culture de la terre, le plus souvent dans un environnement marécageux. De là le dessein qui naît, dans ces églises exemptes de « monstruosités » (dixit Bernard de Clairvaux), c'est-à-dire sans les ornements illustratifs typiques du Roman, ce dessein, cette volonté du moine cistercien de modifier, comme depuis l'intérieur, l'arc roman, de l'élever en le brisant vers le haut. Une poussée de l'intérieur comme une graine, modifiant la « forme souche » de la fenêtre.

Des arcs apparaissent donc dans ses tableaux, ils rejouent l'ouverture architecturale vers le lointain, perçant le mur pour laisser entrer lumière et couleurs du dehors. En cela, ils renvoient à l'ouverture par laquelle le peintre se propose de regarder le spectacle du monde : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire »⁸ expliquait Alberti en 1436. On perçoit ici une tentation de citer le théoricien de la Renaissance mais tout en s'amusant des paradoxes engendrés.

En effet, la lecture la plus courante de l'injonction albertienne fait découler de ce texte toute notre perception de la peinture sur chevalet qui vient ensuite s'accrocher contre une paroi. On s'accorde depuis lors en effet à voir dans chaque tableau de la tradition occidentale une nouvelle fenêtre ouverte sur un monde parallèle au nôtre ; on se projette alors « à l'intérieur » du monde représenté, par là même, on « sort » de la pièce où on se trouve, comme si on s'échappait par une ouverture dans le mur. Pour que cette échappée soit possible, il faut au tableau une profondeur et c'est tout le rôle de la perspective que de la rendre sensible à notre œil. Or, cette perception n'est pratiquement pas remise en question jusqu'aux grandes révolutions de l'art moderne que nous avons décrites plus haut. Le clin d'œil d'Adrien Jutard à Alberti est donc tout à fait légitime, en bon héritier qu'il est des dites révolutions. La fenêtre-tableau demeure bel et bien une ouverture dans le mur, car la profondeur – fût-elle chromatique – y est manifeste.

Et pourtant, tout bouillonne de paradoxes ici. À commencer par ces formes incongrues, le plein

cintre et l'ogive, qui réfèrent à un temps d'avant la Renaissance où la vision d'Alberti n'est pas encore formulée.

Ensuite l'absence, dans ces ogives, de toute histoire, de toute narration, puisque l'on demeure dans l'abstraction, pour peu que l'on fasse fi du signe « forme d'une fenêtre », qui est ici aussi bien prétexte que contexte. Alberti disait bien « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire ». Ce qui résiste donc, c'est l'absence de narration. Les fenêtres « anachroniques » le sont donc doublement : d'abord elles s'affirment dans des formes qui nous situent dans un temps, le Moyen Âge où la « fenêtre » albertienne – la perception moderne qu'on a du tableau – n'avait pas cours, ensuite elle refuse à l'œil toute narration tout en demeurant ouverture, faille, gouffre, fente au sein de l'espace où on l'accroche.

Par cette dernière évolution de son travail, Adrien Jutard va aussi franchir une étape nouvelle dans la construction de formes, sans renier ses acquis. Ces formes plus charpentées, architecturées, le situent davantage du côté des « maçons » comme aimait à se décrire Nicolas de Staël, ou plus proches des travaux de Howard Hodgkin, autre artiste que Jutard a beaucoup regardé.

Du dessinateur brillant au maçon éclairé, en passant par l'alchimiste opiniâtre d'une qualité inédite de champs coloré, tel est l'éventail de moyens dont a su se parer Adrien Jutard et dont il sait habilement jouer pour apporter un souffle nouveau à la peinture actuelle. ■

⁶ Fernand Léger « Les origines de la peinture et sa fonction représentative » (1913) in Fernand Léger, *Fonction de la peinture*, Paris, Gallimard, 2004, p. 26.

⁷ Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Editions Macula, 1921, p. 121.

⁸ Leon Battista Alberti, *De Pictura, De la peinture*, Paris, Editions Macula, 2014, p. 125.



Von der Form zur Farbe: Absichtsvolle Malerei

Yves Guignard

„Kommen Sie näher, dann sehen Sie diese Arbeit besser. Von weitem verschwindet sie. Sehen Sie...? Von hier ist sie, so denke ich, ziemlich bemerkenswert.“

Honoré de Balzac, Das unbekannte Meisterwerk, 1855

GANZ AM ENDE DER AUSSTELLUNG trifft man auf ein Arrangement von Fenster-Bildern, das auf einer grauen Betonmauer eine gotische Fassade mit ihren bunten Glasfenstern nachstellt. (Abb.11). Zumindest legt die Spitzbogenform dieser „Fenster“ einen solchen Bezug nahe. Alle übrigen Exponate sind von grosser Farbigkeit, ohne jedoch etwas darzustellen. So könnte eine Kurzbeschreibung von Adrien Jutards Werk lauten, wie es in Lausanne von März bis Juni 2016 im Erdgeschoss der literaturwissenschaftlichen und philosophisch- historischen Fakultät der Universität Lausanne, im Espace du Cabanon, zu sehen ist.

Die Wahl der Verbindung dieser Inszenierung mit genau diesem Ort ist bewusst. Sie lädt ein zur Diskussion über das Fenster als Motiv, auf die wir später noch zurückkommen werden. Abgesehen davon scheint es hier wichtiger, den Fokus zunächst auf den negativ ausformulierten Teil der Feststellung zu legen: „von grosser Farbigkeit, ohne jedoch etwas darzustellen“. Der eigentliche Ursprung dieser Ausstellung schöpft aus der Quelle dieser Abstraktion. Eine einmalige Gelegenheit, anhand des ausgestellten Querschnitts durch das Gesamtwerk des Künstlers ungezwungen über Zeichnung und Formen, Farbe und Malerei zu sprechen, und dies völlig losgelöst von jeglicher durch figurative Darstellung aufgedrängte Repräsentation oder Thematik. Dieser Text ist eine Gelegenheit, auf die Arbeit selbst Bezug zu nehmen.

Seinen Ausgang nimmt Adrien Jutards Laufbahn als Künstler im Zeichnen, er erschliesst sich den Zugang zur Farbe, deren Möglichkeiten er auslotet und in deren Anwendung er bezüglich Leuchtkraft, Reinheit und Dynamik einen seltenen Grad an Meisterschaft erreicht.

Vergegenwärtigen wir uns die Abschnitte in diesem Eroberungszug der Farbe durch den Künstler, indem wir ihn in eine Entwicklungsgeschichte der Faszination durch Malerei/Pigment/Leuchtkraft/ Farbe aufnehmen.

Bunt – Geschichte einer Obsession

Das „haut“ im französischen Ausdruck „haut en couleur“ („bunt“) unterscheidet sich von dem „haut“ in „haut dans les tours“ („hohtourig“), der Redewendung, die im Zusammenhang mit

einem Verbrennungsmotor Verwendung findet: im zweiten Fall denkt man daran, dass ein Limit bald erreicht sein könnte, man denkt an Exzess, ebertreibung, daran, dass es angemessen wäre, „herunterzukommen“, sich zu mässigen. Dass der erste, sich auf Farbigkeit beziehende Ausdruck nicht in diesem Sinne als übertrieben oder exzessiv zu verstehen ist, ist eine bemerkenswerte Tatsache. Farbe als Ausdruck wunderbarer Beherrschung und willkommenen Ebermut: Bunt sein ist heute zweifelsfrei positiv konnotiert, dagegen gibt es nichts einzuwenden. Dem war allerdings nicht immer so.

Charakteristisch für die Renaissance war – neben ihren grossen Genies und der Fülle hervorragender Meisterwerke, die sie hervorgebracht hat – der Anspruch, eine Trennung zwischen Künstlern und Handwerkern zu etablieren. Die Erstgenannten wurden „vornehm“ und hoben sich von den Handwerkern ab, und zwar von dem Moment an, als Giorgio Vasari ihre jeweiligen Disziplinen (Malerei, Skulptur und Architektur) unter das Zeichen der Absicht, des bewussten, geplanten Handelns, stellt. Unter dieser neuen Schirmherrschaft finden Künstler Zugang zur Kaste der Gebildeten, der Intellektuellen, der Denker, sie sind keine einfachen Handwerker mehr. Von nun an organisieren sie sich nicht mehr in Körperschaften und Zünften, sondern in Akademien.

Die Kunst des Zeichnens – auf Französisch „dessin“ und dem Klang nach leicht zu verwechseln mit der Absicht, französisch „dessein“ – ist zu dieser Zeit ein Instrument des Denkens¹. Sie erlangt eine Vorrangstellung von derartigem Gewicht, dass die Farbe den Ruf eines reinen Verführungsinstruments erhält, eines Mittels der Ablenkung und Zerstreuung, das der reinen Idee schadet und den Blick verwirrt. Mit Fingern wird auf die Sinnlichkeit der Farbe gezeigt, was ihr ein dämonisches Image verleiht, das ihr über mehrerer Jahrhunderte hinweg anhaften wird.

Erst die Romantik mit der Intuition eines Delacroix oder der Feder eines Baudelaire ist es, die der Farbe einen Anstrich von Noblesse gewährt. In seinem Salon de 1846 behauptet Letzterer gegen Ende des Kapitels II „über die Farbe“: „Reine Zeichner sind Philosophen, Abstrakteure der Quintessenz. Koloristen sind Epiker.“

Lasst uns darüber reden, erzählen – daran kann nichts Schlechtes sein, scheint der Kritiker zu sagen. Eine Generation später lassen die Impressionisten die Linie, den Zeichenstrich, einfach weg und drücken sich demzufolge nur noch durch die Malerei, das Licht und die Farbe aus. Parallel dazu treibt die rasante Entwicklung der Fotografie das Ende einer Epoche voran – die Maler fühlen sich nicht mehr von der Aufgabe, die Natur detailgetreu wiederzugeben, in Beschlag genommen, von jetzt an können sich andere darum kümmern, während sie sich mit anderen Dingen als der reinen Wiedergabe beschäftigen und sich dem Licht und der Farbe hingeben.

Nach und nach werden die Entwicklungsstadien der Abstraktion überwunden, und zwar in dem Mass, in dem die Farbe Eingang darin findet. Bei diesem Vorgang handelt es sich um nichts anderes als um eine mehr oder weniger verzerrte Wahrnehmung dessen, was im Bild dargestellt ist. Sobald sich entweder der Künstler oder das Publikum darauf einlässt, sich stärker durch die Farbe als durch das Motiv vereinnahmen zu lassen, mündet die Entwicklung endgültig in die Abstraktion. Und dieser Prozess zeichnet sich sehr bald auch in anderen Bereichen ab.

Wie stark die Faszination für die Malerei mittels Materialität und Farbe sich durch die verschiedenen Epochen hindurchzieht, geben zwei Zitate aus einer Zeit lange bevor die ersten als „abstrakt“ bezeichneten Bilder auftauchen, wieder. In seinem „Salon de 1763“ bemerkt Diderot im Zusammenhang mit Chardin:

Er ist es, der die Harmonie der Farben und Reflexe versteht [...] Man versteht nichts von dieser Magie. Es sind dicke Schichten übereinander aufgetragener Farbe und deren Effekt von unten nach oben hindurchsickert. Sonst hätte man gesagt, es sei ein Dampf, den man auf die Leinwand geblasen hat; oder anders, es sei ein leichter Schaum, den man dorthin geworfen hat. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg werden euch diesen Vorgang weit besser erklären als ich; jeder

¹ Die Konfusion zwischen den Begriffen „dessin“ und „dessein“ ist hier von grosser Wichtigkeit, da ihre semantische und orthografische Unterscheidung in diesem Moment noch nicht existiert (vergleichbar mit dem italienischen „disegno“): sie repräsentieren die zwei Seiten der selben Medaille.

von ihnen wird eure Augen dazu bringen, diesen Effekt zu fühlen. Nähert ihr euch, so trübt sich alles, wird flach und verschwindet; weicht ihr zurück, so entsteht alles von Neuem und vermehrt sich.

Huysmans veröffentlicht in „Certains“ (Sammelband, publiziert 1889) die Besprechung einer Ausstellung in den Galeries du quai Malaquais, die er zwei Jahre zuvor geschrieben hat:

Der Goya: ein Matsch aus Rot, Blau und Gelb, mit Pinselstrichen aus weisser Farbe, ein Teig aus lebhaften Farbtönen, übermalt, ein Durcheinander, mit dem Messer aufgespachtelt, gestaucht, mit dem Daumen hingeschmiert, das Ganze türmt sich dabei, vom oberen zum unteren Rand der Leinwand, mehr oder weniger rauh fleckenweise aufeinander. Man sucht. Vage erkennt man, im Tohuwabohu dieser „faculae“, ein Holzspielzeug in Form einer Kuh, Siegellackkrondellen, schwarz durchgestrichen und mit braunen Tremata gehöhlt; anschliessend, weiter oben, Führungszeichen und Punkte, eine ganze Zeichensetzung aus Farben, die etwas frische Luft in eine Seite von fahler Farbe. Man tritt zurück, und nun wird es ungewöhnlich: wie durch Magie zeichnet sich alles ab und nimmt den richtigen Platz ein, alles belebt sich. Die Kleckse laufen lebhaft durcheinander, die Kommata wiehern, Stierkämpfer tauchen auf und schwenken ihre roten Tücher, bemühen sich, drängeln, schreien unter der Sonne die sie beisst. [...] und der Paletten-Matsch, dieser Tuch-Abstrich, diese Daumenspuren werden zur wimmelnden Menschenmenge, die sich begeistert, beleidigt, bedroht und ohrenbetäubende Hurras ausruft. Das ist ganz einfach superb! Und in diesem Matsch erscheinen klare, deutliche Figuren: diese Bindestriche, das sind funkelnde Augen; diese Balken sind Münder, die weit offen stehen; diese Führungszeichen Hände, die sich zusammenkrampfen.

Wie viele Künstler haben im Anschluss mit der Farbe gespielt, sich einer immer freieren Pinselführung bedienend, manchmal gekünstelt, verstellt, aber stets im Dienst der Farbe selbst, während eines bewegten halben Jahrhunderts (1880-1930)? Man denke an Cézanne, Monet, Van Gogh, Seurat, Bonnard...

Letzterer stellt ein umso treffenderes Beispiel dar, als er in grösserem Mass als seine Genossen ein ganzes Arsenal an Mitteln entwickeln wird, deren Ziel es ist, die direkte Wahrnehmung über die Augen in Frage zu stellen. Er findet diese Mittel besonders im Bereich der Zeichnung und wertet dadurch die Farbe weiter auf. Jean Clair stellt in einem Text über Bonnard fest:

Die Perspektive ist bei Bonnard nicht festgelegt. Von einem Punkt ausgehend, der oft im Zentrum der Leinwand liegt, dort, wo der Blick die Dinge normal erfasst, öffnet sich der Raum, breitet sich aus und entfaltet sich wie ein zerknülltes Papier, das man mit der Hand glättet und neigt sich so zum Rand und zu den Seiten hin. [...] Alles schwört sich, um die Sachen der Leere des Raums zu entziehen, sie vor dem Sog einer perspektivischen Sicht zu schützen; die Beweglichkeit dieses Blicks, der sie aufmerksam von oben nach unten wischt, trägt sie zusammen, um sie neu anzuordnen in einem Raum ohne Öffnung, alle in etwa der selben Nähe, alle gleichwertig.²

Was der Maler erreicht mit dieser Massnahme, ist eine „Verflachung“, eine Einebnung sämtlicher dargestellter Objekte: man dringt nicht mehr vor ins Konzept „dessin/dessein“, sondern bleibt auf der Schwelle, weil der Künstler es so entschieden hat. Greift anschliessend die Farbe mit Mitteln ein, die der perspektivischen Sicht in gleicher Art und Weise entgegenwirken, so werden die warmen Töne, die auf das Auge zukommen, hinter die kalten gesetzt, die dadurch in den Vordergrund ausweichen. Man kommt so zum Schluss, dass bei Bonnard kein Relief mehr zu finden ist, keine Modellierung, sondern einfach leuchtende Vergänglichkeiten, wo unser Blick sich in den Weiten einer optischen Verzauberung verliert. Alles ebnet er ein, um, ohne auf die üblichen Mittel zurückzugreifen, das Licht zum Vibrieren zu bringen. Indem er die Farbe entmaterialisiert, ermöglicht er uns, in sie einzudringen. Von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt in die Vereinigten Staaten, wo wir feststellen, dass die nachfolgende Generation diese Effekte reproduziert und sie dabei radikalisiert:

Rothko wird ähnliche Mittel verwenden bis zu dem Punkt, wo sein Werk zur ausschliesslichen

² Jean Clair, *Bonnard*, Paris, Hazan, 2006, S. 42-43.



Erforschung dieses leuchtenden Pulsierens wird, die Bonnard hier erreicht hatte, und die nicht nur der Sättigung der Farbtöne und dem Gesetz des Simultanen Kontrasts zu verdanken ist, sondern auch der Pinselführung und dem Farbauftrag².

Rothko positioniert sich auf der selben Linie, mit durchaus vergleichbarer Obsession. Lediglich der Massstab, den er zugrunde legt, unterscheidet sich, und er schlägt einen direkteren Weg zu seinem Ziel ein. Während Bonnard das Dargestellte verformt und sich hinlänglich bekannter Umwege bedient, um uns den Eingang in die Farbe zu ermöglichen, richtet Rothko ein Handlungsfeld ein, das nichts mehr darstellt (es könnte auch ein Schwimmbad sein), sich auf ein paar wenige Farben beschränkt und uns auffordert, in sie hineinzugehen. Um uns den Zugang zu erleichtern, verwendet er sehr grosse Formate.

Betrachtungen zur Technik

Der geschichtliche Abriss, der hier wiedergegeben wird, verfolgt das Ziel, einen bestimmten aktuellen Typ künstlerischer Arbeit, denjenigen von Adrien Jutard, in die kontinuierliche Entwicklung der Darstellung, der Betrachtung und des Geschmacks einzubinden. Es macht Sinn, parallel dazu einige Gedanken an Momente in der Entwicklungsgeschichte künstlerischer Technik zu verwenden, um so den eingeschlagenen Weg etwas genauer einzugrenzen.

Die Verbreitung der Emalerei im 14. Jahrhundert stellt eine Revolution dar für die Art und Weise, wie gemalt wird, denn sie erlaubt es, dass sehr viel länger an einem Bild gearbeitet werden kann, was zu präziseren Ergebnissen, grösserer Tiefe und grösserem Glanz führt. Da die Farbe nicht mehr so schnell eintrocknet wie zuvor, kann man besser mit ihr experimentieren, Fehler korrigieren, Effekte verstärken. Als nächstes kommen Lasuren auf, transparente Schichten, wo das Bindemittel sich über die Pigmente zieht. Auf die Farbe aufgetragen, verstärken Lasuren den Eindruck der Tiefe durch ein optisches Phänomen der Oberflächenreflexion.

Man darf nicht vergessen, dass es neben der Idee zu einem bestimmten Farbfeld die technischen Mittel braucht, die dieses in Schwingung versetzen.

Die Feststellung, dass im Blau von Yves Klein keineswegs die Erfindung einer Farbe steckt, ist keine Banalität. Ultramarin existierte bereits lange vor der Geburt des Künstlers aus Nizza. Was er im Mai 1960 als Musterschutz-Beleg Nr. 63471 hinterlegt, ist eine Formel. Konkret beschreibt sie ein neues Bindemittel aus einer flüssigen „Urpaste“, die das traditionellerweise in der Malerei verwendete Oel ersetzt und es erlaubt, die Farbe Ultramarin Nr. 1311 zu fixieren. Yves Kleins Beitrag ist folglich kein neuer Blau-Ton, sondern eine Art, das Blau sichtbar zu machen, es ans Licht zu bringen, und mithin eine neue Sinneserfahrung.

Als aktuelles Beispiel war Ende Februar 2016 zu erfahren, dass Anish Kapoor die Exklusivrechte erworben hatte für *vantablack*, eine ultraschwarze Farbe, die bei Forschungen zu militärischen Zwecken entdeckt worden war und in der Lage ist, 99.96% des Lichts zu absorbieren, so dass sie jedes Objekt, das von ihr bedeckt ist, faktisch unsichtbar macht. Dieser Kauf des englischen Künstlers in der Absicht, damit Kunstwerke zu realisieren, bewegt sich zugegebenermassen in Richtung einer kompletten Verneinung jeglicher Farbe, aber gleichzeitig liegt dem Erwerb die Zielsetzung zugrunde, eine Wirkung auf die visuelle und emotionale Wahrnehmung des Blicks zu entfalten, der sich in ihr, in der Farbe, verliert³.

Hier befindet man sich natürlich bereits auf einem Nebengleis. Es könnten weitere zahlreiche Beispiele von technologischen Innovationen im Dienst einer verbesserten Farbwahrnehmung angeführt werden, genauso wie Beispiele für deren Verwendung durch Maler, die sie nicht erfunden haben.

Wir unterscheiden also zwei grosse diachronische Flüsse, von denen wir die Entwicklung anhand einiger Meilensteine beschrieben haben: allem voran die Faszination für die Farbe, die sich hauptsächlich in der Farbfeldmalerei manifestiert und sich im Lauf der (Kunst-)Geschichte entfaltet; anschliessend eine Abfolge technischer Innovationen – die Anwendung neuer Materialien oder

genauer neuer Verbindungs- und Hervorhebungs-Methoden – die eine zunehmend intensivere visuelle Erfahrung möglich machen.

Die jüngsten Arbeiten von Adrien Jutard entwickeln sich genau an der Schnittstelle dieser beiden „continuum“, sie sind von diesen durchdrungen und ermöglichen ihnen gleichzeitig einen neuen Entwicklungsabschnitt, indem sie eine neue Interpretation ihrer traditionellen Auffassung anbieten. Dem Künstler ist ein Einfallsreichtum eigen, der ihm den Dialog von Gleich zu Gleich ermöglicht. Es sind die Handhabung der Pigmente in höchstmöglicher Reinheit und deren Mischung mit Malmitteln, die seiner Malerei einen sehr flüssigen Charakter verleihen (Abb. 22). Dabei wird die Farbe nicht auf Leinwand⁴, sondern auf undurchlässige Oberflächen wie Holz oder Aluminium aufgetragen.

Die Farbe bleibt so in ihrer flüssigen Energie und ihrem ursprünglichen Glanz erhalten, ohne Veränderung durch den Kontakt mit dem Träger. Anschliessend fixiert Jutard mit Kunstharz die Schicht, die im selben Moment wie der Fleck, die Form, die Zeichnung, die Farbe, die seiner Hand entspringt, entstanden ist. Beim Trocknen entsteht aus dem Kunstharz eine neue, undurchlässige Schicht. Der Vorgang lässt sich im Anschluss wiederholen, einmal, zweimal und sogar noch öfter. Am Ende des Prozesses erscheint das Bild in einer Abfolge reiner Farben, und es ist nicht mehr möglich, zu erkennen, aus wie vielen Schichten sie sich zusammensetzen. Diese Bilder besitzen eine ausserordentliche Durchlässigkeit und Tiefe, sind von ungewöhnlichem Glanz und ebensolcher Dynamik.

Der Blick des Betrachters gleitet von einer Schicht zur nächsten, bahnt sich einen Weg in einem Wasser- oder Nebellabyrinth mit einzelnen Inseln aus festem Grund, dort, wo die Farbe eine höhere Sättigung aufweist. Man denkt hier an Arbeiten eines Pierre Soulages aus seiner farbigen Schaffensperiode zwischen 1960 und 1980, wo unter einer Schicht Schwarz Blau oder Rot hervorscheint, freigelegt durch eine Bearbeitung der obersten Schicht mit dem Rake. Oder an die Verwebung, Verflechtung, den Wettstreit zwischen den einzelnen Farbaufträgen in den abstrakten Bildern Gerhard Richters, für die er einen grossen, mit Farbe beschmierten Rake über die Leinwand zieht, in vertikaler, in horizontaler Richtung, unter ständiger Hinzufügung oder Entfernung von Farben, um schliesslich ein unentwirrbares System konkurrierender, im Dialog stehender Schichten zu erhalten. Die beiden letzten Beispiele mit ihrem matten Erscheinungsbild und der Dichte ihres Farbauftrags stehen in deutlicher Distanz zu den Verfechtern der Farbfeldmalerei und der Lichtschwingungen, wie sie weiter oben beschrieben wurden. Die Verwandtschaft mit Letzteren ist anderer Art, aber nicht weniger stichhaltig. Man könnte zu dieser Familie den Dänen Per Kerkeby hinzufügen, der Jutard geprägt hat, oder die Deutsche Katharina Grosse, aus einer ihm zeitlich näher stehenden Generation, mit ihren Arbeiten auf Leinwand.

Die von Adrien Jutard erzielten Effekte vereinigen auf sich – und hierin liegt ihre grosse Qualität – die Durchlässigkeit einer aussergewöhnlichen Farbe, auf deren Oberfläche Schichten von Kunstharz wie eine Lasur wirken, und die Konkurrenz der einzelnen Farbaufträge, in die einzudringen oder sich zwischen ihnen hindurchzuwinden das neugierige Auge nicht widerstehen kann.

Es ist die schiere Kraft der serie der „réparations“ (Abb. 9), die mehr als alles andere das Spiel der Farbfeldmalerei spielen. Keinerlei Form hält hier unseren Blick an oder führt seine Aufmerksamkeit. Nur Farbnebel, die sich suchen und sich verfolgen. Der Fokus dieser Arbeiten bezieht sich auf die sie umgebende Situation, und man kann sie nur im Dialog mit der Architektur verstehen. Hier ergibt sich die Form schlicht und einfach durch den Randbeschnitt der Holztafel. Vom Künstler unter Bezugnahme auf die Architektur zugeschnitten, integrieren sich die Bilder perfekt in ihre Umgebung.

Die äusserliche Erscheinung der Installation treibt ihr Spiel mit der Grenze zwischen dem oberflächlich angebrachten Klebeband, dem farbigen Flickwerk auf der Wandverkleidung und dem neuen Fenster, das diese durchbricht, und durch das unser Blick sich in den Weiten der Felder verliert.

Spiegelung und wiedergefundene Zeichnung

Mit Bravour hat Gerhard Richter ein weites Feld an Techniken erkundet und damit derart unter-

³ Vgl. dazu: Artikel in „Daily Mail“ vom 27. Februar 2016, www.dailymail.co.uk/news/article-3467507/Artists-war-sculptor-given-exclusive-rights-purest-black-paint-used-stealth-jets.html

⁴ Farbe derart zu bearbeiten und zu manipulieren, dass sie in die Leinwand eindringt, wäre eine weitere Möglichkeit. Diese manifestiert sich in einer eigenen Tradition über Morris Louis bis hin zu Peter Doig; davon ist hier allerdings nicht die Rede.

schiedliche Resultate erzielt, so dass wir wiederum an ihn denken, wenn wir uns mit einer weiteren Charakteristik der Malerei von Adrien Jutard, der spiegelartigen Reflexion durch mehrstufige Lackierung, auseinandersetzen. Die Bilder dieser Gruppe, die sehr schwer zu fotografieren sind, stehen dadurch, dass sie diese aufnehmen und wiedergeben, in engem Zusammenhang mit ihrer Umgebung. Ihr eigener Raum ist getrennt von demjenigen Teil des Raums, den sie „anschauen“ (und von dem aus wir sie betrachten). Dabei kann die Reflexion auch komplett verschwinden, je nach Blickwinkel und Beleuchtung. Eine neue Bilderreihe von Richter besteht aus Werken, die nur rückseitig bemalte Glasscheiben sind, generell in gleichmässigem Grau, und verspiegelt⁵.

Als minimalistische und sozusagen konzeptionelle Arbeiten zeugen sie von einem aktuellen Interesse für den Dialog zwischen dem Raum des Bildes, dem Raum, in welchem es ausgestellt ist und den es reflektiert, und zwischen beiden, dem Blick des Betrachters, der dazu eingeladen wird, Fragen zu stellen. Weitere Beispiele könnten hier aufgeführt werden, allerdings ohne nähere Erläuterung des Bezugs, denn die optische Reflexion stellt in Adrien Jutards Bildern keine konzeptuelle Basis dar, sondern versteht sich als zusätzliche Bereicherung und belebende Vielschichtigkeit. Um ein letztes Mal auf diesen „Papst der zeitgenössischen Kunst“ zu verweisen, sei erwähnt, dass Richter in Adrien Jutards Werdegang die Funktion eines Prisma einnahm, und zwar paradoxerweise durch das, was bei ihm nicht vorhanden ist. Was Richter auslöst, wird Adrien Jutard während beinahe einem Jahrzehnt beeinflussen. Der vielseitig begabte Dresdner war freilich Quelle der Inspiration, desgleichen sein Pragmatismus, dem folgend er je nach Laune mal nach einer Fotografie, nach einem Spachtel oder einem Farbfächer greift, dabei aber stets systematisch bei der Malerei bleibt. Nur dass beim Betrachten der Dinge einzig aus der Perspektive der Malerei heraus die Zeichnung in Vergessenheit geriet.

Adrien Jutard wird sich dieses Zustands tatsächlich bewusst, was dazu führt, dass er sich mehrere Jahre gewissenhaft und ausschliesslich mit der Zeichnung auseinandersetzen wird. Aus einem gewissen Blickwinkel betrachtet, verinnerlicht er die philosophischen Vorbehalte der Renaissance gegenüber der Farbe als Verführerin/Unterhalterin und beschliesst, ganz auf sie zu verzichten, um sich der Frage nach Struktur, Linie und Form zu stellen. Schwarz und Weiss prägen in der Folge seine Arbeiten in der Zeit von 2005 bis 2010 (Abb.13,14,15). Der Erfolg dieser Arbeiten ist heute noch in der Installation Numerus Clausus (Abb.1) zu sehen. Jede der hier präsentierten Bildtafeln ist charakteristisch für die gezielte Suche nach einer Form, die sich selbst genügt, ungeschminkt, mit Kohle gezeichnet. Die Bilder ähneln sich und unterscheiden sich gleichzeitig, sie scheinen alle belebt von einem einzigen und einzigartigen Wesen in stetiger Verwandlung, während ihre grosse Anzahl ein Gefühl von praktisch unendlicher, wilder Vermehrung vermittelt. In diesen kleinen zellulären Welten wechseln sich Linien und Oberflächen ab, manchmal isoliert, manchmal sich wiederholend, gekrümmte Formen und Brüche, vollflächige, schraffierte, leere Bereiche. Diese intensive Auseinandersetzung mit der Zeichnung scheint ein unendliches Feld von Möglichkeiten zu erschliessen, begleitet von der Sorge um das Gleichgewicht als absoluter Konstante, darauf bedacht, die Verkleidung des Raums, die der konkreten Präsenz zu wahren; inkarniert, immer auf der Hut, niemals Zeichen, niemals Abbild von etwas anderem, niemals Zitat zu sein. Die generative Form muss sich vom „Zeicheninhalt“, „signifié“, befreien, um ihre höchste Daseinform zu erreichen. Um es mit den Worten des Künstlers zu sagen: Wenn es nur eine Idee pro Bild gibt, muss die ausschlaggebende Geste, der initierende Handgriff, der die Komposition bestimmt, der Wille, der zur Erschaffung des Bildes führt, diese „Absicht“ („dessein“) sich über sich selbst im Klaren sein und so zur Zeichnung („dessin“) werden, was soviel heisst wie: von der Empfindung (vom Antrieb, von unterbewussten Wunsch) zum Sichtbaren, Erkennbaren, Wahrnehmbaren und Bewussten zu kommen. Es ist ein Verinnerlichungsakt der Form und kein Akt der Sichtbarmachung des Sujets, der die Zeichnung erzeugt.

⁵ Vgl. dazu: *Doppelgrau*, 2014, 200 x 400 cm, „Werkkatalog“: 935-1. www.gerhard-richter.com

23. Sans titre | In situ, Galerie Rössli, Balsthal | 230 cm x 650 cm | 2012

24. Le réduit | In situ, Rheinfelden | 270 cm x 450 cm x 300 cm | 2011



Einmal vertraut mit dieser Sicht, die zur Leitlinie wird, kann der Künstler seine Motive durch verschiedene Träger wandern lassen: vom Papier über die Wand (Abb. 23, 24) zur Holztafel.

Man muss sich bis 2012 gedulden, um zu sehen, wie die neuen Farbfixiertechniken sich treffen mit eiförmigen Kohlemotiven, die von nun an Merkmal von Jutards Universums sind. Ihre volle Spannweite erreicht die Arbeit am Schnittpunkt dessen, was Fernand Léger „die drei grossen plastischen Mengen: Linie, Form und Farbe“⁶ nannte, und selbst hinzufügte, dass „kein Werk ganz der Klassik zugehörig sein kann, nur weil es in dieser Epoche entstanden ist, wenn es gänzlich einer der drei „Mengen“ auf Kosten der beiden anderen gewidmet ist.“ Jutard vernachlässigt bei seinen Bildern keine von ihnen und gibt damit einer abstrakten, unendlich durchlässigen, hauchdünnen, fließenden Malerei ihre grosse Ausdrucksstärke, einer Malerei, die gleichzeitig „solide und dauerhaft wie die Kunst in den Museen“⁷ ist, um es mit Cézanne zu sagen, der seinerseits stark eingenommen war von Fragen, die die Form betreffen.

Es soll nicht vergessen werden, auf den Einfluss des abstrakten Expressionismus hinzuweisen, den Adrien Jutard gründlich verinnerlicht hat. Farbspritzer und Verläufe in angemessener Menge sind ebenfalls Teil seines Vokabulars. Und weil die Mittel, die er zum Malen verwendet, sehr flüssig sind, arbeitet er, wie Pollock und Konsorten, nicht mehr auf der Staffelei, sondern auf dem Boden.

Oberfläche mit Aussicht

Die aktuelle Serie *Fenêtres anachroniques* bietet sich an als Beispiel, an dem die Verbindungen untersucht werden können, die die Betrachtungen des Künstlers im Zusammenhang mit fruchtbarer Dualität zu einem Stoff verweben. Die Inspiration, aus der diese Serie hervorgegangen ist, findet sich in der architekturgeschichtlichen ebergangszeit zwischen der Romanik mit ihren Rund- und der Gotik mit ihren Spitzbögen. Gemäss den Schilderung des Künstlers war es in den Klöstern von Sénanque und le Thoronet (im französischen Departement Var), wo ihm diese Metamorphose zunächst auffiel, bevor er sie in seine Arbeitsweise integrierte. Im Zuge ebendieser Transformation verbinden sich Zeichnung („dessin“) im Sinn von Kontur, Grenze, Demarkationslinie und Absicht („dessein“), die auf das Projekt, den Schaffensimpuls, den Umsetzungswillen verweist. Damit ist es an uns, auf Einladung des Künstlers und gemeinsam mit ihm die Mönche, halb Handwerker, halb Ingenieure vorzustellen, die sich im Licht der Öffnungen ihrer Kirchen von ihrem harten Leben erholen, das sie zum grössten Teil mit der Trockenlegung und Bewirtschaftung sumpfiger Ackerböden verbringen. Hier, in diesen Kirchen, die befreit sind von „Monströsitäten“ (wie Bernard von Clairvaux die für die Romanik typischen illustrativen Ornamente nennt), gleichsam aus dem Innenraum heraus, nimmt die Absicht („dessein“), der Wille des Zisterzienser-Mönchs, den romanischen Rundbogen zu modifizieren, ihn zu brechen und damit gleichzeitig zu strecken, nach oben weisen zu lassen, ihren Ursprung. Ein Stoss von innen, wie ein spriessendes Samenkorn, das die „stumpfe“ Form des Fensters modifiziert.

Nun tauchen ögen auf in den Bildern, sie wiederholen das Spiel der architektonischen Öffnung zur Ferne hin, indem sie die Mauer durchbrechen und Licht und Farbe hereinlassen. Sie verweisen damit auf die Öffnung, durch die der Maler in seiner Vorstellung das Spektakel der Welt betrachtet: „Zunächst zeichne ich auf der Oberfläche ein Viereck, so gross, wie ich will, und das für mich ein offenes Fenster darstellt, durch welches man die Geschichte betrachten kann.“⁸, erklärte Alberti im Jahr 1436. Beim Zitieren des Theoretikers der Renaissance verspürt man den Drang, sich über die Widersprüche zu amüsieren, die sich hier ergeben.

In der Tat lässt sich aus der üblichen Lesart dieser albertini'schen Anweisung unsere gesamte Auffassung auf der Staffelei gemalter Bilder, die anschliessend an die Wand gehängt werden, herleiten. Seit damals ist man sich einig über die Sichtweise, dass man in jedem aus abendländischen Traditionen entstandenen Bild ein neues, geöffnetes Fenster zu sehen habe, das auf eine Parallelwelt hinausgeht; man beugt sich also hinein ins „Innere“ der dargestellten Welt und „verlässt“ gleichzeitig den Raum, in dem man sich befindet, so, als ob man durch eine Öffnung in der

Mauer entfliehen würde. Damit dieser „Ausbruch“ möglich wird, braucht das Bild eine Tiefe, und es ist die Aufgabe der Perspektive, diese für unser Auge wahrnehmbar zu machen. Allerdings wurde diese Auffassung bis zu den grossen Aufbruchsbewegungen der Modernen Kunst, die wir weiter oben beschrieben haben, praktisch nicht in Frage gestellt. Adrien Jutards Augenzwinkern in Albertis Richtung ist somit völlig legitim, als guter Erbe, der er diesen Aufbruchsbewegungen ist. Das Fenster/Bild bleibt tatsächlich eine Öffnung in der Mauer, da seine Tiefe – sei sie auch chromatisch – sich hier manifestiert.

Trotzdem brodeln es hier vor Paradoxen. Angefangen bei den inkongruenten Formen, dem Rund- und dem Spitzbogen, die auf eine Zeit verweisen vor der Renaissance, in der Albertis Sichtweise noch nicht ausformuliert worden war. Hier schliesst sich das Fehlen jeglicher Geschichte oder Narration an diese Spitzbogen an, die vollständig in der Abstraktion verharren, so dass nicht viel dazu fehlt, dass man sich weigert, das Zeichen „Form eines Fensters“ gelten zu lassen, das hier ebenso gut als Vorwand denn als Kontext gelesen werden kann. Alberti sagt wohl: „ein offenes Fenster, durch welches man die Geschichte betrachten kann“. Es ist also das, was sich widersetzt, es ist das Fehlen der Narration. Für die *fenêtres anachroniques* (anachronistische Fenster) gilt dies gleich doppelt, zunächst zeigen sie sich in einer Form, die uns in eine Zeit, das Mittelalter, versetzen, in der das alberti'sche „Fenster“ – die moderne Auffassung, die wir für das gemalte Bild haben – keine Gültigkeit besass, und anschliessend verweigert sie dem Auge jegliche Narration, und verharrt als Öffnung, Kluft, Abgrund, Spaltung im Inneren des Raums, in dem es hängt.

In dieser jüngsten Entwicklung seiner Arbeit betritt Adrien Jutard auch ein neues Feld, was die Konstruktion seiner Formen anbelangt, ohne seine bisherigen Errungenschaften zu verleugnen. Die eher gezimmerten, architekturhaften Formen rücken ihn etwas mehr in die Nähe der „Maurer“, wie sich Nicolas de Staël gerne nannte, oder noch näher an die Arbeiten von Howard Hodgkin, einem weiteren Künstler, mit dem sich Jutard intensiv befasst hat.

Vom brillanten Zeichner über den hartnäckigen Alchemisten einer nie dagewesenen Qualität der Farbfeldmalerei zum aufgeklärten Maurer: so präsentiert sich das breite Spektrum an Mitteln, mit denen Adrien Jutard sich zu schmücken weiss und deren er sich gekonnt bedient, um frischen Wind in die zeitgenössische Malerei zu bringen. ■

Vom Französischen ins Deutsche übertragen von Barbara Reber

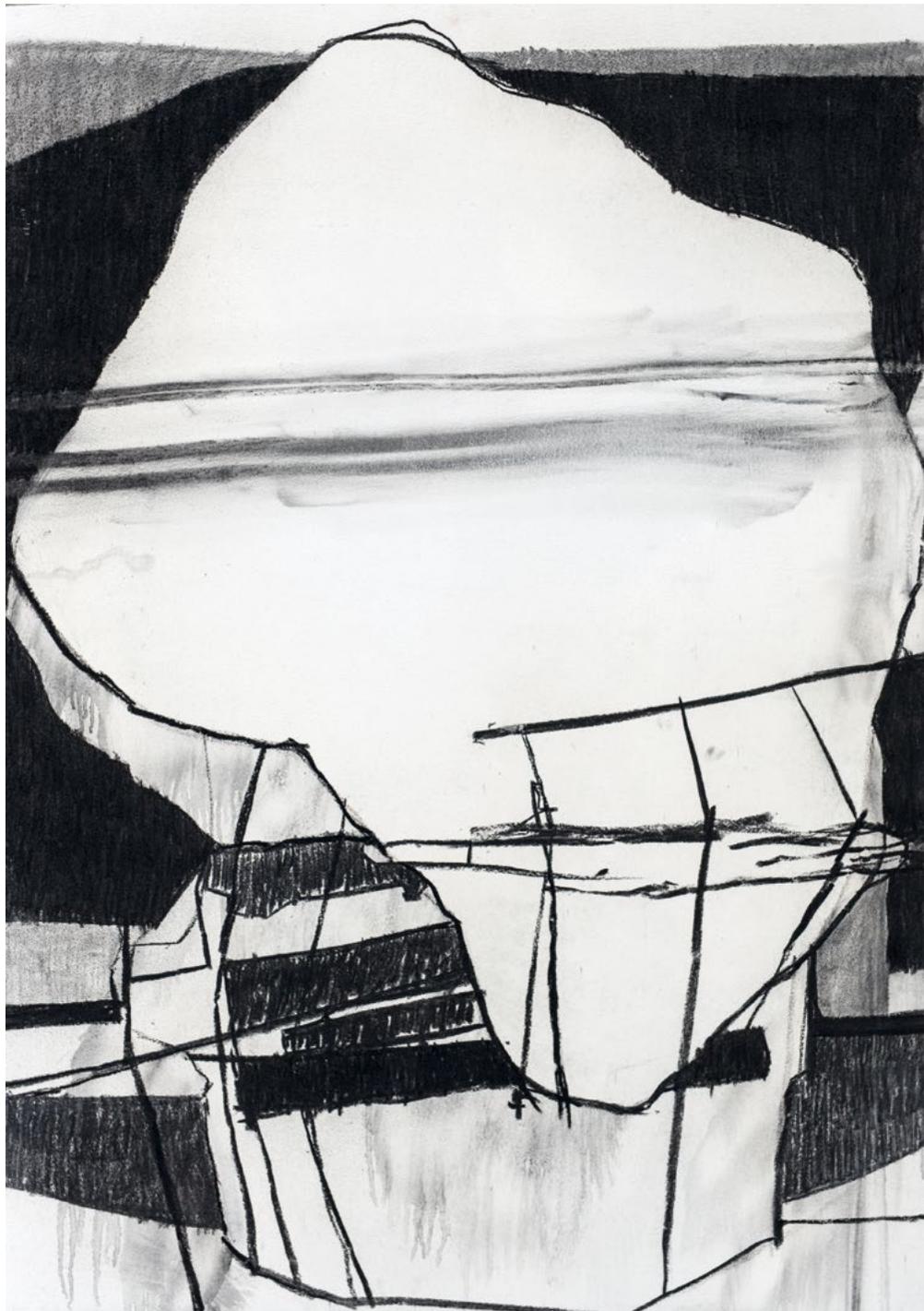
⁶ Übersetzung nach Fernand Léger, „Les origines de la peinture et sa fonction représentative“ (1913) in: *Fernand Léger, Fonction de la peinture*, Paris, Gallimard, 2004, S. 26.

⁷ Übersetzung nach Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Editions Macula, 1921, S. 121

⁸ Übersetzung nach Leon Battista Alberti, *De Pictura, De la peinture*, Paris, Editions Macula, 2014, S. 125



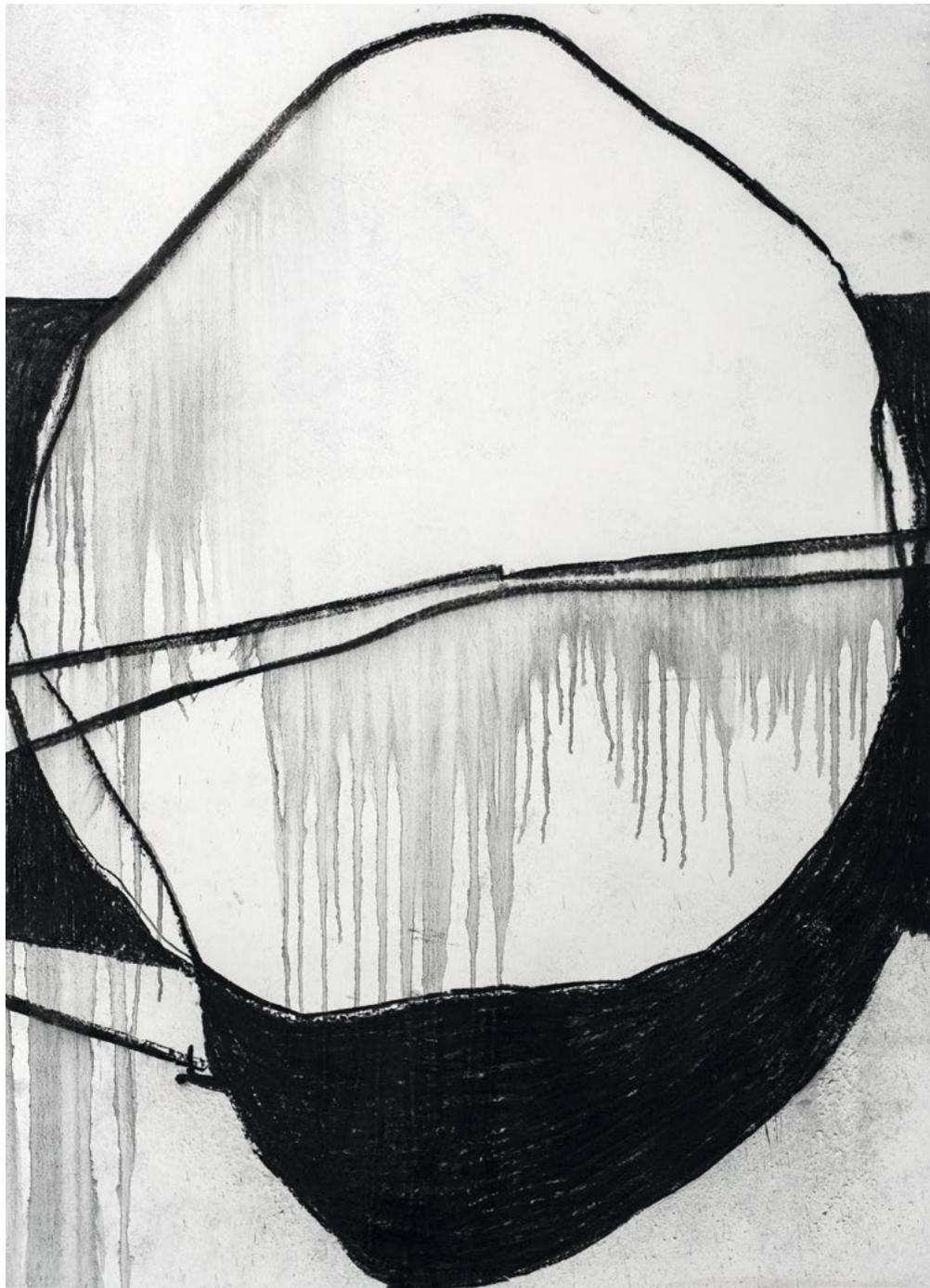
25. Sans titre | 125 cm x 150 cm | 2012



26. Sans titre | 140 cm x 100 cm | 2012



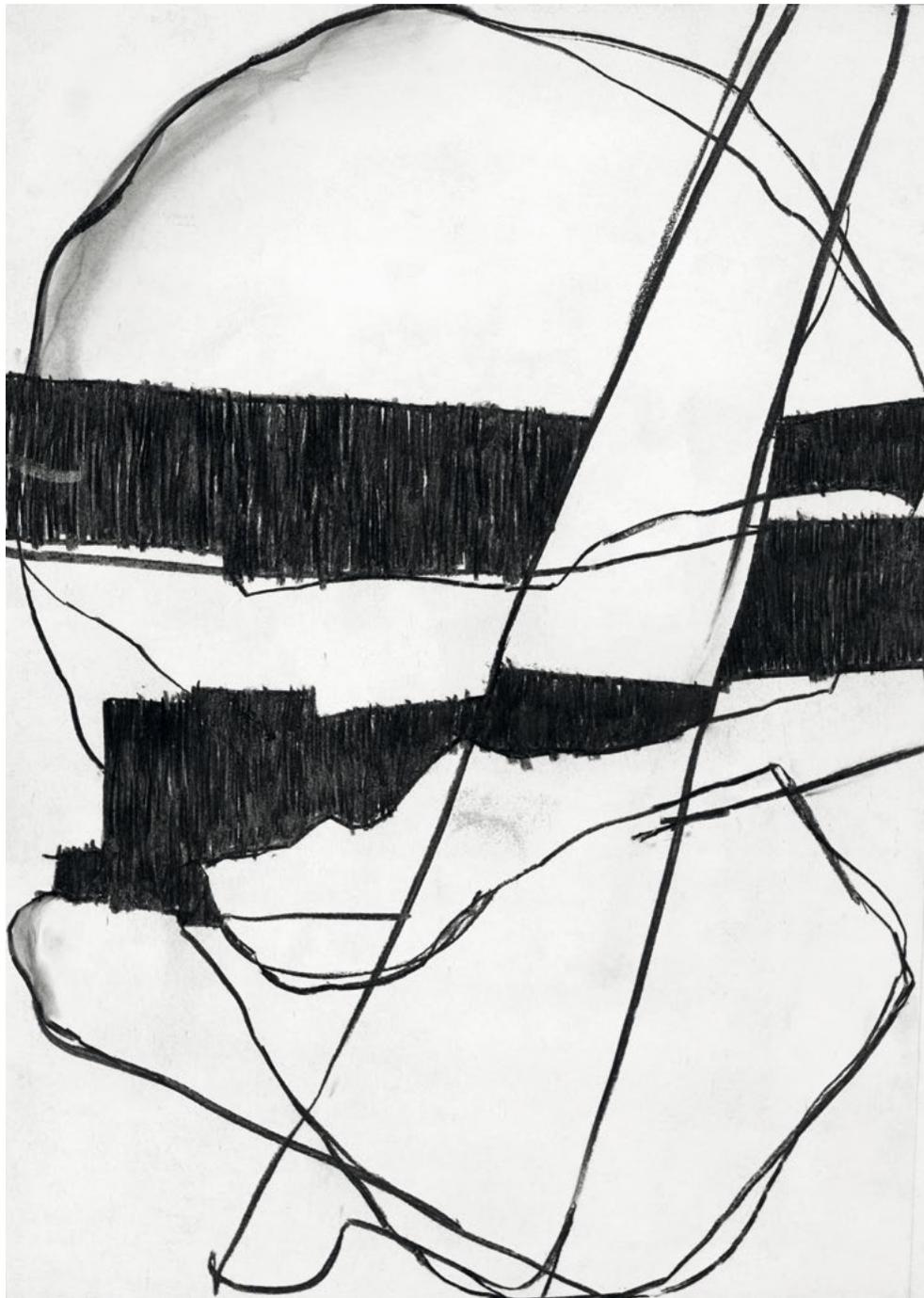
27. Sans titre | 140 cm x 100 cm | 2012



28. Sans titre | 140 cm x 100 cm | 2012



29. Sans titre | 140 cm x 100 cm | 2016 (2011: Corps/Pneuma 2)



30. Sans titre | 140 cm x 100 cm | 2012



31. Sans titre | 140 cm x 100 cm | 2012



La sculpture dans l'œuvre d'Adrien Jutard

Alexandra Ecclesia,
Amandine Oricheta

UN SIMPLE COUP D'ŒIL SUR L'ŒUVRE SCULPTURAL D'ADRIEN JUTARD révèle son intérêt fondamental pour la couleur, la surface et la forme. Dans l'espace du Cabanon, l'artiste déploie l'éventail de ses réflexions. Ses sculptures, réalisées en matériaux composites, explorent l'emprisonnement de pigments purs dans des formes tridimensionnelles en carbone, mais relèvent aussi le dialogue entre la forme, l'espace et l'architecture dans laquelle ces œuvres s'intègrent. Certaines invitent le spectateur à examiner la sculpture sous tous les angles, à en vérifier ses propriétés spatiales, tandis que d'autres interrogent la surface en la contraignant, la pliant, la courbant, la ligaturant.

Les nombreuses manifestations en Suisse – à Bex, Bienne, Môtiers ou Séprais, etc. – ainsi que des expositions dédiées à la sculpture témoignent de l'intérêt porté à ce moyen d'expression. *Sculpture on the Move* inaugure la réouverture du Kunstmuseum de Bâle, au printemps 2016, retraçant cette discipline artistique de 1946 à 2016. A la même période, le Kunstmuseum de Winterthur expose Hans Arp et William Tucker, deux sculpteurs ayant proposé des solutions nouvelles au médium. Fin 2015, le Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne présentait une exposition consacrée à l'artiste Giuseppe Penone, offrant des regards croisés entre dessin et sculpture. Si l'on considère encore Visarte Vaud, organisant Espaces d'une sculpture ou la Triennale de l'UNIL et ses expositions en plein air sur le campus, on se rend compte que la sculpture en Suisse n'a de loin pas fini de faire parler d'elle.

Cet article propose de revisiter les œuvres sculpturales d'Adrien Jutard, telles qu'elles se sont déployées ces dernières années, et d'en faire ressortir les principaux enjeux et tendances. Entre sculpture et peinture, tableau et installation, l'œuvre sculpturale de l'artiste prolonge et renouvelle à la fois des réflexions développées tout au long du XX^e siècle.

Pour une histoire de la sculpture

Dans son célèbre ouvrage *Passages in Modern Sculpture*¹, publié en 1977, Rosalind Krauss reconnaît deux grands moments de redéfinition dans l'histoire de la sculpture, à savoir les avant-gardes du début du siècle et la sculpture des années 1960, qui en élargit les champs. Les bouleversements techniques du début du XX^e siècle, l'évolution de la science, surtout de la physique, suscitent des conceptions nouvelles du temps, ainsi que des nouveaux modes de pensée et d'expérience. La sculpture des avant-gardes – cubiste, abstraite, futuriste, constructiviste, pour citer quelques tendances – déploie des nouveautés esthétiques et stylistiques. Umberto Boccioni avance dans son *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, rédigé en 1912, qu'il « faut détruire la prétendue noblesse, toute littéraire et traditionnelle, du marbre et du bronze et nier carrément que l'on doive se servir exclusivement d'une seule matière pour un ensemble sculptural » et que « c'est

¹ Rosalind Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997 (1977).

uniquement par un choix de sujets très modernes que l'on parviendra à la découverte de nouvelles idées plastiques»². Constantin Brancusi, qui travaille «la ressemblance de l'œuvre avec des formes humaines ou animales»³, joue avec les socles et leur matérialité. Utilisant plusieurs matières, il inverse certaines logiques, mettant le marbre sur le bois, le lourd sur le léger comme pour *Le Commencement du monde* de 1924. Nous constaterons à l'aune de ces réflexions combien le matériau fonde la nouveauté de la forme et du rapport à l'espace chez Jutard.

Aux matériaux nouveaux, tels le fer, verre, plâtre, carton, s'ajoute le dialogue avec d'autres arts et disciplines. Au cours du XX^e siècle, les artistes rompent avec les styles dominants, se servent d'un vocabulaire formel abstrait, et dialoguent avec les arts à deux dimensions – projections, films, vidéos, images numériques – mais aussi avec la lumière, le mouvement, le son, l'électricité. Ainsi, dès le début du XX^e siècle, des œuvres intermédiaires entre sculpture et peinture sont réalisées. Pensons notamment à la *Guitare* de Picasso de 1912, construction en carton découpé qui se présente comme une peinture en profondeur⁴, ou les œuvres de Katarzyna Kobro et Barbara Hepworth qui, dans la période de l'entre-deux-guerres, fondent ensemble la peinture et la sculpture, tout en intégrant la couleur. Certains sculpteurs collaborent avec des peintres, telle Germaine Richier qui, en expérimentant avec les surfaces colorées, donne du relief à ses figures par des fonds abstraits réalisés par Zao Wou-Ki ou Maria Helena Vieira da Silva.

À l'intersection de la peinture et de la sculpture comme forme dans l'espace, le style de Jutard puise à ces sources tout en développant un style propre. Ses travaux, prolongations de l'expressionnisme abstrait, génèrent des formes qui s'intègrent à la réalité et la modifient. S'il se permet une grande diversité de formats, de matières et de médiums, il utilise surtout des techniques inédites et novatrices permettant à la couleur de garder un aspect fluide, donnant l'illusion d'une peinture demeurée comme à l'état liquide. L'origine de cette technique picturale est à chercher dans le revêtement de planches de Windsurf et de Kitesurf, la couleur une fois appliquée et fixée par des couches de résine. De la même manière, ses sculptures, réalisées en fibres de carbone moulées sous vide et cuites, puis vernis d'un côté et peintes de l'autre sont issues de cet univers-là ; il réalise ses premiers tests avec l'assistance technique du shapeur⁵ français Perry Bouche. Le recours à ces matériaux et techniques présente le double avantage de permettre des formes nouvelles, insolites, tout en leur garantissant une pérennité et une solidité propre au médium sculptural.

Penser la sculpture dans l'architecture

Dans l'espace du Cabanon pour l'exposition *Superfaces*, les œuvres d'Adrien Jutard ont pris à bras le corps l'architecture et les contraintes du lieu. Dans *Portrait de l'artiste par lui-même* (ill. 6, 7, 8), Adrien enferme une sculpture dans la cabane de l'espace et couvre un pan du toit d'une surface de couleur pure. Jutard s'approprie l'emblème de l'espace pour en faire un portrait y enfermant une sculpture, le couvrant d'une peinture. Le cabanon abîmé est mis en valeur dans ses faiblesses sur l'autre pan du toit, l'artiste y ayant projeté une lumière exactement sur un délabrement. L'artiste se représente dans l'association qui l'accueille, transforme complètement la cabane pour en faire son portrait. Il embrasse ainsi Le Cabanon, le lieu d'exposition, jusqu'à lui donner son visage, acceptant ses faiblesses et les mettant en valeur. Avec moins de violence que Tarik Hayward, qui avait enterré cet emblème sous trente tonnes de terre, Jutard l'habille, avec douceur. Une tentative de « réparation » (ill. 9), concept avec lequel il joue aussi dans le reste de l'espace.

Les œuvres intitulées *Les réparations* sont accrochées sur les parois de béton et s'insèrent parfaitement dans les cadres qu'offre l'architecture. Elles se sont mêlées aux œuvres de Roger Gerster intégrées dans tous les murs du bâtiment et lui répondent par leurs couleurs, leurs géométries. Gerster a réalisé ces inserts entre 1984 et 1987 avec le pourcent culturel du bâtiment alors en construction. Il s'agit de céramiques aux couleurs primaires intégrées au béton à l'intérieur et de bandes

d'acier en inox lignant les façades extérieures du bâtiment de l'Anthropole qui abrite les sciences humaines et plus particulièrement les différentes sections de la Faculté des Lettres. Jutard se place dans la continuité du travail de Gerster, tout en innovant, aussi bien en termes de couleurs que de technique. Tout en finesse et en virtuosité dans les nuances et les matières, il nous fait passer d'une réparation à l'autre en garantissant l'unité de l'exposition *Superfaces* bienveillante et innovante dans l'espace qui l'accueille – des systèmes ingénieux ont par ailleurs été mis en place pour ne faire aucun trou aux murs, contrainte imposée par les services de bâtiments universitaires.

Une des principales caractéristiques de la sculpture est son rapport au lieu. Si la première moitié du XX^e tendait à abstraire la sculpture de son lieu, les années 1960 ont vu la sculpture et son emplacement se concevoir comme un tout. En effet, la sculpture minimaliste qui s'est développée dans ces années là se basait sur la perception des œuvres et leur rapport à l'espace, se distinguant par des objets trouvés, dépourvu de contenu spécifique, qui intervenaient comme élément de base dans une structure répétitive⁶. Comme le souligne Thierry Dufrêne, «la sculpture forme avec le lieu un couple logique et sémantique difficile à séparer»⁷. L'interaction de la sculpture – qui peut dès lors être désignée d'« assemblage », d'« installation » ou d'« environnement » – avec l'endroit où elle est située modifie le rapport du spectateur avec l'objet.

L'ancrage dans le sol

Il est fréquent que la sculpture soit séparée par son socle de l'espace. Surélevée de son lieu, elle est perçue comme signe ou symbole, détachée de son environnement. Les sculptures d'Adrien Jutard, qu'elles soient destinées à l'extérieur ou à l'intérieur, s'étendent au-delà des frontières du support, pénétrant l'espace du spectateur. Sa façon d'aborder l'espace est organique. Libérées de leur piédestal, les sculptures agissent sur le spectateur qui réagit, elles reflètent et modifient la réalité. La sculpture prend place dans un lieu, elle façonne son environnement, et engage un rapport avec le spectateur.

Les œuvres de Jutard soulignent cet aspect de par leur disposition au sol. *La robe de la curatrice* (ill. 3), trônant au centre de l'espace, les autres œuvres emmenant le « regardant » ailleurs pour revenir au centre. Se crée alors une chorégraphie du spectateur comme l'appelle l'artiste anglaise Phyllida Barlow⁸. Il n'y a plus un point de vue pour regarder l'œuvre mais plusieurs, le spectateur doit marcher, tourner autour de l'œuvre. Derrière la sculpture de *La robe de la curatrice*, il peut être ainsi surpris de ne plus y voir de couleur. Adrien Jutard se rapproche en cela du travail du suprématiste El Lissitzky, dont les peintures fragmentées s'échappent du mur, transformées en sculptures ; Barlow conceptualise cette pratique, lors d'une intervention au Chelsea College of Art and Design en 2010, en parlant de « mur échappé du mur ».

Le spectateur entre dans l'exposition *Superfaces* comme dans une œuvre totale, les différentes installations s'intégrant et cadrant parfaitement, au centimètre près, l'architecture du lieu. Robert Rauschenberg ou Joseph Beuys exemplifient la sculpture comme s'échappant de ses frontières conventionnelles et distribuant ses éléments dans l'espace. Adrien Jutard nous offre une expérience similaire, misant sur le sublime des couleurs pures et la précision de l'intégration dans l'architecture.

Un art du temps et de l'espace

La séparation entre un art du temps et un art de l'espace, formalisée à la fin du XVIII^e siècle par Lessing dans son *Laocoon*, interrogeait la spécificité de la sculpture et son expérience unique. Si Lessing limitait la sculpture à un art de l'espace, l'opposant à l'art du temps, Rosalind Krauss adopte le principe « qu'on ne peut séparer le temps et l'espace aux seules fins de l'analyse – même

2 Umberto Boccioni, « Manifeste technique de la sculpture futuriste [1912] », in Giovanni Lista (éd.), *Le futurisme : textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 390.

3 Rosalind Krauss, *Passages: une histoire de la sculpture* op. cit., p. 90.

4 Le même Picasso développera cette vision plus tard au moment de faire des sculptures en tôles peintes (1954-1962), à l'image de *Femme au chapeau*. Cannes, 1961 - Mougins, 1963. Tôle découpée, pliée, peinte. Fondation Beyeler, Bâle.

5 Terme usuel issu de l'anglais pour désigner un artisan fabricant des planches de surf.

6 Voir à ce propos le chapitre « Double negative : une nouvelle syntaxe pour la sculpture » in Rosalind Krauss, *Passages: une histoire de la sculpture* op. cit., pp. 251-296.

7 Ivanne Rialland (dir.), *Écrire la sculpture (XIXe-XXe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 11.

8 Voir à ce propos le chapitre « Sculpture » in *Catherine Elwes, Installation and the Moving Image*, New York, Columbia University Press, 2015, pp. 38-52.



32. Sans titre | In situ Uster | 2014

dans un art de l'espace. Toute organisation spatiale contient une assertion implicite quant à la nature de l'expérience temporelle »⁹.

Les sculptures d'Adrien Jutard se déploient dans l'espace, et donnent accès au spectateur à un sens narratif. En position centrale, *La robe de la curatrice* ne se déploie que progressivement au spectateur. Surface ondulée et colorée d'un côté, elle est vernie de l'autre. Comme *La robe de la curatrice*, les six sculptures érigées sur la placette de l'immeuble « house of sport » (ill. 32), situé à Uster sur la Pfäffikerstrasse et inaugurées en 2014, jouent avec l'expérience temporelle du passant. Ces œuvres présentent elles aussi une surface colorée et expressive d'un côté, et une surface vernie de l'autre. Ainsi, l'aller et le retour sur le même chemin donne lieu à de forts contrastes visuels. L'expérience temporelle du spectateur est fondamentale dans la découverte de ces œuvres. Interrogeant à la fois la perception de la surface et du volume, Jutard joue avec les attentes du spectateur qui doit les contourner, les examiner sous tous les angles afin de les saisir.

En 2015, Adrien Jutard installe cinq sculptures sur le rond-point de l'A16 à Chevenez (ill. 35) dans la commune de Haute-Ajoie. Symbolisant les cinq villages de la commune, les sculptures sont, comme à Uster, colorées d'un côté et vernies de l'autre. L'automobiliste les découvre en passant, à une certaine vitesse, de manière plus rapide et furtive qu'à Uster, l'artiste assumant là un côté ludique de carrousel.

Portrait de l'artiste par lui-même (ill. 6, 7, 8) se voit enfermé par les limites du cabanon qui trône dans l'espace. Du tableau qui se déploie sur son toit, le regard du spectateur glisse vers une surface peinte, pliée, tordue, déformée et tenue ensemble à l'intérieur même du cabanon. La tension crée par la compression des matériaux reflète le processus de création, la force de l'artiste derrière cette installation. Cette œuvre n'est pas sans rappeler la série de compressions de voitures du sculpteur français César, le procédé donnant le titre à la série.

Le critique d'art Adrian Stokes et l'historien de l'art Kurt Badt établissent la structure fondamentale de la sculpture comme une interrelation entre organique (la matière malléable), forme et géométrie, comme un principe ordonnant et régulant la sculpture¹⁰. La complétude de la sculpture selon eux peut être atteinte par la simple géométrie. Leur théorie s'applique aux artistes comme Vladimir Tatline, Alexandre Rodchenko, Naum Gabo, David Smith et Anthony Caro. Ces derniers utilisent les outils et techniques des ingénieurs aussi bien que les qualités naturelles des nouveaux matériaux et libèrent ainsi la sculpture de sa masse, de sa taille et de ses caractéristiques. Leurs sculptures explorent les conditions du monde physique dans un mode concret. Adrien Jutard, dans cette continuité, théâtralise son geste par l'esthétisation de la technologie qu'il utilise. Sa trace est visible par les couleurs qui s'étendent sur ses sculptures, son geste est enfermé par la technologie qui garde la trace de son passage. L'œuvre nous raconte son bras qui s'est élancé pour répandre la couleur sur la surface, sa main qui l'a tordue pour lui donner une forme, qui l'a fondue pour la faire tenir et se déployer dans l'espace pour devenir sculpture. Il nous montre ainsi un processus créatif particulier qui a été abandonné par des artistes comme Robert Morris ou Donald Judd dans les années 1960, nous laissant orphelins du geste. Un des côtés de *La Robe de la Curatrice* est simplement verni, Jutard n'y a laissé que la force de la déformation, le geste de la contrainte, la peinture laisse la place à la matière technologique, le tressage des brins de carbone qui joue finement de la lumière. Ainsi le matériau est révélé et la légèreté peut être comprise, Jutard nous tend la main et nous montre à voir le processus. Même si les laques, la brillance, l'éclat des couleurs rapprochent les deux artistes, nous sommes là en rupture avec un Jeff Koons qui nous fait prendre pour de légers ballons de baudruche – dans l'œuvre *Balloon Dog* par exemple – une sculpture en acier de plusieurs tonnes.

La sculpture dans l'espace public

L'espace public, espace sans paramètres, est de fait à l'usage de tous, mais il cesse de l'être lorsque lui est imposé un objet, avec ses volumes fixés et sa signification particulière. C'est ainsi que tente de le définir l'historienne de l'art et professeur à l'Université de Cambridge à New York Rosalyn Deutsche dans son essai historique « Agoraphobia »¹¹. Monuments commémoratifs, sculptures

9 Rosalind Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture* op. cit., p. 8.

10 Kerstin Mey, notice « Sculpture », tirée d'Oxford Art Online, <http://www.oxfordartonline.com> (consulté le 10.05.2016).

11 Rosalyn Deutsche, « Agoraphobia », in *Evictions : Art and Spatial Politics*, Massachusetts, The MIT Press, 1996, pp. 269-327.

monumentales, murales ou éléments de l'aménagement paysager – les œuvres d'art se trouvant à l'extérieur, comme le souligne Joëlle Zask dans l'introduction de son ouvrage *Outdoor Art : La sculpture et ses lieux*, « peuvent avoir un statut, une fonction, un rôle social ou politique, une valeur esthétique, extrêmement variables »¹². Les œuvres acquièrent des propriétés différentes en fonction de leur localisation.

Entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, les *land artists*, Robert Smithson, Robert Morris, Denis Oppenheim – pour n'en citer que quelques-uns – procèdent à des installations dans la nature, in situ, ayant souvent recours à des éléments naturels ou agissant dans un lieu en rajoutant des signes. Leurs interventions sont un engagement critique. Les artistes revendiquent de sortir des institutions culturelles pour procéder à des installations dans la nature, éphémères et loin des contraintes du marché de l'art. Certains cultivent la rupture avec l'environnement, d'autres l'union intime avec elle.

Les sculptures exposées en 2011 à Belfort (F), dans le cadre de l'exposition collective *Sous la ligne bleue* ont pour but de mettre en valeur la nature et de dénoncer la surexploitation du milieu naturel. Jutard y installe l'œuvre *Gestation* (ill.34). Réalisée in situ, elle aborde le thème du « potentiel ». L'œuvre vient s'accrocher à un poteau en béton au milieu de la nature, l'enveloppant par sa mutation formelle ; elle est en outre liée par une sangle qui contraint sa forme – comme *Self portrait as a western painter* (2013) (ill.38) et *Self* (2016) (ill.5), son alter ego à l'intérieur du Cabanon. Par son développement organique, la sculpture de Belfort part de la nature et se développe au-dessus d'elle, comme une vague s'accrochant à la construction humaine et semblant se déployer jusqu'à la submerger.

Adrien Jutard est également le directeur artistique de *La Balade de Séprais* (Jura) (ill.33) qui a pour principe d'accueillir des artistes en résidence qui, en échange du logis et du couvert, exécutent une œuvre monumentale sur place, marquant d'une nouvelle « borne » le parcours de la balade. Les artistes s'inspirent du lieu et travaillent avec le matériel qu'ils y trouvent.

Enfin, à Münchenstein (Bâle-Campagne), Adrien Jutard réalise Fontaine en 2009 (ill.36), pour la terrasse du restaurant de l'entreprise EBM. Œuvre en polyester, fibres de verre et plexiglas, elle se présente comme une grande fontaine, une cascade qui réinvente la nature dans un paysage industriel par le prisme de l'art.

À l'intersection des problématiques soulevées au cours de cet article, Adrien Jutard prolonge et renouvelle des réflexions ayant marqué les artistes depuis le début du XX^e siècle. D'un art se liant à l'espace d'exposition qui l'accueille à un art prenant part à l'espace public, son travail joue avec les attentes du spectateur et questionne son rapport à son environnement. Si l'œuvre en contexte se pare de significations supplémentaires, chaque élément possède toutefois son autonomie propre et ne perd ni son sens, ni son actualité dans la perspective d'une relocalisation. C'est la grande force de ce travail sculptural et la raison pour laquelle il méritera d'être suivi de près dans ses développements futurs. ■

12 Joëlle Zask, *Outdoor Art : La sculpture et ses lieux*, Paris, La Découverte, 2013, p. 6.



Die Skulptur im Werk von Adrien Jutard

Alexandra Ecclesia,
Amandine Oricheta

EIN EINFACHER BLICK AUF ADRIEN JUTARDS WERK legt sein fundamentales Interesse an Farbe, Oberfläche und Form dar. Im Ausstellungsraum *Le Cabanon* präsentiert der Künstler das ganze Spektrum seiner gestalterischen Auseinandersetzungen. Seine Skulpturen aus Verbundmaterialien erkunden die „Gefangenschaft“ reiner Pigmente in Formen aus Kohlefasern (Karbon) und offenbaren gleichzeitig den Dialog zwischen den Kunstwerken, dem Raum und der Architektur, in die sich das Kunstwerk integriert. Einzelne unter diesen Werken laden den Betrachter dazu ein, sie von allen Seiten aus zu erforschen, ihre räumlichen Eigenschaften zu überprüfen, andere hinterfragen die Oberfläche, die hier in eine Form gezwungen wird: geknickt, gebogen, abgebunden.

Zahlreiche Veranstaltungen in der Schweiz – in Bex, Biel, Môtiers oder Séprais – sowie Ausstellungen, die der Skulptur gewidmet sind, zeugen vom Interesse, das dieser künstlerischen Disziplin entgegengebracht wird. Mit der Ausstellung *Sculpture on the move*, die die Entwicklung dieser Sparte der bildenden Kunst zwischen 1949 und 2016 nachzeichnet, wird im Frühling 2016 das Kunstmuseum Basel wiedereröffnet. Gleichzeitig stellt das Kunstmuseum Winterthur Hans Arp und William Tucker aus, zwei Künstler, die neue Ansätze in der Bildhauerei vorgelegt haben. Ende 2015 widmete das Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne dem Künstler Giuseppe Penone eine Ausstellung, die den Blickwechsel zwischen Zeichnung und Skulptur erlaubte. Berücksichtigt man daneben Visarte Waadt und seine Ausstellungsreihe *Espaces d'une sculpture* sowie die Triennale der Universität Lausanne mit ihren Freiluftausstellungen auf dem Campusgelände – so ist die Skulptur in der Schweiz weit davon entfernt, kein Gesprächsthema mehr zu sein.

Dieser Text möchte einen neuen Blick auf die Entwicklung der Skulptur in Adrien Jutards Werk der vergangenen Jahre werfen, und dabei grundlegende Problemstellungen und Tendenzen herausarbeiten. Zwischen Skulptur und Malerei, Bild und Installation führt das bildhauerische Oeuvre des Künstlers die Fragestellungen, die sich im Lauf des 20. Jahrhunderts aufgetan haben, weiter und erneuert sie dabei.

Für eine Geschichte der Skulptur

In ihrem 1977 publizierten, bekannten Werk *Passages in Modern Sculpture*¹ erkennt Rosalind Krauss zwei grosse Momente der Neudefinition in der Geschichte der Skulptur, nämlich die avantgardistischen Bewegungen am Anfang des Jahrhunderts sowie die Erweiterung des Wirkungsfelds der Bildhauerei in den 60er Jahren. Die technischen Umwälzungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Fortschritte der Wissenschaft, insbesondere der Physik, führen zu neuen Konzeptionen, neuen Denkweisen und Erfahrungswegen. Die avantgardistische Bildhauerei – Kubismus, Abstraktion, Futurismus, Konstruktivismus, um nur einige der Tendenzen zu benennen – entwickelt ästheti-

¹ Rosalind Krauss, *Passages: une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997 (1977).

sche und stilistische Neuigkeiten. Umberto Boccioni drängt in seinem 1912 verfassten *Manifeste technique de la sculpture futuriste* darauf, man müsse „die vorgegebene Noblesse von Marmor und Bronze, die vollkommen literarisch und traditionell ist, zerstören und es rundheraus ablehnen, dass man sich für eine bildhauerische Einheit nur eines einzigen Materials bedienen darf“, und dass „man allein durch die Wahl sehr moderner Themen zur Entdeckung neuer bildhauerischer Ideen gelangt.“² Constantin Brancusi, der die „Ähnlichkeit des Kunstwerks mit menschlichen oder tierischen Formen“³ bearbeitet, spielt mit dem Prinzip der Sockel und ihrer Materialität. Indem er für seine Sockel verschiedene Materialien verwendet, stellt er eine gewisse Folgerichtigkeit auf den Kopf: er setzt Marmor auf Holz, das Schwere auf das Leichte, wie beispielsweise bei *Le commencement du monde* von 1924. Wir werden anhand des Masstabs, der diesen Überlegungen zugrundeliegt, feststellen, wie stark die Wahl des Materials die Erneuerung der Form und diejenige der Beziehung zum Raum in Jutards Werk miteinander verschmelzen lässt.

Zu den neuen Materialien, wie Eisen, Glas, Gips und Karton, gesellt sich der Austausch mit andern Künsten und Disziplinen. Im Lauf des 20. Jahrhunderts brechen die Bildhauer mit dem vorherrschenden Stil, bedienen sich eines abstrakten formalen Vokabulars und nehmen den Dialog mit der zweidimensionalen Kunst – Projektionen, Filme, Videos, digitale Bilder – aber auch mit dem Licht, der Bewegung, dem Ton und der Elektrizität auf. So entstehen vom Beginn des 20. Jahrhunderts an „Mischwerke“ zwischen Skulptur und Malerei. Denken wir insbesondere an Picassos Werk *Guitare* von 1912, eine Konstruktion, aus Karton ausgeschnitten, die sich als dreidimensionales Gemälde präsentiert⁴, oder das Werk von Katarzyna Kobros und Barbara Hepworth, die in der Zwischenkriegszeit gemeinsam Malerei und Skulptur unter Einbezug von Farbe entwickeln. Einige Bildhauer arbeiten mit Malern zusammen, so zum Beispiel Germaine Richier, die mit farbigen Oberflächen experimentiert und mit Hilfe von Hintergründen, realisiert von Zao Wou-Ki oder Maria Helena Vieira da Silva, ihren Figuren Plastizität verleiht.

Aus diesen Quellen an der Schnittstelle zwischen der Malerei einerseits und der Skulptur als Form im Raum andererseits schöpft Jutards Stil und entwickelt dabei einen eigenen Ausdruck. Seine Arbeiten in Weiterführung des abstrakten Expressionismus bringen Formen hervor, die sich in die Wirklichkeit integrieren und diese verändern. Jutard erlaubt sich eine grosse Vielfalt an Formaten, Stoffen und Medien, verwendet aber dabei in erster Linie vollkommen neue und innovative Techniken, die es ihm ermöglichen, das flüssige Erscheinungsbild der Farbe zu bewahren und so die Illusion einer Malerei im nassen Zustand zu erhalten. Der Ursprung dieser bildnerischen Gestaltungstechnik ist in den Oberflächen von Wind- und Drachensurfbrettern zu finden, auf denen die Farbe aufgetragen und anschliessend mit Kunstharz fixiert wird. In diesem Universum der Surfbretter (und im Herstellungsprozess mit diesen durchaus vergleichbar) sind Jutards Skulpturen entstanden, aus Karbon, das unter Vakuum geformt und anschliessend gebrannt wird, schliesslich auf einer Seite mit Klarlack, auf der andern mit Farbe überzogen; seine ersten Versuche mit diesem Material macht Jutard unter der Anleitung des französischen Shapers⁵ Pierry Bouche. Der Rückgriff auf derartige Materialien und Techniken hat einen doppelten Vorteil, da er einerseits neue Formen ermöglicht und andererseits die dem Medium Skulptur eigene Langlebigkeit und Solidität gewährleistet.

Die Skulptur in der Architektur reflektieren

Im Rahmen der Ausstellung *Superfaces* im „Cabanon“ gehen die Kunstwerke von Adrien Jutard eine enge Verbindung mit dem architektonischen Körper des Orts und seinen räumlichen Einschränkungen ein. Im *Portrait de l'artiste par lui même* (Abb.6, 7, 8) schliesst Adrien eine Skulptur in die kleine Hütte, die permanent im Raum steht, ein und überzieht eine der Dachschrägen mit reiner Farbe. Jutard bedient sich dieser Hütte (französisch „cabanon“), dem Wahrzeichen des Ortes, um daraus ein Selbstportrait zu machen: indem er eine Skulptur darin einschliesst und die

eine Dachschräge der Hütte mit farbigen Tafeln bedeckt. Auf der andern Seite des Dachs wird die kleine, schäbige Hütte durch die Betonung ihrer Schwächen aufgewertet: der Künstler richtet hier das Licht direkt auf eine stark abgenutzte Stelle. Er präsentiert sich innerhalb der Institution, die ihn offen aufnimmt, er transformiert die kleine Hütte vollständig, um aus ihr das Portrait seiner selbst zu machen. Damit schliesst er das „Cabanon“, den Ort, an dem die Ausstellung stattfindet, in die Arme, so eng, dass er ihm sein eigenes Gesicht verleiht, in voller Akzeptanz von dessen Schwächen, die er durch den Vorgang aufwertet. Weniger übergreifend als Tarik Hayward, der das Wahrzeichen des Ortes unter dreissig Tonnen Erde begraben hatte, kleidet Jutard es ganz behutsam ein. Der Versuch einer Instandsetzung (Abb. 9): ein Konzept, mit dem er auch im übrigen Raum spielt. Die Bilderserie mit dem Titel *Les réparations* ist an den Sichtbetonwänden aufgehängt und fügt sich nahtlos in den Rahmen, den die Architektur ihr bietet. Sie mischt sich unter die Werke von Roger Gester, die in alle Wände des Gebäudes integriert sind und auf sie eingehen, mit ihren Farben und in ihrer Geometrie. Gerster hat diese Wandbilder zwischen 1984 und 1987, während dem Bau des Gebäudes, realisiert, finanziert vom *pour-cent culturel*, einem Beitrag der Stadt Lausanne für Kunst am Bau. Bei Gersters Arbeit handelt es sich um Keramiken in Primärfarben, die im Innenraum in den Betonwänden eingelassen sind, und Bändern aus Edelstahl, die die Aussenfassade des Gebäudes linieren. Dieses Gebäude beherbergt die Geisteswissenschaften und insbesondere die verschiedenen Abteilungen der Literaturwissenschaftlichen Fakultät. Jutard positioniert sich in der Kontinuität dieser Konstellation und erschafft gleichzeitig Neues in Bezug auf Farben und Techniken. Gefühlvoll und virtuos im Umgang mit Nuancen und Werkstoffen, führt er uns von einer Instandsetzung zur andern und gewährleistet wohlwollend die Unversehrtheit des Raums, der ihn und die Ausstellung willkommen heisst – ein ausgeklügeltes System wurde entwickelt, so dass kein einziges Loch in die Wände gebohrt werden musste: Vorschrift des Gebäudedienstes.

Eines der Hauptmerkmale der Skulptur ist ihr Bezug zur Umgebung. Während die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts dazu tendiert, die Skulptur aus der Umgebung herauszulösen, so zeigen die 60er Jahre, wie die Skulptur und ihre Platzierung sich zunehmend als Einheit begreifen. Tatsächlich basiert die minimalistische Bildhauerei dieser Zeit auf der Wahrnehmung des Kunstwerks und seines Bezugs zum Raum, indem es sich von Fundstücken unterscheidet, frei von spezifischem Inhalt, als Grundelement in einer repetitiven Struktur intervenierend.⁶ Thierry Duffrène weist darauf hin, dass „die Skulptur zusammen mit ihrem Standort ein logisches und semantisches Paar bildet, das nur schwer zu trennen ist.“⁷ Die Interaktion der Skulptur – die von nun an als „Montage“, „Installation“ oder „Umgebung“ bezeichnet werden kann – mit dem Ort, an dem sie sich befindet, verwandelt den Bezug des Betrachters zum Objekt.

Verankerung im Boden

Oft ist die Skulptur von ihrem Standort durch einen Sockel getrennt. Über ihren Standort erhoben, wird sie als Zeichen oder Symbol gelesen, losgelöst von ihrer Umgebung. Die Skulpturen von Adrien Jutard, seien sie für Innen- oder Aussenräume konzipiert, entfalten sich jenseits der Grenzen eines Sockels und dringen so in den Raum des Betrachters ein. Seine Art, sich dem Raum zu nähern, ist „organisch“. Von ihrem Sockel befreit, wirken die Skulpturen auf den Betrachter ein, der seinerseits auf sie reagiert; sie reflektieren und verändern die Realität. Das Kunstwerk nimmt Raum ein an einem Ort, es gestaltet seine Umgebung und stellt eine Verbindung zum Betrachter her. Die Kunstwerke von Jutard betonen diese Sichtweise durch ihre Position auf dem Boden. Die übrigen Objekte ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters weg, um ihn wieder ins Zentrum zu bringen, wo *La robe de la curatrice* (Abb.3) thront. Dadurch bildet sich eine Choreografie des Betrachtens, wie es die britische Künstlerin Phyllida Barlow⁸ nennt. Es gibt nicht mehr einen, sondern mehrere Perspektiven, aus denen das Kunstwerk betrachtet werden kann, man muss sich in Bewegung setzen, um das Kunstwerk herum gehen. Hinter der Skulptur *La robe de la curatrice* angekommen, ist man vielleicht überrascht darüber, keine Farbe mehr zu sehen.

² Umberto Boccioni, „Manifeste technique de la sculpture futuriste“ [1912], in Giovanni Lista (Herausgeber): *Le futurisme: textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, S. 390.

³ Rosalind Krauss, *Passages: une histoire de la sculpture*, op. cit., S. 90.

⁴ Der selbe Picasso wird diese Sichtweise etwas später entdecken, und zwar bei der Umsetzung von Skulpturen aus bemalter Leinwand. (1954-1962), im Bild der *femme au chapeau*, Cannes, 1961 - Mougins, 1963. Zerschnittene, gefaltete und bemalte Leinwand. Fondation Beyeler, Riehen/Basel.

⁵ Aus dem Englischen hergeleitete Bezeichnung für einen Handwerker, der Surfbords herstellt

⁶ Vgl. hierzu das Kapitel: „Double négative: une nouvelle synthèse pour la sculpture“, in: Krauss, op. cit., S. 251-296.

⁷ Ivanne Rialland (dir.), *Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2012, S. 11.

⁸ Vgl. hierzu das Kapitel: „Sculpture“, in: Catherine Elwes, *Installation and the Moving Image*, New York, Columbia University Press, 2015, S. 38-52.



33. Cycling | In situ, Balade de Séprais | 2010

34. Gestation | In situ, Sous la ligne bleue | 2011



35. Sans titre | In situ, Rond-point du Creugenant | 2015

Die Arbeit des Suprematisten El Lissitzky, dessen fragmentierte Bilder sich von der Wand lösen und sich dabei in Skulpturen verwandeln, illustriert das Konzept der Skulptur als „Wand, die der Wand entflohen ist“, das Barlow anlässlich einer Intervention am Chelsea College of Art and Design 2010 vorlegt.

Die Ausstellung *Superfaces* betritt der Betrachter wie ein Gesamtkunstwerk, in dem die verschiedenen Installationen sich perfekt integrieren und die Architektur des Raumes zentimetergenau einrahmen. Künstler wie Robert Rauschenberg oder Joseph Beuys veranschaulichen, wie die Skulptur sich aus ihren konventionellen Schranken befreit und ihre einzelnen Elemente im Raum verteilt. Adrien Jutard ermöglicht uns eine ähnliche Erfahrung, indem er auf der Erhabene der reinen Farben und die Präzision einer Einbindung der Kunstwerke in die Architektur setzt.

Eine Kunst der Zeit und des Raumes

Die Unterscheidung zwischen einer Kunst der Zeit und einer Kunst des Raumes, wie sie Lessing am Ende des 18. Jahrhunderts in seinem Laokoon formuliert, hinterfragt die Eigenart der Skulptur und ihrer spezifischen Erfahrbarkeit. Während Lessing die Skulptur der Kunst des Raumes zuweist und der Kunst der Zeit gegenüberstellt, etabliert Rosalind Krauss das Prinzip, „dass man Zeit und Raum nur im Dienst der Analyse trennen kann – selbst bei räumlicher Kunst. Jegliche räumliche Anordnung enthält eine implizite Aussage in Bezug auf die Natur zeitlicher Erfahrung.“⁹

Die Skulpturen von Adrien Jutard entfalten sich im Raum und ermöglichen dem Betrachter den Zugang zu einem narrativen Sinn. Nur schrittweise erschliesst sich *La robe de la curatrice* dem Betrachter im Zentrum der Ausstellung. Auf einer Seite gewellt und farbig, präsentiert sie sich auf der andern Seite farblos lackiert. Wie sie, spielen die sechs im Jahr 2014 eingeweihten Skulpturen auf dem kleinen Platz vor dem „House of Sport“ (Abb.32) an der Pfäffikerstrasse in Uster mit dem Zeiterlebnis des Passanten. Auch diese Werke verfügen über eine bemalte, expressive und eine farblos lackierte Seite. Damit bieten sie dem Betrachter auf dem Hin- und dem Rückweg ein unterschiedliches visuelles Erlebnis. Der Aspekt der zeitlichen Erfahrung des Betrachters spielt in der Entdeckung dieser Werke eine fundamentale Rolle. Jutard spielt mit den Erwartungen des Betrachters, der die Skulptur umrunden, sie aus jedem Blickwinkel heraus untersuchen muss, um sie zu verstehen, indem er gleichzeitig seine Wahrnehmung von Oberfläche und Volumen überprüft. Im Jahr 2015 installiert Adrien Jutard fünf Skulpturen auf der Mittelinsel des Kreisverkehrs der A16 in Chevenez in der Gemeinde Haute-Ajoie (Jura) (Abb.35). Sie symbolisieren die fünf Dörfer der Gemeinde und sind, wie die Skulpturen in Uster, auf einer Seite farbig gefasst und auf der andern lackiert. Der Autofahrer entdeckt sie beim Vorbeifahren, was ja mit einer gewissen Geschwindigkeit geschieht, schneller und flüchtiger als der Passant in Uster; der Künstler entlockt hier dem Kreis eine spielerische Seite.

Das *Portrait de l'artiste par lui-même* (Abb. 6,7,8) findet sich eingeschlossen in den Wänden der kleinen Hütte im Ausstellungsraum „Cabanon“. Vom Bild auf dem Hüttendach gleitet der Blick des Betrachters auf eine bemalte, gefaltete, verdrehte, verformte, zusammengebundene Fläche im Innern der Hütte. Die Spannung, die die Kompression der Materialien hier erzeugt, erinnert an den Prozess ihrer Herstellung, an die Kraft des Künstlers, die in dieser Installation steckt. Diese Arbeit erinnert an die Reihe der „komprimierten“ Autos des französischen Künstlers César.

Der Kunstkritiker Adrian Stokes und der Kunsthistoriker Kurt Badt definieren die fundamentale Struktur der Bildhauerei als Zusammenhang zwischen Organischem (formbarer Materie), Form und Geometrie, wie ein Ordnungsprinzip, das die Bildhauerei klassifiziert und kontrolliert¹⁰. Eine bildhauerische Vollständigkeit und Einheitlichkeit kann ihnen zufolge durch einfache Geometrie erreicht werden. Diese Theorie lässt sich auf Künstler wie Vladimir Tatlin, Alexander Rodtschenko, Naum Gabo, David Smith und Anthony Caro anwenden. Letztere verwenden Werkzeuge und Techniken aus dem Ingenieurwesen im selben Mass wie die natürlichen Eigenschaften neuer Materialien und entledigen die Skulptur so ihrer Masse, ihrer Ausdehnung und ihrer Charakteristik. Ihre Skulpturen ergründen die Gesetzmässigkeiten der physikalischen Welt in konkreter Art und Weise. Adrien Jutard „theatralisiert“, in der Fortführung dieser Tradition, seinen Ausdruck durch

eine Ästhetisierung der von ihm verwendeten Technologie. Die Spuren seiner Arbeit werden sichtbar durch die Farben, die sich über seine Skulpturen ziehen, die Handgriffe der Umsetzung werden dabei von der angewandten Technologie eingebunden, ihre Spuren verewigt. Das Werk erzählt uns vom Arm des Künstlers, der sich ausgestreckt, um die Farbe auf das Bild aufzutragen, von seiner Hand, die den Bildträger verbiegt, um ihm seine Form zu geben, ihn erhitzt, um dem Kunstwerk Halt zu geben und sich im Raum zu entfalten, zur Skulptur zu werden. Er zeigt uns dadurch einen schöpferischen Prozess, eine Massnahme, auf die Künstler wie Robert Morris oder Donald Judd von den 60er Jahren an verzichteten und uns dadurch das Verständnis der Prozesse allein überliessen. Eine Seite der *Robe de la Curatrice* ist einfach farblos lackiert, Jutard hat hier nur die Kraft der Verformung stehen lassen, die Geste der Einschränkung; die Farbe macht dem technologischen Moment Platz, dem Flechtmuster der Karbonstränge, das zart mit dem Licht spielt. Der Werkstoff wird hier ans Licht gebracht und die Leichtigkeit des Ganzen wird so nachvollziehbar: Jutard nimmt uns bei der Hand und zeigt uns den Arbeitsprozess. Auch wenn der Lack, die Brillanz, die Leuchtkraft der Farbe die beiden Künstler näher zueinander rücken, so ist doch genau hier der Moment des Bruchs zwischen Jutard und Jeff Koons, der uns – beispielsweise mit seinem Werk *Balloon Dog* – dazu bringt, eine mehrere Tonnen schwere Eisenplastik für federleichte Luftballons zu halten.

Die Skulptur im öffentlichen Raum

Der öffentliche Raum, der über keine einschränkenden Parameter verfügt, steht faktisch allen zur Verfügung, was sich ändert, sobald darin ein Objekt platziert wird, mit an eine spezifische Bedeutung gebundenen Ausdehnungen. So versucht es die Kunsthistorikerin und Dozentin an der Universität von Cambridge, New York, Rosalyn Deutsche, in ihrem historischen Essay *Agoraphobia*¹¹ zu definieren. Gedenkstätten, Monumente, Fassadenmalerei oder Installationen in der Landschaft – Kunstwerke im Freien „können über eine Satzung, eine Funktion, eine soziale oder politische Rolle, über einen extrem variablen ästhetischen Wert verfügen“, wie es Joëlle Zask in der Einführung ihres Werks *Outdoor Art: La sculpture et ses lieux*¹², herausstreicht. Je nach ihrer Lokalisierung erhalten Kunstwerke eine unterschiedliche Ausprägung.

Zwischen dem Ende der 60er und dem Anfang der 70er Jahre machen sich die Land artists – Robert Smithson, Robert Morris, Denis Oppenheim, um nur einige von ihnen zu nennen – daran, Installationen in der Natur, in situ, zu erschaffen, oft, indem sie Elemente der Natur verwenden oder auch, indem sie an einem bestehenden Ort Zeichen setzen. Ihre Interventionen entstehen aus einer kritischen Haltung heraus. Die Künstler fordern dazu auf, die kulturellen Institutionen zu verlassen, um in der Natur Kunstwerke zu realisieren, kurzlebige Installationen, fern von den Zwängen des Kunstmarkts. Die einen zelebrieren dabei den Bruch mit der Umwelt, die andern eine intime Verbindung mit ihr.

Die Skulpturen, die Jutard 2011 in Belfort (Frankreich) im Rahmen der Gruppenausstellung *Sous la ligne bleue* ausstellt, verfolgen das Ziel, die Natur zu erschliessen und die Ausbeutung unserer natürlichen Umgebung zu denunzieren. Jutard zeigt das Kunstwerk *Gestation* (Abb.34). An Ort und Stelle umgesetzt, bringt es das Thema des „Potentials“ zur Sprache. Das Kunstwerk umklammert einen Betonpfeiler inmitten der Natur, verhüllt ihn durch seine formale Veränderung; sie ist mit einschneidenden, engen Spanngurten befestigt, die ihrer Form etwas „Abgeschnürtes“ verleihen – *Self portrait as a western painter* (2013) (Abb.38) und *Self* (2016) (Abb.5). Das organische Wachstum der Skulptur kommt aus der Natur, sie wächst über sich selbst hinaus wie eine Welle, die sich an einer Konstruktion von Menschenhand bricht und diese überrollt.

Adrien Jutard ist auch Künstlerischer Leiter der Balade de Séprais (Jura), die der Grundidee folgt, Künstler zu empfangen, die bereit sind, vor Ort gegen Kost und Logis ein Monumentalwerk zu realisieren, das anschliessend vom Publikum entdeckt werden kann, als neuer „Meilenstein“ am Parcours der Balade de Séprais. Die betreffenden Künstler lassen sich vom Ort inspirieren und verwenden für ihren Beitrag Material, das sie in der Umgebung finden.

In Münchenstein (BL) realisiert Adrien Jutard im Jahr 2009 für die Terrasse der Kantine der EBM (Elektrizitätswerke Birsfelden Münchenstein) die Skulptur *Fontaine* (Abb.36). Das Kunstwerk aus

⁹ Rosalind Krauss, *Passages: une histoire de la sculpture*, op. cit., S. 8.

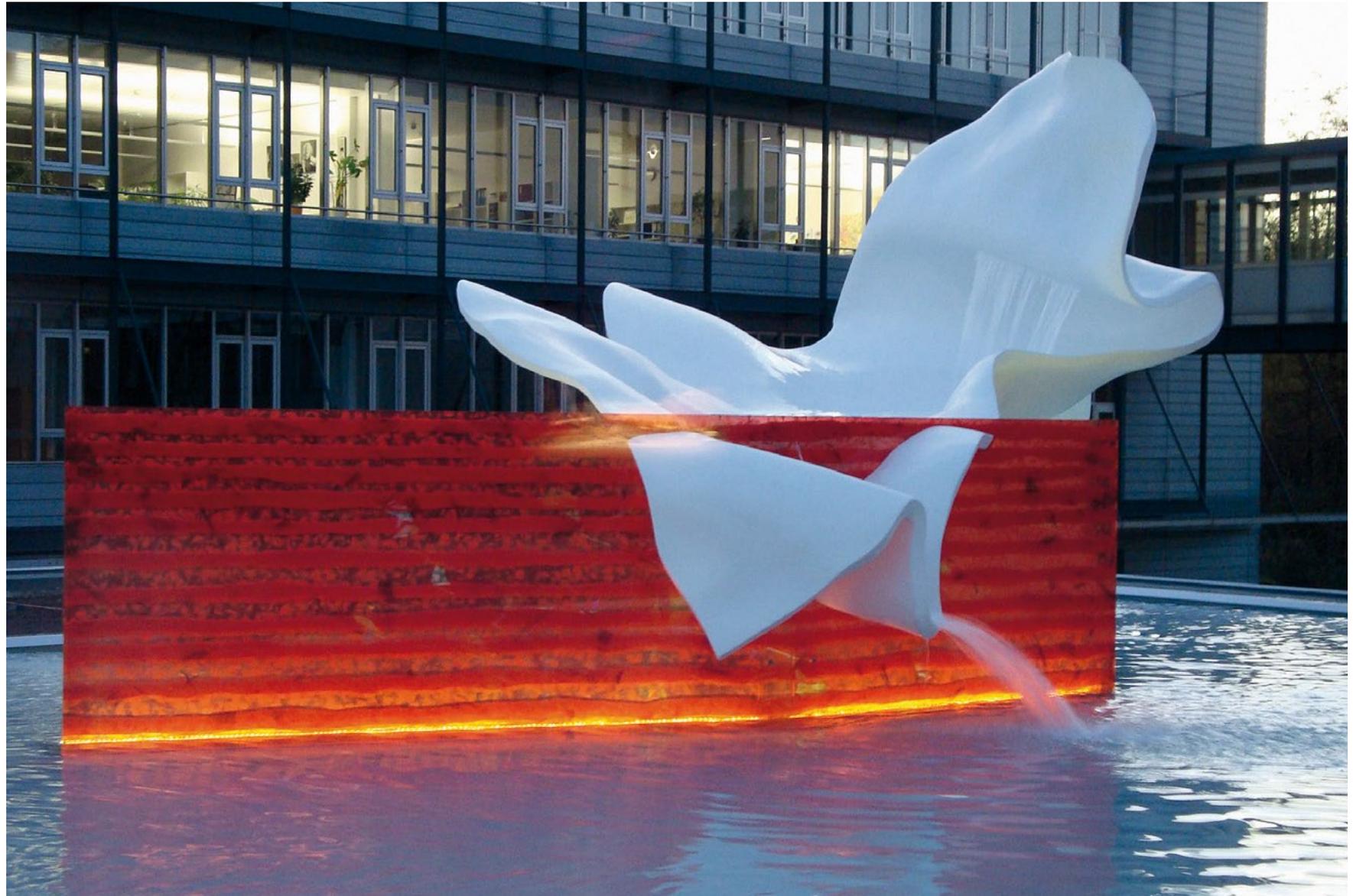
¹⁰ Kerstin Mey, Notiz „Sculpture“, aus: *Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com> (consulté le 10.05.2016).

¹¹ Rosalyn Deutsche, „Agoraphobia“, in *Evictions: Art and Spatial Politics*, Massachusetts, The MIT Press, 1996, S. 269-327.

¹² Joëlle Zask, *Outdoor Art: La sculpture et ses lieux*, Paris, La Découverte, 2013, S. 6

Polyester, Glasfaser und Plexiglas hat die Form eines grossen Brunnens, einer Kaskade, die die Natur durch das Prisma der Kunst hindurch in einer industriellen Umgebung immer wieder neu erfindet. An der Schnittstelle der im vorliegenden Text angesprochenen Problemstellungen führt Adrien Jutard die Reflexionen fort, die die Kunstschaffenden seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts beschäftigen, und lädt sie neu auf. Von der Kunst, die sich mit dem Ort, an dem sie ausgestellt wird, verbindet, hin zu einer Kunst, die teilnimmt am öffentlichen Raum, spielt seine Arbeit mit den Erwartungen des Betrachters und lässt ihn den eigenen Bezug zur Umwelt hinterfragen. Wenn ein Kunstwerk im Kontext auch jeweils eine zusätzliche Bedeutung erhält, so besitzt doch jedes einzelne Objekt eine Autonomie, und selbst ein Standortwechsel nimmt ihm weder Sinn noch Aktualität. Das ist die grosse Kraft dieses bildhauerischen Werks und Grund genug, Adrien Jutard auf den Fersen zu bleiben. ■

Vom Französischen ins Deutsche übertragen von Barbara Reber



36. Fontaine | In situ, EBM, Münschenstein | 2009



37. Sans titre | 125 cm x 150 cm | 2014 - 2016



38. Self-portrait as a western painter | Kunstmuseum, Olten | 200 cm x 80 cm x 100 cm | 2013



39. Parallaxe | Installation | 2007

Biographie | Biografie | Adrien Jutard

Né en 1979 à Bourbon l'Archambault (France)
marié et père d'une fille
Vit à Dornach et travaille à Aesch

Etudes

- 2006 Diplôme de l'école de peinture Assenza à Münchenstein (CH)
- 2002 DNAP école supérieure des arts décoratifs de Strasbourg (F)
- 1999 Ecole préparatoire des arts appliqués de la ville de Lyon (F)
- 1998 Faculté d'histoire-géographie de Clermont-Ferrand (F)
- 1997 Baccalauréat Lycée Banville à Moulins (F)

Expositions

- 2016 Exposition individuelle « Superfaces » le cabanon Unil Lausanne
- 2012 Exposition individuelle Espace courant d'art Chevenez
Exposition individuelle galerie Rössli Balsthal
Expositions double « hasard et construction » Gemeindehaus 10. Stock kunstverein Olten
- 2008 Exposition individuelle galerie Martina Wilhelm Lörrach (D)
- 2007 Exposition individuelle « Vice-Versa » galerie de la mairie et galerie de l'atelier Reinach

Depuis 2002: nombreuses participations à des expositions collectives et foires d'art, entre autres: musée de Soleure, musée d'Olten, musée de Granges, Kunsthalle Basel, Kunst Zurich, Art Karlsruhe, Triennale d'estampes de Granges, musée Walter Augsburg (D), CRAC Altkirch...

Collections

Canton de Soleure / Fondation Carré d'Art Vinelz (CH) / Mairie de Reinach (CH) / Fondation Abendrot (CH) / Kunsthaus Grenchen (CH) / Association Les Harpailleurs (CH) / République et Canton du Jura

Concours / prix / projets artistiques dans l'architecture

- 2015 œuvre pour le rond-point du Creugenat, Chevenez (CH)
- 2014 *sans titre* oeuvre pour le parvis de l'House of sport Uster (CH)
- 2011 Prix « Werkjahrbeitrag » du canton de Soleure
- 2010 *Cycling* conception et réalisation d'une œuvre d'art pour la balade de Séprais (CH)
- 2009 « Brunnen / Wasserstrom » conception et réalisation d'une œuvre d'art pour la terrasse du restaurant de l'entreprise EBM à Münchenstein (CH)

Geboren 1979 in Bourbon l'Archambault (F)
Verheiratet und Vater eine Tochter
Lebt in Dornach, arbeitet in Aesch

Ausbildung

- 2006 Diplom Assenza Malschule Münchenstein (CH)
- 2002 Diplom DNAP école supérieure des arts décoratifs Strassburg (F)
- 1999 Vorkurs école des arts appliqués de la ville de Lyon (F)
- 1998 Geschichtsstudium an der Universität Clermont-Ferrand (F)
- 1997 Baccalauréat in Moulins (F)

Künstlerische Arbeit

- 2016 Einzelausstellung „superfaces“ Le cabanon an der Universität Lausanne
- 2012 Einzelausstellung Espace courant d'art Chevenez
Doppelausstellung „Zufall und Konstruktion“ Kunstverein Olten
Einzelausstellung Galerie Rössli Balsthal
- 2008 Einzelausstellung Galerie Martina Wilhelm Lörrach (D)
- 2007 Einzelausstellung „Vice-versa / zwei Kräfte“ Galerie Gemeindehaus und Galerie Werkstatt Reinach

Seit 2002: zahlreiche Gruppenausstellungen und Kunstmessen, u.a. im Kunstmuseum Solothurn, im Kunstmuseum Olten, im Kunsthaus Grenchen, in der Kunsthalle Basel, im Rahmen der Kunst Zürich, der Art Karlsruhe, der Triennale für Originaldruckgrafik Grenchen, im Museum Walter Augsburg (D), im CRAC Altkirch (F)...

Sammlungen

Kanton Solothurn (CH) / Fondation Carré d'Art Vinelz (CH) / Gemeindehaus Reinach (CH) / Stiftung Abendrot (CH) / Kunsthaus Grenchen (CH) / Verein „Les Harpailleurs“ / Kanton Jura

Wettbewerbe / Kunst am Bau / Kunst im öffentlichen Raum

- 2015 Kreisverkehr „Creugenat“ Chevenez (CH)
- 2014 *Ohne Titel* Sport House Uster (CH)
- 2011 Werkjahrbeitrag des Kantons Solothurn
- 2010 *Cycling* Erstellung eines Kunstwerks für La balade de Séprais (CH)
- 2009 „Brunnen / Wasserstrom“ Erstellung eines Kunstwerks für das Personalrestaurant der Firma EBM Münchenstein (CH)





40. Vue d'ensemble | Ausstellungsansicht | 2016

Biographies des auteurs

YVES GUIGNARD – commissaire de l'exposition (Lausanne)

Licencié ès Lettres de l'Université de Bâle, Yves Guignard prépare sous la direction de Philippe Kaenel à l'Université de Lausanne une thèse de doctorat sur le marchand d'art allemand Wilhelm Uhde. N'ayant pas obtenu de bourse ou de poste universitaire pour financer ce travail, il enchaîne les activités et les expériences professionnelles. Cofondateur de la revue *Les Lettres et les Arts*, il y a écrit de nombreux articles de critique littéraire et artistique entre 2009 et 2014. Traducteur de l'allemand vers le français pour différents musées et pour la Radio Télévision Suisse, il a aussi traduit un roman pour le compte des éditions Zoé à Genève. Il a travaillé également comme médiateur culturel à la Fondation Beyeler, au Kunstmuseum de Bâle, au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et à la Fondation de l'Hermitage à Lausanne. Il est encore actuellement archiviste pour la Fondation Balthus. Ses principaux thèmes de recherche et ses publications portent sur l'art contemporain suisse, l'art suisse des XIX^e et XX^e siècles, les avant-gardes parisiennes du début du XX^e siècle.

Ses dernières publications sont des contributions sur Marius Borgeaud dans le complément au catalogue raisonné de l'artiste (*L'Age d'Homme*, Lausanne, 2015), dans le catalogue de l'exposition éponyme à la Fondation de l'Hermitage (*La Bibliothèque des Arts*, Lausanne, 2015), ainsi qu'une contribution à la monographie dédiée au peintre Niklaus Manuel Güdel et intitulée *Le silence de la guerre* (Hatje Cantz, Ostfildern, 2015)

ALEXANDRA ECCLESIA – historienne de l'art, membre du Cabanon (Lausanne)

Étudiante en Master en histoire de l'art et en anglais à l'Université de Lausanne, Alexandra Ecclesia a grandi dans les cantons de Vaud et de Berne. De langues maternelles allemande, française et italienne, elle est spécialement concernée par les questions touchant aux transferts culturels, aux arts et la Suisse.

Publications:

2016 (à paraître): « Retour aux sources », dans Dave Lüthi (dir.), *Architecture de poche: Architecture Religieuse à Lausanne*, Berne, SHAS, 2016.

2015 « Entre propagande touristique et sentiment patriotique: Le paysage dans les peintures murales des gares CFF », dans *Art+Architecture*, no. 4, décembre 2015, pp. 30-37.

MARIA BREHMER – historienne de l'art (Soleure)

Maria Brehmer, Bachelor en histoire de l'art et Master en médiation culturelle à la Zürcher Hochschule der Künste, travaille comme rédactrice dans une société de médias. Ses préoccupations sont la médiation de contenus complexes pour des publics standard à travers la vulgarisation scientifique: l'art doit aussi constituer une plus value au quotidien pour des individus peu habitués aux particularités propres à la scène artistique.

Maria Brehmer est active comme médiatrice culturelle indépendante, elle participe à des publications sur les beaux-arts, prend la parole lors de vernissages, modère des entretiens avec des artistes, organise des manifestations culturelles. Elle vit à Soleure et travaille à Aarau.

AMANDINE ORICHETA – historienne de l'art, présidente du Cabanon (Lausanne)

Étudiante en Master en histoire de l'art à l'Université de Lausanne, Amandine Oricheta est née à Arras (France), fascinée par la région lausannoise et sa création artistique et architecturale, elle aime découvrir ses créateurs. À côté de ses études, elle préside l'association Le Cabanon, l'espace pour l'art contemporain de l'Université de Lausanne et travaille à l'accueil de la Fondation de l'Hermitage. Ses domaines privilégiés sont l'architecture contemporaine, l'art digital et la gestion des bases de données artistiques.

Publications

2016 (à paraître): « La modernité des protestants », dans Dave Lüthi (dir.), *Architecture de poche: Architecture Religieuse à Lausanne*, Berne, SHAS, 2016.

BARBARA REBER – historienne de l'art (Bâle)
Licence ès Lettres de l'Université de Zurich (histoire de l'art, littérature et linguistique allemande).

Expérience professionnelle de plusieurs années dans le domaine du commerce d'art ainsi que celle de la restauration et conservation d'objets d'art et d'antiquités. En dernier lieu, employée d'un bureau de production de supports d'exposition et de film (responsable de projets, productions de film, organisation et conception d'expositions, production, traduction, révision et rédaction de textes entre autre pour l'artiste Sonja Feldmeier et l'édition 2005 du « Basler Stadtbuch »).

Indépendante depuis 2011. Barbara Reber vit et travaille à Bâle. Elle est mariée et a trois enfants.

GILLES MONNEY – photographe (Bâle)

Gilles Monney commence la photographie en 2008 lorsqu'il acquiert son premier réflex numérique, acheté avec l'argent gagné à l'armée. Passionné de montagne, il tourne rapidement son objectif vers les sommets, à commencer par ceux de la Gruyère, sa région d'origine. Mais il se rend très vite plus haut dans les Alpes, le plus loin possible de la pollution lumineuse, pour photographier la Voie Lactée et les étoiles au-dessus des cimes alpines. Amateur de grands espaces et de solitude, la photo est en fait un prétexte pour se retrouver en plein air et dormir à la belle étoile, seul moyen de s'immerger totalement dans le paysage. Les portraits constituent son autre domaine d'activité principal. Il lui arrive également de faire des photos d'événements culturels ou sportifs. Il a bénéficié d'une exposition individuelle à la galerie Le bonnet rouge à Gruyères du 4 décembre 2015 au 31 janvier 2016.

www.gillesmonney.com



41. Vue d'ensemble | Ausstellungsansicht | 2016

Biografien der Autoren

YVES GUIGNARD – Kurator der Ausstellung (Lausanne)

Yves Guignard hat an der Universität Basel Kunstgeschichte studiert und arbeitet zur Zeit unter der Leitung von Philippe Kaenel an der Universität Lausanne an seiner Dissertation über den deutschen Kunsthändler Wilhelm Uhde. Zur Finanzierung seiner Arbeit steht ihm weder ein Stipendium noch eine Assistentenstelle zur Verfügung, weshalb Guignard seine beruflichen Aufgaben wo immer möglich mit Erwerbsmöglichkeiten zu verknüpfen sucht. Als Mitgründer der Zeitschrift *Les Lettres et les Arts* verfasste er zwischen 2009 und 2014 zahlreiche kritische Artikel über Literatur und Kunst. Als Uebersetzer (D/F) arbeitete er für verschiedene Museen sowie für das SRF und übersetzte einen Roman im Auftrag der éditions Zoé in Genf. Ausserdem arbeitete er als Kunstvermittler in der Fondation Beyeler, am Kunstmuseum Basel, am Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne sowie in der Fondation de l'Hermitage in Lausanne. Zur Zeit arbeitet er als Archivar für die Fondation Balthus. Im Fokus seiner Forschungsarbeiten und Publikationen steht die Schweizer Kunst der Gegenwart, des 19. und 20. Jahrhunderts sowie die Pariser Avantgarde am Anfang des 20. Jahrhunderts.

Letzte Publikationen: Beiträge zum Werkkatalog über Marius Borgeaud (*L'Age de l'Homme*, Lausanne, 2015), im Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Fondation de l'Hermitage (*La Bibliothèque des Arts*, Lausanne, 2015), sowie eine Ergänzung zur Monografie über den Maler Niklaus Manuel Güdel unter dem Titel *Le silence de la guerre* (Hatje Cantz, Ostfildern, 2015).

ALEXANDRA ECCLESIA – Kunsthistorikerin, Mitglied des „Cabanon“ (Lausanne)

Alexandra Ecclesia, Masterstudentin der Kunstgeschichte und Anglistik an der Universität Lausanne, ist in den Kantonen Waadt und Bern aufgewachsen. Geprägt durch drei Muttersprachen – Deutsch, Französisch und Italienisch – interessiert sie sich für Fragen, die sich mit Kulturtransfer, mit Kunst und mit der Schweiz befassen.

Publikationen:

2016
erscheint demnächst: „Retour aux sources“, in: Dave Lüthi (Herausgeber), *Architecture de poche: Architecture Religieuse à Lausanne*, Bern, SHAS, 2016.

2015
„Entre propaganda touristique et sentiment patriotique: Le paysage des peintures murales des gares CFF“, in: *Art+Architecture*, Nr. 4, Dezember 2015, S. 30-37.

MARIA BREHMER – Kunsthistorikerin (Solothurn)

Maria Brehmer, Bachelor Kunstgeschichte und Master Kulturvermittlung an der Zürcher Hochschule der Künste, arbeitet als Redaktorin in einem Medienunternehmen. Ihr Anliegen konzentriert sich auf die Vermittlung von komplexen Inhalten in für ein Laienpublikum durch verständliche Sprache: Kunst soll auch oder gerade Menschen, die nicht mit den Einzelheiten der Kunstszene vertraut sind, einen Mehrwert im Alltag liefern können.

Maria Brehmer ist neben ihrer Anstellung als freischaffende Kulturvermittlerin tätig. Sie beteiligt sich an Publikationen im Bereich der Bildenden Kunst, führt an Vernissagen in Ausstellungen ein, führt Künstlergespräche und ist Mitorganisatorin von Kulturveranstaltungen. Sie lebt in Solothurn und arbeitet in Aarau.

AMANDINE ORICHETA – Kunsthistorikerin, Präsidentin des „Cabanon“ (Lausanne)

Amandine Oricheta ist in Arras (Frankreich) geboren. Als Masterstudentin der Kunstgeschichte an der Universität Lausanne ist sie fasziniert von der Region um Lausanne und ihrem künstlerischen und architektonischen Schaffen, und es bereitet ihr grosses Vergnügen, die Schöpfer der hier realisierten Werke kennenzulernen. Neben ihrem Studium zeichnet sie als Vorsitzende des „Cabanon“, des Ausstellungsraums für zeitgenössische Kunst an der Universität Lausanne. Ausserdem arbeitet sie am Empfang der Fondation de l'Hermitage. Ihre bevorzugten Wissensgebiete sind zeitgenössische Architektur, elektronische Kunst sowie die Arbeit mit kunstbezogenen Datenbanken.

Publikationen:

2016
erscheint demnächst: „La modernité des protestants“, in: Dave Lüthi (Herausgeber), *Architecture de poche: Architecture Religieuse à Lausanne*, Bern, SHAS, 2016.

BARBARA REBER – Kunsthistorikerin (Basel)
Master Phil. I der Universität Zürich in Kunstgeschichte, Deutscher Literatur- und Sprachwissenschaft

Mehrjährige Berufstätigkeit im Kunsthandel und Restaurierungswerkstätten, zuletzt in einem Basler Büro für Medienproduktion (Projektleitungs-, Redaktions- und Produktionsaufgaben in den Bereichen Ausstellungsmedien, Ausstellungskonzepte, Filmproduktion). Freiberufliche Text- und Uebersetzungsarbeiten u.a. für die Kunstvereinigung Balade de Séprais, die Basler Künstlerin Sonja Feldmeier und das Basler Stadtbuch 2005. Seit 2011 selbständig. Barbara Reber lebt und arbeitet in Basel, ist verheiratet und hat drei Kinder.

GILLES MONNEY – Fotograf (Basel)

Gilles Monney fängt 2008 an zu fotografieren, als er seine erste digitale Spiegelreflexkamera ersteht, gekauft mit dem Sold aus seinem Militärdienst. Als leidenschaftlicher Bergliebhaber richtet er sein Objektiv sehr bald auf die Gipfel, zuerst auf diejenigen der Region Gruyère, seiner Heimat. Aber bald schon wendet er sich höheren Gebieten in den Alpen zu, versucht, so weit wie möglich von der Lichtverschmutzung wegzukommen, um die Milchstrasse und die Sterne über den höchsten Spitzen der Alpen zu fotografieren. Als Liebhaber unendlicher Weite und Einsamkeit nimmt er die Fotografie als Vorwand für seine Aufenthalte in der Natur, dafür, unter freiem Sternenhimmel zu übernachten als einzigem Mittel, völlig in der Landschaft aufzugehen. Als zweites Hauptgebiet etabliert sich in seiner Arbeit die Portraitfotografie. Er fotografiert aber auch Zeitgeschehen, Konzerte und Sportanlässe. Vom 4. Dezember 2015 bis 31. Januar 2016 zeigte die Galerie Le bonnet rouge in Gruyère Gilles Monneys Arbeiten in einer Einzelausstellung.

www.gillesmonney.com

