

galerie eva vautier

DOSSIER DE PRESSE



ART.
PARIS
ART
FAIR

Art Paris 2024
4 au 7 avril 2024
STAND J2

Tom Barbagli
Gregory Forstner
Florian Pugnaire
Anne-Laure Wuillai

Pour l'édition 2024 d'Art Paris, Eva Vautier présente une sélection de quatre artistes français avec une orientation assumée pour les volumes tout en continuant son travail de suivi d'un artiste essentiel pour la peinture contemporaine - **Gregory Forstner** et ses figures de chien sorties d'un tarot imaginaire et géant, donnent à voir son regard délirant et virtuose sur les maîtres de la peinture ancienne dans un format monumental. Les arcanes de ce jeu où humain et animal se rencontrent sont une introduction aux formes présentes dans cet espace, tout à la fois rassurantes et inquiétantes :

Au cœur de la pratique d'**Anne-Laure Wuillai**, notre rapport d'être humain à l'environnement naturel : utilisant des échantillons d'eau de mer, des grains de sable, des pierres, des algues et de multiples autres éléments organiques, elle recompose des biotopes pour une nature mise en boîte qui fait écho aux éléments de **Tom Barbagli**, qui développe de micro-univers où mécanique des forces et recherche du mouvement opèrent dans des œuvres étonnamment lapidaires et imposantes. Cette impression de totems contemporains en tension où païen et sacré se rejoignent est également présent dans le travail de **Florian Pugnaire**. Faits de tôles sanglées et de métaux froissés, ses pièces se jouent des codes de la sculpture et répondent à une hybridation où la lumière naturelle se pose sur des matières synthétiques.

Des œuvres qui sont des jeux visuels et conceptuels, et l'aboutissement d'un commentaire sur notre monde et sur le rapport ambigu que nous entretenons à un certain brouillage des frontières et de nos repères : où la nature devient synthétique et le synthétique devient naturel.

Camille Frasca, historienne de l'art

For the 2024 edition of Art Paris, Eva Vautier presents a selection of four French artists with a clear orientation towards volumes while continuing her work of following an essential artist for contemporary painting - **Gregory Forstner** and his dog figures emerging from an imaginary and giant tarot deck, offering a delirious and virtuoso view on the masters of ancient painting in a monumental format. The arcana of this game, where human and animal meet, serve as an introduction to the forms present in this space, both reassuring and unsettling :

At the heart of **Anne-Laure Wuillai's** practice is our relationship as human beings to the natural environment: using samples of sea water, grains of sand, stones, algae, and numerous other organic elements, she recomposes biotopes for a boxed up nature which echoes the elements of **Tom Barbagli**, who develops micro-universes where the mechanics of forces and the search for movement operate in surprisingly lapidary and imposing works. This impression of contemporary totems in tension, where the pagan and the sacred meet, is also present in **Florian Pugnaire's** work. Made of strapped metal sheets and crumpled metals, his pieces play with the codes of sculpture and respond to a hybridization where natural light falls on synthetic materials.

Works that are visual and conceptual games, and the culmination of a commentary on our world and the ambiguous relationship we maintain with a certain blurring of the boundaries and our markers: where nature becomes synthetic and the synthetic becomes natural.

Camille Frasca, art historian



Gregory Forstner
King of Hearts (2), 2023
Huile sur lin
130 x 89 cm



Gregory Forstner
King of Hearts (3), 2023
Huile sur lin
146 x 114 cm

Gregory Forstner

Diplômé en 1999 de la Villa Arson (Nice), la peinture de Gregory Forstner est de celles qui ont la réputation d'être « dérangeante ». Ses tableaux font souvent écho à l'histoire de l'art, classique ou moderne et paraissent assumer un décalage avec les pratiques formalistes de la scène française et européenne. D'origine autrichienne, Forstner fait souvent référence aux pratiques picturales expressionnistes (Otto Dix, Richard Gerstl...) dont la place dans une histoire de l'art révolue est une évidence pour beaucoup.

Gregory Forstner

Né en 1975, à Douala (Cameroun)

Vit et travaille à Montpellier

Expositions personnelles (sélection)

- 2023 *PLAYING PLAYERS* (avec Duncan Wylie), Espace Valles,
Saint-Martin-d'Hères
- 2021 *Des fleurs pour les audacieux*, FRAC Occitanie, Montpellier
- 2020 *Four Legs good, Two Legs Better*, Centre d'art de Cahors
- 2019 *Get in, Get Out. No Fucking Around !*, Fondation Fernet-
Branca, Saint-Louis, France
- 2015 FIAC (Galerie Kromus & Galerie Zink), Paris
- 2012 *Study for An American Archetype*, Messineo Art Projects,
Wyman Contemporary, New York
- 2009 *The Ship of Fools*, Musée de Grenoble
- 2007 *Easyover*, Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice

Expositions collectives (sélection)

- 2023 *Vitalité de la jeune peinture française*, MO.CO, Montpellier
Roasted Hot with Heat, Centre d'art À Cent Mètres du Centre
du Monde, Perpignan
- 2015 *De Picasso à Warhol*, Musée de Grenoble
Mortel Suite et fin, FRAC Basse-Normandie, Caen
- 2013 *La belle peinture 2*, Frac Réunion
Entrée libre mais non obligatoire/Noël Dolla, Villa Arson, Nice
- 2010 *Acquisitions récentes*, MAMAC, Nice
Collection 3, Fondation Salomon, Annecy

Collections publiques (selection)

Musée d'art moderne de la Ville de Paris

Musée de Grenoble

Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice - MAMAC

FNAC - Fonds national d'art contemporain

FRAC Occitanie-Montpellier

FRAC Haute-Normandie,

FRAC Basse-Normandie,

FRAC Alsace

Fondation Claudine et Jean-Marc Salomon, Annecy

Fondation Bernard Massini, Nice

Collection SACEM

Richard Massey Foundation, New York

TIA Collection, États-Unis

Sammlung Goetz, Munich

Fondation Colas, Paris

Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence

Biographie

Né en 1975, à Douala au Cameroun et d'origine autrichienne, Gregory Forstner fait souvent référence aux pratiques picturales expressionnistes (Otto Dix, Richard Gerstl, etc.) dont la place dans une histoire de l'art révolue est une chose entendue pour beaucoup. Mais, au-delà des mouvements dans lesquels on les a trop souvent catégorisés, les peintres dont se revendique Forstner sont des « fauteurs de trouble », notamment par la liberté irréductible qu'ils affirment à l'égard de la société où ils s'escriment à faire exister leur art. Leur crédo individualiste est de ne jamais transiger sur l'indépendance, de rester libre vis à vis de tout jugement, c'est-à-dire de toute limitation d'ordre institutionnelle ou subjective (le goût). Telle est la marque distinctive de ces créateurs, assumant pourtant les moyens du métier artistique le plus conventionnel, ceux de la Peinture.

Souvent de grand format et marqués par une rapidité d'exécution volontaire, les tableaux de Gregory Forstner dépeignent régulièrement des figures allégoriques, notamment des hommes à tête d'animaux - dans la tradition des fables pour enfants, ou à la manière de *La ferme des animaux* de George Orwell. Ils vont à l'encontre de tout naturalisme ou de tout réalisme car ils sont destinés, non à célébrer un monde harmonieux ou plein d'injustices, reflétant l'immutabilité des êtres vivants et leurs luttes cruelles, mais à dénoncer une modernité aberrante, profondément aliénante. Héritier de la liberté totale du créateur illustrée au XX^e siècle par Giorgio De Chirico, Forstner passe, avec autant de désinvolture que de sérieux, d'un sujet à l'autre, fait des contrepieds déroutants, se moquant d'une prétendue cohérence qui servirait d'hypocrite repoussoir au besoin d'agir, de risquer, de déplacer les limites attribuées aux signes par les gardiens de l'Ordre.¹

Plusieurs films ont été réalisés sur son travail, dont un documentaire commissionné par la Fondation Fernet-Branca pour son exposition personnelle en 2019 (avec les interventions de Guy Tosatto, Gilles Fuchs, Christophe Langlitz et Jean-Marc Barr), évoquant son parcours entre l'Afrique, l'Europe, les Etats-Unis, ainsi que son attachement à la mer. Plus récemment, un film réalisé en 2022 par Gilles Thomat, produit et diffusé dans nombre de festivals par le FRAC Occitanie de Montpellier et portant exclusivement sur la réalisation d'un tableau, de son action et de sa méthode. Par ailleurs il figure dans le film *In Art We Trust* (2017), de Benoit Rossel avec, entre autres, Julie Mehretu, Valérie Jouve, Laurence Weiner, John Armleder, Mathieu Mercier, Olivier Masmonteil et Laurent Grasso.

À partir de 2013, ses écrits sont publiés aux éditions Derrière la salle de bains et Littérature mineure. *L'odeur de la viande*, portrait de l'artiste en jeune homme (recueil de textes autobiographiques) paraît aux éditions Esperluète en 2015. En 2014, Gregory Forstner est invité à présenter son travail au Collège de France lors du colloque La Fabrique de la Peinture, avec notamment Glenn Brown, Jeff Koons, Hernan Bas, Jules de Balincourt et Cheri Samba.

¹ Emmanuel Latreille), dans le catalogue de l'exposition *Lollipop* (extrait), galerie Eva Vautier, Nice

À propos des derniers travaux de Gregory Forstner

Gregory Forstner s'inscrit [...] dans une forme de tradition de la satire, qui dépeint les hommes sous les traits d'animaux¹, tels qu'ont pu le faire à leur manière et en leur temps Jérôme Bosch, Jean de La Fontaine et Art Spiegelman, ou encore George Orwell avec *La ferme des animaux*. Pratiquant une ironie parfois acerbe, exempte de toute morale – dans des tableaux parfois dérangement, – il fait advenir dès 1999 sur sa toile un casque allemand, identique à celui porté par son aïeul sous le régime nazi. À ce sujet, il écrit : « Le casque allemand – cet ornement singulier, au-delà de sa référence la plus immédiate, deviendra dans mon travail le signe distinctif de la responsabilité d'une transmission d'un héritage résultant de la folie des hommes. »². Les mises en scène inspirées de Cassius Marcellus Coolidge et Arthur Sarnoff³ se sont rapidement imposées dans son travail comme déclinaisons multiples de la figure du Bouffon. Les œuvres présentées dans l'exposition *The Ship of Fools* au Musée de Grenoble (2009), montraient ainsi des chiens casqués agissant au milieu de personnages masqués, inquiétantes créatures zoomorphes ou à têtes de mort.

Lorsqu'il émigre aux États-Unis, il découvre à la bibliothèque les récits mensongers de l'épopée de la conquête de l'ouest par l'homme Blanc (datant de la fin du 19^e siècle), ainsi que les illustrations des « Minstrels Shows »⁴ présentes dans les librairies jusqu'à l'avènement du Jazz : de là, naissent les séries *The Happy Fisherman*, *Le déjeuner sur l'herbe*, ou encore *Four Legs Good, Two Legs Better*⁵ – la conscience historique du récit, s'incarnant sous la forme de tableaux à forte dimension caricaturale. Inspirée de cartes à jouer de la Révolution française, la grande série présentée à l'espace Vallès met en scène des chiens anthropomorphes arborant les attributs du pouvoir : le trône, la cape, le sceptre. Ni menaçants, ni agressifs, ces « figures » arborent une expression neutre et placide, constituant une galerie de portraits dans laquelle se déroule le théâtre de la comédie humaine. Avec un humour corrosif, Gregory Forstner nous renvoie face à nous-mêmes devant ces géants indifférents, fiers de trôner dans leurs beaux atours. Ce qui se joue derrière cette partie de cartes n'en est pas moins lourd de conséquences, si l'on mesure le poids de ce qui se joua pendant la Révolution française, et la violence avec laquelle elle advint⁶...

Juliette Singer, Conservatrice du Patrimoine, Musée des Beaux-Arts de Lille
(Extrait du texte, dans le catalogue de l'exposition *Playing Players*,
Espace Vallès, Saint Martin d'Hères)

¹ Voir à ce sujet Hélène Singer (dir.), « Art et animalité. De la satire politique au bestiaire artistique », éditions Ligeia, dossiers de l'art, n°145-148, janvier-juin 2016.

² Gregory Forstner, « La Mélancolie de mon père », in *L'odeur de la viande*, op. cit., p. 17.

³ Cassius Marcellus Coolidge (18 septembre 1844 - 13 janvier 1934) et Arthur Sarnoff (1912-2000) sont deux artistes et illustrateurs américains ayant peint des chiens anthropomorphes.

⁴ Spectacle américain créé vers la fin des années 1820, où figuraient chants, danses, musique, intermèdes comiques, interprétés d'abord par des acteurs blancs qui se noircissaient le visage (blackface), puis, surtout après la Guerre de Sécession, par des Noirs eux-mêmes. Les Noirs de ces spectacles apparaissent généralement comme ignorants, stupides, superstitieux, joyeux et doués pour la danse et la musique.

⁵ Exposition personnelle *Get in, Get Out. No Fucking Around!* Fondation Fernet-Branca, 2019 a

⁶ Gregory Fortner fait ainsi, peut-être, un pied de nez à son ancêtre Joseph de Maistre (père de la philosophie contre-révolutionnaire).



Tom Barbagli
Minuterie, 2022
Rotissoire, mécanique à ressort, engrenage
de pendule, billes en verre
40 x 50 x 40 cm



Tom Barbagli
Inspiration, 2021
Caoutchouc EPDM, métal, dépression
100 x 100 x 30 cm

Tom Barbagli

Tom Barbagli explore les accointances et fractures entre le monde du design et celui de l'art, militant pour en supprimer les bords et les limites. Il se livre à des expérimentations singulières, déviant les lois de la physique par autant de matériaux utilitaires (moteurs, diodes électro-luminescentes, disques durs) que de matières naturelles (cire d'abeille, bois massif, minéraux). L'ingéniosité des assemblages mécaniques crée alors des objets oniriques ou des installations immersives, apparentées à de micro-phénomènes.

Tom Barbagli

Né en 1990, à Nice

Vit et travaille à Nice

Expositions personnelles

2024 La Maison Abandonnée [Villa Cameline], Nice (à venir)

Expositions collectives (sélection)

2023 *Paires 2 paires*, Galerie Lara Vincy, Paris

2022 *Supervues 022*, La Station, Nice

2021 *L'art à l'horizon*, La Conciergerie, La Motte-Servolex
Orées, collectif PALAM, La Maison Abandonnée, Nice
La grande diagonale, exposition croisée avec la Station et
l'EESAB Quimper, Douarnenez

2020 *Voilà l'été*, Le 109, Nice (com. La Station)
1 mètre de distance, Galerie Eva Vautier, Nice

2019 *La vie est un film*, Ben et ses invités au 109,
sur une invitation de Ben, Le 109, Nice
AZIMUTH, galerie Eva Vautier, Nice

2018 *Trà e Stelle*, Les Charpentiers de la Corse, Piedigriggio, Corse
Avis de grand frais, Le Suquet des Artistes, Cannes

2017 *Eclairage public*, La Station, Nice

Résidences

Résidence permanente, La Station, Nice

2023-2024 Résidence à Barcelonnette, Frac SUD

Posté au bord de l'univers, Tom Barbagli décortique ce qu'il voit du grand tout et le transpose à la dimension de l'humain.

À petite échelle ou de façon immersive, et jouant de phénomènes physiques jusqu'à leur comble, il nous plonge dans des situations bien réelles, face à ce que notre œil et nos esprits humains en carcan ne s'autorisent pas toujours à percevoir. Dompteur de matériaux fossiles comme la roche, le sable devenu verre ou les métaux dont il apprécie la densité et la masse, il a un penchant particulier pour la forme sphérique, celle de tous les corps célestes. Puis il perce, ponce, polit, chauffe, suspend, tend. Et met en mouvement. Chaque mécanisme chiné, chaque élément glané lors de balades en montagne est « activé » par son intervention et devient l'objet central d'une ingénierie dans le but de créer une parabole parfaite. Dans ce qu'il donne finalement à voir, plusieurs facteurs interviennent de façon quasi systématique : le temps, la lumière, la gravitation.

Ainsi, les principes scientifiques sont un fonds de poésie et de recherche intuitive pour cet artiste formé au design : l'objet et la matière doivent trouver leur mue, vivre devant nous, démontrer ce qu'ils peuvent être et devenir, donner à voir les conséquences de leurs mouvements ou de leur fixité. Evidemment, le temps fait tout à l'affaire et Tom Barbagli sait le ralentir, l'accélérer ou le tordre, par truchement ou trucage. Pour entrevoir cette élasticité, il place une pierre extraite d'Amirat où il passa son enfance, au cœur d'un système en suspension reliant d'autres pierres venues de Corse, d'Islande ou de la Vallée des Merveilles par des engrenages minutieusement réglés. Il renvoie alors à la notion de temps subjectif - celui plus lent du jeune âge à ceux qui font suite et qui semblent s'accélérer. Parfois, il se fait happer par les phénomènes et lois qu'il manipule : alors qu'il place des aimants pour dérégler le rythme d'une pendule, qui tantôt s'emballe, tantôt est freinée dans son cycle, il ressent lui-même une distorsion du temps, dans son intellect et dans son être. Le temps troublé nous renvoie à nous-mêmes. Le temps est aussi celui que l'on perçoit clairement, celui de l'altération, de l'érosion, et que Tom Barbagli oppose à l'infini. Il met en jeu une toupie de titane, inaltérable, en révolution constante, sobrement mise en scène sous une cloche de verre et reposant sur un imposant pied de fonte, soumis aux effets de l'oxydation et donc du temps. En filigrane de cette proposition, un mot issu des vocabulaires de Platon et Aristote, et qui donne son titre à cette œuvre : noème ou l'acte de connaissance, la connaissance en tant que résultat.

Cet état de conscience est représenté par l'ouoboros - le serpent qui se mord la queue - figure d'éternité et symbole d'une enveloppe de l'univers, théâtre de lumière, de fluides et de gravitation. Lorsqu'il enferme un liquide propulsé dans un cercle tubulaire, on se trouve spectateur d'une force constante prise dans un rond, où ce qui s'éloigne finira par revenir, en toute logique. De la mécanique des fluides, il en tire des sons. En fragmentant la piste sonore captée au pied d'une imposante cascade, nous sommes renvoyés d'abord à l'état de pluie délicate, en fines gouttelettes. Emportées par la gravité, glissant les unes sur les autres, elles forment ce formidable cordon d'eau que notre oreille perçoit dans des notes graves. Et nous sommes le fracas sur la roche que l'on croit entendre se fendre sous la charge.

Il ne nous manque plus que les couleurs du prisme que l'eau et le soleil réunis révèlent par diffraction. Ce qu'il met en œuvre en enfermant de l'eau dans une sphère de plexiglas, qu'il suspend et motorise volontiers.

Là, dans un jeu de lumière, on voit apparaître les sept couleurs qu'on apprécie tant de voir en arc les jours de pluie ensoleillés, projetées sous la forme de mandalas aléatoires, parfois frissants sous l'effet de la rotation de la boule et du mouvement de l'eau piégée. Toujours en prise avec notre astre lumineux, à nouveau embarqué dans un voyage interstellaire, Tom Barbagli sait rejouer le hasard poétique de l'éclipse perçue depuis la Terre quand un disque de caoutchouc d'un noir intense placé dans l'axe d'une lumière jaune vient la masquer puis la découvrir, lentement et inéluctablement. Rien de neuf sous le soleil, sinon une mise en évidence à petite échelle, suivant une démarche d'une franche simplicité rehaussée d'une douce puissance hypnotique. Et quitte à manipuler l'univers, il évoque l'ajout d'une étoile nouvelle dans notre ciel : il arme une catapulte d'une large lanière de caoutchouc tendue, qu'il fige dans un état physique de très forte résistance, y adosse une boule de lumière, prête à une propulsion inédite qui viendrait l'accrocher dans la voie lactée.

Un rêve anti-gravitationnel qu'il décline en des installations impressionnantes. Quand ce n'est pas lui qui active le mécanisme, c'est pour inviter d'autres à le faire. Face à une sphère de granit suspendue, pesant une demi-tonne, il s'agit de se hisser. Juché sur cette masse, n'importe quel être vivant ressent la gravité dans sa chair et ne peut lutter contre cette force qui semble fusionner à soi jusqu'à prendre corps, dans une lente danse puissante et circulaire. Poussant le principe gravitationnel à son paroxysme, pour le voir plutôt que le démontrer, il simule un trou noir. Comptant sur l'élasticité du caoutchouc, il dépose une sphère de granit au cœur d'un entremêlement de ces bandes noires et flexibles : on assiste à une image en creux de la gravité, au semblant d'une aspiration cosmique où, paradoxalement, une masse tient l'édifice. Cette force de gravité, si elle mise en mouvement, devient une arme capable des pires dommages. En accélérant la rotation d'une masse suspendue à un câble et placée entre quatre murs étriqués, l'ingénieur fou finit malgré tout par arrêter le moteur, conscient d'une mise en œuvre trop risquée.

Et c'est aussi dans ces intentions non achevées que réside la poésie de l'œuvre de Tom Barbagli. Lorsqu'on fait face à ses mécaniques fines, plutôt que de crier Eureka !, on reconnaît un état hypnotique, une oscillation interne, une pulsation universelle, sans finitude, en chemin vers la méditation. À chacun de percevoir de quoi a l'air l'infini, la force motrice, le temps éternel ou l'inertie. Et d'en faire un récit élastique et variable. Comme la vie.

Christine Parasote, septembre 2022



Anne-Laure Wuillai
Bleu piscine, 2020
Bassin préformé en polyéthylène,
peinture pour piscine bleue et
blanche
60 x 160 x 130 cm

Anne-Laure Wuillai
Piscine (Diptyque #1), 2021
Empreinte d'évaporation d'eau et
colorant hydrosoluble E133 sur dalle
de pierre naturelle Cremastone,
spray et liquide hydrophobe.
60,5 x 40,5 x 2 cm (chaque pierre)

Anne-Laure Wuillai

Diplômée en 2014 de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Anne-Laure Wuillai, face à la mer, dresse un inventaire d'échantillons, parmi lesquels eaux, sédiments et rivages sont minutieusement répertoriés, conditionnés et classés. Calquant ses prélèvements sur des repères établis, systèmes de mesure et cartographies, elle révèle le paradoxe d'un monde perçu à échelle humaine. Les océans s'intègrent dans des flacons, les mers dans des sachets plastiques étiquetés, tandis que le ciel se mesure en cinquante-trois nuances de bleu.

Anne-Laure Wuillai

Née en 1987, à Versailles

Vit et travaille à Nice

Expositions personnelles (sélection)

2023 *Les traces qu'on laisse*, Fort Sainte-Agathe, Porquerolles

Expositions collectives (sélection)

2023 *PUISSANTES*, La Citadelle, Villefranche-sur-mer

2021 *L'art à l'horizon*, La Conciergerie, La Motte-Servolex
Orées, collectif PALAM, La Maison Abandonnée, Nice
La grande diagonale, exposition croisée avec la Station et
l'EESAB Quimper, Douarnenez

2020 *Voilà l'été*, Le 109, Nice (com. La Station)

2019 *La vie est un film*, Ben et ses invités au 109,
sur une invitation de Ben, Le 109, Nice
AZIMUTH, galerie Eva Vautier, Nice

2018 *Trà e Stelle*, Les Charpentiers de la Corse, Piedigiglio, Corse
Avis de grand frais, Le Suquet des Artistes, Cannes

2017 *Eclairage public*, La Station, Nice

Résidences & Bourses

Résidence permanente, La Station, Nice

2023-2024 Résidence à Porquerolles, Frac SUD

2014 Bourse de l'Office Franco-Québécois, Biennale d'art contemporain
Looking Forward, Montréal, Canada

2013 Bourse Colin Lefranc, Programme d'échange universitaire,
Université du Québec à Montréal, Canada

L'eau dans tous ses états.

Souvent le monde du silence se confond à l'idée de l'eau, lorsque les profondeurs de la mer résonnent du vertige de l'impensable et de l'indicible. L'eau, dans tous ses états, demeure cet élément insaisissable, mobile, transparent et pourtant si primordial quand toute vie y trouve sa source. [...]

Ce rêve, cet idéal, cet impossible que l'eau porte en elle-même, c'est aussi cette quête à laquelle Anne-Laure Wuillai s'adonne. [...] Explorer son concept, en saisissant la globalité plutôt que de la percevoir d'un point de vue partiel, voici l'enjeu d'un travail qui stupéfie par son intelligence et sa perfection formelle. L'eau n'est pas ici représentée, elle est recueillie, traitée, expérimentée pour que l'artiste puisse en énoncer les qualités les plus subtiles. Et voici que face à cette œuvre, nous saisissons cet élément tel qu'il apparaît tour à tour dans son immédiateté, son immobilité ou par le mouvement des vagues, dans son absence absolue de couleur comme dans la profondeur d'un bleu qui nous aspire jusqu'au ciel.

L'artiste traduit les fluctuations, les formes alternées de la glace, du liquide ou de la vapeur tout en désignant une totalité. La transparence se mesure à celle de la matière où elle se dépose. Le contenant et le contenu se croisent dans un jeu de miroir et la couleur s'y formule comme une simple hypothèse. Tout est saisi avec une précision extrême, dans un geste presque clinique. Rien ne vient perturber une recherche qui s'exerce toujours dans un équilibre fragile, dans un état précaire quand le moindre écart mettrait l'expérience en péril.

Chaque œuvre repose sur un instant de visibilité pour une méditation silencieuse et même austère si elle n'était empreinte de cette fluidité, à l'instant où la matière se noie avec bonheur dans la couleur. L'eau s'offre ici à nous dans toutes ses potentialités mais, surtout, l'artiste parvient à en saisir l'essence pure, à partir de l'informe dont elle procède. Rigueur scientifique et perfection technique coïncident alors dans une poésie intense, une réflexion rigoureuse, pour révéler l'âme des choses. [...]

L'œuvre d'Anne-Laure Wuillai ne décrit rien, elle définit la matière. Mais elle dit peut-être autre chose, de plus lointain, de plus grave. Ce que Bachelard énonçait ainsi : « La connaissance du réel est une lumière qui projette toujours quelque part des ombres ».

Cette part plus sombre, il ne faut pas la chercher dans les rêves mais bien dans les réalités du monde. Ces sculptures-objets arborent ainsi les signes, ou plutôt les stigmates d'une mer menacée. L'artiste confie : « Il me plaît à penser, avec un brin d'humour noir, qu'un jour il y aurait tellement d'emballages dans nos océans, que ceux-ci finiraient par emballer la mer toute entière ». Cette eau, il s'agit de la recueillir, de la posséder, comme si à travers elle on s'emparait du monde. La réalité se confronte alors au rêve. Et c'est dans cette interstice que l'œuvre s'élabore.

Michel Gathier, 2019



Florian Pugnaire
Tôle sanglée, 2019
Acier inoxydable, sangle.
168 x 96 x 68 cm



Florian Pugnaire
ÉROSION #2, 2023
Plâtre, filasse
126 x 80 x 25 cm

Florian Pugnaire

Diplômé en 2006 de la Villa Arson (Nice), Florian Pugnaire porte une attention particulière à la notion d'atelier comme lieu de la pratique, mais aussi comme lieu de fiction, un entre-deux où la finalité du travail n'est pas encore définie et où tout peut encore être inventé ou modifié. À travers une pratique personnelle ou collaborative (avec David Raffini), il manifeste un intérêt pour le processus de fabrication et de création, et situe son travail dans un espace intermédiaire entre l'atelier et le lieu de l'exposition. Il travaille sur le matériau, le temps et l'espace contenu dans l'acte de création.

Florian Pugnaire

Né en 1980, à Nice

Vit et travaille à Bruxelles

Expositions personnelles (sélection)

- 2019 *Fahrenheit 134 (avec Raffini)*, G. Ceysson & Bénétière, Paris
- 2018 Artbrussels, solo Pugnaire et Raffini, G. Ceysson & Bénétière,
- 2016 *Mechanical Stress*, Galerie Eva Vautier, Nice
Florian Pugnaire & David Raffini, Prix Ricard
- 2015 Florian Pugnaire et David Raffini, Centre Pompidou, Paris
- 2013 *Energie Sombre*, Musée Picasso, Antibes
- 2010 *In Fine*, Palais de Tokyo, Paris

Expositions collectives (sélection)

- 2018 *Kanal* – Centre Pompidou, anciens locaux Citroën, Bruxelles
- 2015 *L'ordre des lucioles*, Fondation d'entreprise Ricard, Paris
Chercher le Garçon, MAC VAL, Vitry sur Seine
- 2013 *Entrée libre mais non obligatoire*, Villa Arson, Nice
- 2011 *FIAC 2011* – stand TORRI, Grand Palais, Paris
Focus, Parcours associé de la Biennale de Lyon, Vienne
Programme video, Module 1 du Palais de Tokyo, Paris
Collectionneurs en situation, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux
- 2010 *Dynasty*, Palais de Tokyo et Musée d'Art Moderne, Paris
Reset, Fondation d'entreprise Ricard, Paris
- 2008 *Panorama 9-10*, Le Fresnoy, Tourcoing

De la contrainte mécanique à la narrativité du geste

Utilisant des matériaux traditionnellement employés dans la construction (plaques de plâtre, tôle, plomb), il s'intéresse à leurs propriétés physiques, leur résilience, leur rémanence... Que l'on mesure grâce à la contrainte mécanique, ou mechanical stress. Cette notion, utilisée en sciences des matériaux, évalue la capacité élastique et plastique d'un élément à absorber des effets de torsion, de tension ou de pression. Florian Pugnaire s'appuie sur certaines spécificités – la souplesse du plomb, la résistance du métal, la fragilité des plaques de plâtre – auxquelles il impose une force de travail pouvant parfois mener les matériaux jusqu'à leur point de rupture. Pour cela, l'artiste fait appel à des outils mécaniques comme des sangles, des treuils, des palans et des vérins hydrauliques qui font parfois partie intégrante de l'œuvre. Cet outillage est détourné de son application ordinaire pour opérer des contraintes et des déformations, créant un vocabulaire plastique dont l'esthétique industrielle, ici tourmentée, tend vers l'effondrement, la ruine, la dégradation...

Les œuvres de Florian Pugnaire seraient des vestiges du combat qu'il mène avec la matière, car il considère l'atelier comme le lieu où il s'exerce à la bataille de l'art : il y affronte les éléments dans une lutte où chaque round éprouve leurs capacités physiques respectives. Son approche de la sculpture est donc fondamentalement définie par une dimension performative, caractérisée par l'action et l'implication du corps. En cela ses sculptures sont des œuvres haptiques : le toucher et la perception de soi dans l'environnement sont au centre de son processus. Si dans sa pratique en duo avec David Raffini, il explore le champ sculptural via des installations monumentales ou des « œuvres-événements », il produit individuellement des œuvres à échelle plus humaine. La question du processus est toutefois au centre de ces deux pratiques, que nous pourrions nommer action-sculpture¹: tout comme dans l'action-painting, le geste est ici plus important que le résultat.

Il y a dans sa pratique une forme d'indétermination puisque l'expérience dirige le processus : ses sculptures sont à la fois reproductibles (une fois leur procédé de fabrication étant établi) et singulières, car elles sont à chaque fois le résultat d'une action unique. Dans cette perspective, la pratique de Florian Pugnaire s'inscrit dans la théorie de l'Anti-form² défendue par Robert Morris et regroupant des artistes comme Eva Hesse, Bruce Nauman ou Barry Flanagan : pour produire ses œuvres, il ne recherche pas une figure précise mais trouve sa forme en manipulant la matière. Des accointances formelles avec l'œuvre d'Eva Hesse sont par ailleurs parfois flagrantes : ses tôles contraintes par un cadre métallique (Sans titre, 2016) font écho à Aught (1968), pièce composée de bâche plastique maintenue au mur par un cadre en scotch. Mais son approche combative du processus l'éloigne des œuvres douces de l'Anti-form : ses sculptures sont dynamiques, visuellement parfois violentes, voire violentées.

Florian Pugnaire propose donc des potentialités formelles plus que des formes déterminées : il fige le matériau dans un état donné à un instant « T », empirique et décisif. Ce procédé produit des arrêts sur image qui génèrent des formes reconnaissables (un sac de frappe, un drapeau) ou des instantanés (pliage, torsion, compression). Pour exemple, sa série de sculptures en plomb (2016) : l'artiste utilise une même quantité de matière – des feuilles de 60 x 90 x 0,1 cm – qu'il travaille

pour obtenir cinq variations. Un nœud dense et tortueux se déploie peu à peu pour devenir un drapé aérien, semblant flotter avec légèreté. La forme évolue donc d'un geste simple, la torsion maximale d'une feuille (le nœud) à la création d'une image, un drapeau érigé. La déconstruction du mouvement, presque chronophotographique, produit ici visuellement l'idée d'une durée. Sorte de timeline présentant différentes potentialités formelles, elle produit un récit plastique, une narration silencieuse. Elle nous renvoie à une histoire du geste sculptural, allant du drapé classique jusqu'à Hand Catching Lead de Richard Serra (1968).

Dans d'autres œuvres, cette narrativité est plutôt suggérée, mais la forme contient toujours une analepse (ou flash-forward) dans son mouvement : le socle de Constriction (2016) est potentiellement totalement détruit, la tôle de Traverse (2016) pourrait traverser complètement la cloison, le sac de frappe de Sans titre (2016) n'être plus qu'une masse informe... En d'autres termes, la forme contient toujours l'anticipation de sa destruction totale et irréversible. Cette temporalité s'appuie donc sur l'entropie de la matière, qui tend naturellement vers un état de désorganisation et sur le geste, grâce auquel l'artiste maintient cette disposition au chaos dans un état transitoire.

D'autre part, ce récit plastique contient deux formes de prolepse (ou flash-back). Une mémoire historique qui se traduit par des références artistiques parfois antagonistes (la sculpture grecque rencontre le minimalisme, le ready-made joue avec l'art processuel...) et une réminiscence beaucoup plus spécifique, celle du temps d'élaboration. Ce passé, habituellement invisible dans une œuvre achevée, nous renvoie indirectement à l'espace de l'atelier et aux innombrables potentialités d'un travail en devenir : « Je porte une attention particulière à la notion d'atelier comme lieu de la pratique, mais aussi comme lieu de fiction, un entre-deux où la finalité du travail n'est pas encore définie et où tout peut encore être inventé ou modifié.³ »

La mise en fiction du processus : vidéo et cinéma

Dès sa troisième année d'études à la Villa Arson, Florian Pugnaire a documenté ses gestes sous forme de films. Tout d'abord pensées comme des archives, ces vidéos se sont rapidement affranchies de ce statut pour devenir des œuvres à part entière. L'influence de Bruce Nauman fut alors importante, notamment ses vidéos de la fin des années soixante dans lesquelles l'artiste se met en scène dans l'atelier, exécutant un geste simple et répétitif (marcher, tenir en équilibre sur un pied, rebondir sur un mur...). Ces gestes élémentaires expérimentés sous la forme d'actions filmées, non sans lien avec l'activité de danseurs tels que Merce Cunningham et Trisha Brown ou le théâtre de Brecht, permettent à Nauman d'éprouver des modalités : celles du corps intervenant dans le temps et l'espace, celles des limites de pertinence d'une action, voire celles du corps comme matériau premier de l'œuvre.

Sa première vidéo avait pour but de documenter la réalisation d'une sculpture : dans Dialogue avec la sculpture (2004), on le voit façonner à coups de poings un sac de frappe en tôle d'aluminium pendant trois minutes. Conscient de la dimension performative de son action, il s'est filmé sous trois angles différents de manière à obtenir une vision complète. Il raconte : « C'est en important les médias depuis les trois cassettes que j'ai compris l'impact du montage : mes trois caméras étaient non seulement autour de l'objet, mais cadraient trois valeurs de plans différentes, ce qui donnait, avec le bon rythme, une allure dynamique à l'action.

Alors que mon intention était de réaliser une sculpture de manière performative et de documenter le processus, j'ai réalisé que l'archive que j'avais produite faisait partie intégrante de l'œuvre dans sa totalité.⁴ » De cette volonté initiale de témoigner a donc découlé une réflexion sur le médium vidéo lui-même, amenant l'artiste à le penser en fonction de ses caractéristiques propres ; au fil du temps, la prise de vue, le cadrage, l'étalonnage, le son et le montage de ses films se sont perfectionnés et donnent aujourd'hui à ses œuvres une dimension véritablement cinématographique.

Les problématiques qu'il aborde dans ses vidéos sont les mêmes qu'en sculpture : il y interroge les procédés de fabrication de l'œuvre en mettant en scène des contraintes, des transformations, des destructions... On y retrouve une esthétique du chantier et de l'atelier ainsi qu'un même vocabulaire plastique (le métal, le plâtre, les palans, les sangles...). Mais, en dévoilant la phase processuelle dans la durée et non plus seulement dans l'espace, Florian Pugnaire la transforme en une expérience fictionnelle. Ici, la narrativité de l'œuvre ne repose plus seulement sur l'entropie de la matière et sur le geste puisque l'image en mouvement induit une temporalité per se. Souvent accompagnées d'installations issues du décor du film, ses vidéos questionnent de manière complexe le temps créatif en le distordant : analepses et prolepses se chevauchent, brouillant la linéarité du récit ; le travail se renouvelle continuellement entre construction, destruction et reconstitution.

S'il s'attache dans ses premières œuvres vidéos à archiver l'activation d'une sculpture processuelle, Florian Pugnaire autonomise rapidement le geste pour produire des mouvements semblant induits par le processus lui-même, sans intervention humaine. Se déroulant dans des espaces indéterminés, entre la friche, l'atelier et le white cube, ses vidéos déroulent le geste processuel pour créer des réactions en chaîne : le décor s'autodétruit et les matériaux deviennent acteurs de catastrophes pyrotechniques et mécaniques spectaculaires. Et lorsque le corps revient en jeu, comme dans *Stunt Lab* (2009) ou *Agôn* (2016), il semble subir cette même force extraordinaire : les gestes sont destructeurs et les organismes sont aussi maltraités que les matériaux qui les entourent. En regardant ses films, nous pensons à *Der Lauf der Dinge* (Le cours des choses, 1987) de Peter Fischli et David Weiss, à *Water Boots* (1986) de Roman Signer ou *One Minute Sculptures* (1997-1998) de Erwin Wurm : sculptures provisoires, reposant sur un équilibre précaire, laissant en suspens ou activant une catastrophe imminente et programmée, elles remettent en jeu, avec une intensité dramatique dérisoire, les fondamentaux de la pratique sculpturale comme forme déterminée et immobile.

Mais les films de Florian Pugnaire portent en eux une gravité étrangère à ces œuvres : nimbés d'une atmosphère étrange, parfois cauchemardesque, ils nous renvoient au film fantastique. Dans *Paramnésis* (2011), nous observons une succession d'événements se dérouler au travers de différents espaces, au départ immaculés et circonscrits puis de plus en plus sales et indéterminés. Plusieurs réactions mécaniques ont lieu : impacts, écoulements, absorptions. L'atmosphère devient malsaine, inquiétante : de l'acétone coule sur du polystyrène, qui en fondant crée des fils noirâtres, évoquant *Alien* (1979) de Ridley Scott ; une tôle s'enfonce dans un mur pour laisser un trou béant, noir comme le néant... « Dans l'espace, personne ne vous entendra crier », semblent nous dire ces pauvres matériaux torturés.

Les œuvres qu'il réalise avec David Raffini ont quant à elles quelque chose de plus romanesque. Leurs vidéos, dont les personnages principaux sont généralement

des véhicules (tractopelle, camionnette, voiture) sont les sujets d'une poétique de la métamorphose, menant la fiction processuelle vers la fantasmagorie. De ces vidéos sont issues des sculptures réalisées à partir de ces engins : jouant d'une ellipse entre temps cinématographique et réel, ces œuvres souvent violentes – le tractopelle de *In Fine* se replie sur lui-même, le camion d'*Energie Sombre* est démembré – nous renvoient à la fiction de leur fabrication. Le récit filmé de leur métamorphose s'inscrit tout à la fois dans le réel (les effets sont mécaniques et non pas numériques) et dans le mythe : nous traversons avec eux des friches et des plaines abandonnées, nous compatissons face aux inéluctables transformations qu'ils subissent pour finir par leur conférer une dimension anthropomorphique et ontologique. « Dans *Energie sombre*, ou dans *In fine*, les engins mécaniques sont montrés à la fois comme des « utilitaires » et fantasmatiquement glorifiés, humains et extra-humains. (...) Ainsi ces machines mécaniques sont-elles associées à l'idée d'ancestralité quasi mythique en même temps qu'elles sont métaphoriques de l'« homo faber », cette définition de l'homme à jamais agité, à jamais pris du désir de fabriquer – et en conséquence, de transformer son environnement.⁵ » Nous pensons alors à *Christine*, livre de Stephen King publié en 1983 et adapté par John Carpenter la même année, ou à *Crash !* de Ballard (1973), adapté par David Cronenberg en 1996 : la machine devient mortelle, élevée en symbole de la condition humaine et vecteur de notre propre perte.

Agôn (2016) serait la somme de toutes ces réflexions et il s'agit de l'œuvre la plus syncrétique de Florian Pugnoire. Nous y voyons deux combattants s'affronter, prisonniers d'une boucle atemporelle. Le décor s'anime et se métamorphose autour d'eux pour finalement s'autodétruire : emportés dans cette scénographie en perpétuelle mutation, les acteurs semblent absorbés par la violence de leur propre action, presque indifférents aux réactions brutales qui les entourent.

Ici encore, Florian Pugnoire nous parle du processus et *Agôn* est certainement un film de sculpture ; cependant, c'est également une œuvre véritablement cinématographique. Le fil narratif s'appuie sur une réaction en chaîne nous menant dans une succession d'espaces dans lesquels se déploie le combat. Le montage alterne entre plans rapprochés sur l'action des deux protagonistes et des plans elliptiques dévoilant l'ampleur du décor, créant des variations de rythme dynamiques. Le son amène une atmosphère fantastique tout en rendant compte de l'aspect réaliste du combat. Proche des corps, il se focalise sur les impacts et l'emballement du souffle tout en évoluant en fonction des changements d'espaces, rappelant par moments l'inquiétant *Polymorphia* (1961) de Krzysztof Penderecki, utilisée par William Friedkin dans *The Exorcist* (1973) et par Stanley Kubrick dans *The Shining* (1980). Cette atmosphère angoissante se greffe à l'esthétique de l'atelier : la construction et la déconstruction du décor témoigne d'un processus mettant en jeu le faire, le défaire, le geste, la gestation, la sculpture en devenir.

Réalisé avec les techniques professionnelles de l'industrie du film, *Agôn* est donc une vidéo d'art dans laquelle le cinéma est à la fois intégré comme référence et comme forme. Les influences de Florian Pugnoire sont ici variées mais appartiennent toutes au cinéma de genre : films d'arts martiaux (allant du *Chanbara* d'Akira Kurosawa au cinéma de Hong-Kong de John Woo), cinéma fantastique et de science-fiction (Tobe Hooper, David Cronenberg, Stanley Kubrick)... En s'appuyant sur ce répertoire, l'artiste se permet une incursion dans le divertissement, menant ses problématiques esthétiques vers le spectaculaire. Nous en prenons effectivement plein les yeux et nous ressortons de la projection

en fantasmant un improbable remake de *Le Cours des Choses* de Fischli & Weiss par John Carpenter.

Agôn n'a toutefois rien à voir avec les productions hollywoodiennes : pour Florian Pugnaire, la fiction artistique se doit de comprendre la manière dont l'industrie de l'image génère des codes de représentation afin de les détourner et de créer des formes alternatives. « Depuis Greenberg se sont engouffrés dans nos canaux récepteurs le flux des images mondialisées, les exploits mis en ligne, les répliques sans fin des productions de l'entertainment. Le jeu et la fiction sont désormais inclus dans l'autoréflexion de l'art. Et contrairement au divertissement, la fiction artistique n'a pas pour but d'hypnotiser le spectateur, quand bien même elle le laisserait s'y absorber son content.⁶ » Dans Agôn, le spectaculaire se joue du spectacle, l'artifice est déjoué par la mise en scène réelle et performative de l'action, et la violence pose un axe de réflexion sur la nature humaine.

Car si Florian Pugnaire utilise certains mécanismes du cinéma hollywoodien, il en écarte la vision manichéenne. Le combat, à l'image du terme Agôn et de sa polysémie⁷, propose plusieurs pistes de lecture. D'un point de vue narratif, il est absurde : nous ne saurons jamais pourquoi ces deux adversaires tiennent autant à s'annihiler mutuellement et nous ne connaissons jamais leur histoire. L'absence de contexte transforme l'expérience filmique en une exploration visuelle et sensorielle puissante, qui s'imprime sur nos rétines et nous poursuit longtemps. L'atmosphère, toute de ruines et de brumes, nous rappelle par moments la Zone de Stalker (1980, Tarkovski) : l'espace physique devient mental et le combat se teinte alors d'une dimension ontologique, voire métaphysique. Entre instincts de vie et de mort, Agôn nous rappelle la vanité de notre existence et notre volonté, irrationnelle et essentielle, de la dépasser.

Comme disait Kubrick : « Un film est – ou devrait-être – beaucoup plus proche de la musique que du roman. Il doit être une suite de sentiments et d'atmosphères. Le thème et tout ce qui est à l'arrière-plan des émotions qu'il charrie, la signification de l'œuvre, tout cela doit venir plus tard. Vous quittez la salle et, peut-être le lendemain, peut-être une semaine plus tard, peut-être sans que vous vous en rendiez compte, vous acquérez quelque chose qui est ce que le cinéaste s'est efforcé de vous dire.⁸ »

Pauline THYSS, septembre 2016

¹ Claire Moulène, dans l'article Action Sculpture paru dans Code 2.0 à l'automne 2010, définit ainsi la pratique de Florian Pugnaire et David Raffini.

² Article paru dans Artforum (VI, n° 8) en avril 1968 dans lequel Robert Morris, s'opposant au minimalisme, défend un processus selon lequel l'artiste délègue le choix artistique et le geste à la matière. Cet article recense, depuis Jackson Pollock et Morris Louis, les expressions américaines de ce processus qui « laisse parler » la matière, la gravité et le hasard.

³ Florian Pugnaire, à propos de Stunt Lab, 2010

⁴ Entretien, Pauline Thyss et Florian Pugnaire, 2016

⁵ Sylvie Coëllier, Energie sombre : chronique d'une fin annoncée, in catalogue Énergie sombre, Musée national Pablo Picasso, 2014

⁶ Sylvie Coëllier, Pugnaces et raffinés – Florian Pugnaire et David Raffini : une épopée des moteurs, 2013.

⁷ La généalogie du terme Agôn remonte aux textes de la Grèce antique et révèle, depuis son origine, de nombreux glissements de sens. Il apparaît dans l'Iliade, pour décrire l'assemblée témoin de l'instauration des jeux funéraires, avant d'évoluer dans l'Odyssée pour désigner l'arène dans laquelle se déroulent les tournois. Il s'étend ensuite pour définir les jeux panhelléniques, puis certaines de leurs spécificités liées à la notion de combat, telles la compétition, la lutte, la rivalité. Finalement, Agôn peut désigner le lieu du combat comme le combat lui-même, la combativité et, par extension, la joute judiciaire ou verbale, le débat dialectique, la dispute théâtrale...

⁸ Propos de Stanley Kubrick recueillis par Peter Lyon pour la revue Holiday (février 1964)

Depuis son ouverture en 2013, la galerie Eva Vautier tisse des liens entre des générations qui ont marqué l'histoire de l'art contemporain, partant de l'École de Nice et du mouvement Fluxus jusqu'à nos jours. Elle représente avec la même intensité artistes émergents et de réputation internationale. La galerie porte une importance particulière au soutien et à la promotion des femmes. Ses artistes développent des thématiques liées au rapport à la nature, la matière, l'humain et le quotidien. C'est ainsi que la galerie propose une vision de l'art contemporain innovante et contribue à dynamiser la scène artistique française. Son lien privilégié avec Ben Vautier lui permet un ton libre et expérimental reconnu par les institutions.

Since it opened in 2013, the Galerie Eva Vautier has been building links between generations who stood out in the history of Contemporary Art, from the School of Nice and the Fluxus movement to this day. It represents with the same intensity emerging artists and those of an international reputation. The gallery gives a specific significance to the support and promotion of women. Its artists develop themes connected to the relationship with nature, the human being and daily life. And thus, the gallery offers an innovating vision of contemporary art and contributes towards revitalizing the French artistic scene. Its special relationship with Ben Vautier allows it a free and experimental tone recognized by the institutions.

galerie eva vautier

STAND J2



contacts presse

Eva Vautier - 06 07 25 14 08

Léonie Focqueu - 06 30 54 60 30

galerie@eva-vautier.com

2 rue vernier, 06000 Nice

www.eva-vautier.com

Du mardi au samedi de 14h à 19h