

ARTISTES FRIBOURGEOIS

du 18 mai au 20 juillet 1997

Boris Baeriswyl, 1963

Dès son enfance, Boris Baeriswyl a été en contact avec l'art, par son père qui était peintre. Cette proximité a naturellement influencé son travail. Pour échapper à cette 'emprise', bénéfique certes, mais aussi étouffante, il tourne le dos à la peinture et entreprend un travail tridimensionnel. Au début, il utilise des matériaux de provenances diverses.

Dans ses assemblages, l'une des préoccupations de la période picturale subsiste : la présence humaine, sous forme de totems de différents matériaux, certains travaillés comme pour en peaufiner l'apparence. Lorsque cette phase de 'représentation' est assimilée, la conscience de la mémoire véhiculée par tous les matériaux de récupération resurgit. Ils sont bruts, leur détournement semble suffisant. L'artiste peut alors les assembler ou les accumuler librement.

Par souci d'économie et de recyclage, Boris Baeriswyl utilise souvent des palettes de transport ou de stockage de produits divers. Il les dissèque entièrement et supprime leur côté fonctionnel pour retrouver les éléments de base qui formaient l'ensemble. En principe, il choisit des éléments identiques et reconstruit une structure d'un type différent. Ces accumulations, qui reflètent une grande fragilité, sont en perpétuelle recherche d'équilibre et ne cachent rien de leur constitution. Chaque élément est perçu et la volonté qui a conduit à leur réalisation est une attitude affirmée.

Jean-Daniel Berclaz, 1955

Jean-Daniel Berclaz est un artiste conceptualiste, il travaille sur des idées. Sa création artistique gravite autour de la notion de *mémoire*. Ce n'est pas forcément sa propre mémoire de personne vivante, mais plutôt la mémoire inhérente aux objets qu'il utilise. Il travaille sur le vécu et construit ses installations sur les traces du passé.

Ce principe se comprend intuitivement au moment d'entrer à l'Espace du Pertuis ou s'érige une énorme tente berbère, dont la couleur caméléon, la texture légère et la fonction de parasol, amènent un air de désert et de vent dans cette froide chapelle creusée dans la molasse fribourgeoise. Ces contrastes illustrent la rencontre de deux cultures différentes.

Jean-Daniel Berclaz compare l'attrait étrange qui émane de *La Tente Berbère* à l'appât d'une voyante dans sa roulotte, dont la voix promet des réponses à toutes les questions : «Viens ! Entre !»

Vue du dehors, la tente est une espèce de 'ready-made', un objet trouvé, transposé dans un lieu d'exposition. C'est sa vie intérieure qui agit sur la fantaisie et la faculté d'évocation. Le secret est dans le mouvement et le son. Seul le balancement hypnotisant des fines branches de bois rend le vent perceptible. L'ambiance est loin d'être créée artificiellement. Elle ressort de la tente même. L'atmosphère gagne encore plus d'intimité du fait que la tente représente le symbole de l'abri, de la sécurité. L'artiste a potentialisé cette signification en emboîtant une maison dans une autre : la tente dans la chapelle.

La création de Jean-Daniel tient à sa manière de faire des expériences. Il veut en tirer des conclusions, comme un alchimiste qui travaille sur des essences mystérieuses. De temps en temps, il montre ses bancs d'essai et en fait profiter les autres.

Adrian Fahrländer, 1955

Adrian Fahrländer a toujours travaillé sur le thème de l'homme. Il modèle l'homme moderne standardisé, l'expression d'un état d'âme. On lit la solitude, la vulnérabilité dans les yeux de ses *Eckenhocker* (assis dans le coin). Bien que ces figures ne remplissent pas l'espace, elles le contrôlent. Jusqu'à quel point la personnalité d'Adrian Fahrländer se reflète-t-elle dans ses figures ? Il ne permet pas qu'on les interprète comme des autoportraits détournés, mais il affirme ressentir de la sympathie pour elles.

L'artiste a tiré l'idée du *Liegender* (couché par terre) d'une photo de presse. L'image montre un Albanais, qui se cache derrière une rose pendant la guerre. Un geste de protection et un appel à la paix. Les figures brutes gagnent en expressivité par la réduction des formes. Leur esthétique se rapproche de celle des premières cultures civilisées et du vocabulaire des formes romanes.

Adrian Fahrländer travaille surtout le bois. Il préfère libérer une figure d'un tronc, à l'idée de la modeler avec de l'argile, par exemple. Il est important de savoir qu'il brûle les figures après les avoir terminées. Cela rend le bois plus résistant et la veinure plus visible. Comme les sculptures brûlées ressemblent à des papiers découpés, l'artiste les peint (avec de la craie en poudre). De cette manière,

elles acquièrent une corporalité originale. Au fil du temps Adrian Fahrländer a changé sa palette de couleurs et s'est rapproché du bleu de manière intuitive.

Jean-Damien Fleury, 1960

Ce n'est pas par hasard que Jean-Damien Fleury a choisi d'installer un bar à FRI-ART. Son travail est basé sur les relations entre les gens et les choses, entre le spectateur et l'oeuvre. Il aime plonger le spectateur dans son monde pour qu'il en ressorte non seulement avec une idée, mais avec une expérience vécue. Il privilégie les relations humaines. C'est une tentative de réintégrer l'art à la vie. Son travail est axé sur des événements qui doivent provoquer une réflexion. Il se traduit par une forme de présentation basée sur l'installation.

Ce rapprochement du monde palpable qui nous entoure donne beaucoup d'importance à la matière, qui prédomine sur les contenus spirituels abstraits et les méditations métaphysiques qui, finalement, succombent à l'attrait d'une affiche de publicité tapageuse.

Jean-Damien Fleury a choisi des objets quotidiens comme outils artistiques. Cependant, il ne se limite pas à les transposer simplement dans un nouveau contexte. C'est en détournant leur sens, en modifiant leur fonction, qu'il capte l'attention du visiteur. Ses oeuvres remettent en question nos habitudes et notre environnement. Elles nous permettent d'appréhender différemment notre notion du monde et nous invitent à engager le dialogue. Que fait-on avec un verre sans pied ? Quelle est la valeur d'une belle sculpture qui empêche d'entrer dans une salle ? Est-ce une oeuvre d'art ou un obstacle ?

L'art de Jean-Damien Fleury lutte contre la vague d'individualisme ambiant. L'important pour lui est de développer des oeuvres qui ont la capacité de toucher le public et qui permettent à l'artiste d'éviter de se focaliser sur son ego. Par conséquent ce n'est pas sa propre personnalité d'artiste qu'il expérimente, mais il convertit plutôt les visiteurs en protagonistes. Il prépare le champ de la rencontre.

Sarah Glaisen, 1971

Les oeuvres de Sarah Glaisen ne sont ni des installations, ni des sculptures. Parler d'*objets dans l'espace* serait peut-être l'approche la plus descriptive. Au début, elle cherchait encore un face à face avec des formes organiques schématiques. Son discours artistique s'est élargi et s'est centré sur le dialogue avec l'espace. Son oeuvre traduit d'une manière condensée sa perception personnelle.

Ayant l'habitude de prendre appui sur les murs, Sarah Glaisen travaille très rarement à l'extérieur, où l'espace nous échappe. Dans ce contexte l'exposition à FRI-ART est un défi. Les murs étant occupés, elle devait intervenir dans l'espace. Elle a choisi de le faire d'une manière décentrée, en optant pour une oblique. Le positionnement aurait pu être problématique. Elle voulait éviter de bloquer le regard et se sentait la responsabilité de ne pas fermer la vision sur les autres travaux exposés. A l'image de son caractère, Sarah Glaisen s'est laissée la possibilité de disparaître par les deux portes.

Cet *objet dans l'espace* ne crée pas de confrontation, mais plutôt une mise en relation. Les ouvertures font référence aux piliers et à tous les éléments architecturaux, aux parois et à leur couleur, à la hauteur des contrecœurs des fenêtres, etc. Les matériaux utilisés dans la construction sont aussi présents. Cela permet de sentir le rythme des cloisons et des ouvertures et, en même temps, d'entamer une réflexion sur la problématique de la communication.

Pour percevoir cet *objet*, le spectateur doit se déplacer. Il peut appréhender l'espace différemment, guidé par les divers matériaux et leur positionnement. L'oeuvre encourage l'interaction entre l'espace et le visiteur. Les ouvertures doivent stimuler son imagination. Que se cache-t-il derrière ?

La curiosité de Sarah Glaisen a été éveillée par les volets ouverts des gravures de la ville idéale (*città ideale*) de la Renaissance. L'artiste nous signale la porte d'entrée de ces mondes imaginaires.

Michel Gremaud, 1944

Michel Gremaud n'est pas un expressionniste et sa création est loin d'être une sorte d'autothérapie. Il se sent profondément attiré par l'art chinois, qui transforme un état d'âme en geste créateur, puis en une forme visible. La réflexion et le calme sont la base de son travail artistique. Il définit l'art comme un processus d'épuration. Impossible d'y arriver par une émotivité dispersée : il joue plutôt sur sa sensibilité délicate.

Les sources du travail de Michel Gremaud sont par conséquent ses propres expériences en tant qu'être humain. Son art laisse percevoir une attitude en opposition à l'utilitarisme du monde actuel. Il lui sert de moyen d'expression, au long d'un voyage créatif, qui serait comme un retour aux sources. Au départ, l'artiste rend les mouvements visibles par des formes rythmiques répétées. Les *hélices* nous parlent de ce rituel de la répétition. L'idée lui en est venue en rangeant des planches dans son atelier. Il a voulu détourner l'ordre pour glisser vers l'absurde et a commencé à écrire des mesures sur les planches de bois: une esquisse sur le vif. En cherchant la symétrie des planches, il a créé des ailes

imprégnées d'une poésie de l'absurde, qui à l'exception d'une seule, ne sont pas terminées. L'artiste l'a fait sciemment pour que le spectateur puisse lui-même compléter ce qu'il voit. C'est une invitation à l'accompagner dans son voyage !

Michel Gremaud crée des symboles derrière lesquels se cache son univers. *L'Avion*, par son ambiguïté, définit parfaitement l'art et l'être de l'artiste. Cet avion en bois rongé est le symbole du progrès technologique, mais aussi du premier désir des hommes, pouvoir voler. Ce désir de se détacher de la terre unit l'artiste et le spectateur.

La légèreté est, pour Michel Gremaud, un ingrédient essentiel de la création artistique. Il lui est arrivé de détruire des objets qu'il avait fait dans un état de rage. Il n'arrive pas à se laisser emporter quand il se sent pesant. Il ne crée pas de mystères, mais choisit des symboles compréhensibles, en espérant pouvoir contaminer, toucher et ébranler celui qui les regarde.

Christiane Hamacher, 1959

Les satellites sont, pour Christiane Hamacher, un symbole de communication et regarder des œuvres d'art est une manière de communiquer avec ce qu'on voit. En se basant sur cet échange, l'artiste veut familiariser le spectateur avec de nouvelles expériences visuelles. Elle rend visible ce qu'on ne voit jamais.

Pour l'exécution des dessins de satellites, Christiane Hamacher se sert de plans de construction des années 60 et 70. Avant de se concentrer sur les satellites, elle a travaillé sur l'expressivité du trait pur les *Linienbilder* (tableaux de lignes), en essayant de cristalliser les formes élémentaires des domaines technique et organique. Dans cette mesure, les satellites sont un perfectionnement de ses esquisses sur feuilles de bloc-notes, de caractère plutôt expérimental : l'infiniment grand rencontre l'infiniment petit. Christiane Hamacher détache les dessins de construction de petit format de l'horizontalité du livre et les projette dans la verticalité. Elle les transpose sur le mur et leur donne, par cet acte, un espace propre et une certaine corporalité. A FRI-ART, elle dessine pour la première fois directement sur le mur. C'est un acte décisif pour s'éloigner de la peinture traditionnelle. Par l'agrandissement, les objets gagnent leur indépendance et commencent à flotter. Ce processus devient encore plus évident sur le fond blanc, indéfini, qui rappelle l'univers. La décision d'exécuter le dessin avec de la craie pulvérulente renforce encore la légèreté des engins.

Christiane Lovay, 1949

Les Damiers de Christiane Lovay écrivent une phrase sur le long mur blanc de la salle d'exposition. Ces motifs répétitifs de carrés de couleurs opposés pourraient décrire un champ de bataille, raconter l'histoire de notre condition humaine déterminée par des contradictions. L'artiste envisage la combinaison de champs de lumière et d'ombre, comme le symbole d'un jeu de hasard, les chiffres cabalistiques. La phrase dessinée formule ce que l'artiste ne peut pas dire avec des paroles. Le rythme des pleins et des vides dans *Les Damiers*, est comparable aux silences dans la musique et se répète au niveau de la succession des châssis, séparés par un espace blanc.

Le symbole du damier provient de la gravure d'Albrecht Dürer intitulée *Melencolia*, qui est à l'origine du *Cycle de la Melancolia* dans la production artistique de Christiane Lovay. *Les Damiers* en sont un chapitre. Ils ne sont pas en relation avec une mélancolie-tristesse possible de l'artiste. Pour elle, la mélancolie est un état métaphysique, la source de la créativité artistique. C'est pourquoi *Les Damiers* sont transposés en tant que citation autoréférentielle dans des œuvres du *Cycle des Peintures de la Suite des Jardins* par exemple.

Les Damiers ne donnent qu'une idée approximative du rationnel, ils ne sont pas géométriques. Le vent a soufflé en créant un chaos dans cette rigidité ordonnée, dont on perçoit encore les traces. Christiane Lovay les désigne comme des icônes qui laissent entrevoir des contenus autobiographiques. Cette synthèse d'expériences vitales se rapproche curieusement d'un compost : les déchets se transforment en matière précieuse.

La création a un sens privilégié dans la vie de Christiane Lovay. Le motif est une excuse pour la peinture. Dans le cas précis des *Damiers*, c'est la problématique du dessin vis-à-vis de la peinture qui entre en jeu. "*Je pars de l'amour du trait, du dessin. Je frotte différentes choses et c'est là où il y a un dialogue entre le dessin et la peinture. J'essaie de me situer à la pointe des deux choses. C'est une obsession. Je ne veux ni faire du dessin, quelque chose de très direct, presque une écriture, ni faire de la peinture comme un recouvrement de l'espace.*"

Vincent Marbacher, 1965

Vincent Marbacher est un peintre de la couleur. L'objet disparaît derrière cet intérêt prépondérant. Cette mise en évidence des valeurs chromatiques et la netteté de la composition sont l'écho de sa personnalité disciplinée et sensible, sentimentale même. Les grands monochromes démontrent ses préoccupations fondamentales.

Depuis ses débuts, l'artiste cherche à simplifier les objets qui sont le thème du tableau, les excuses pour mettre des bleus, des rouges, des jaunes. Finalement, il est arrivé à ne faire référence qu'à la toile avec son châssis. Support et objet se fondent et surpassent la notion de *toile*.

Vincent Marbacher parle de ses peintures comme du *lit d'une rivière*, du lieu par lequel passent toutes les couleurs, où elles laissent des traces, recouvertes à leur tour par le flot de la prochaine couleur. Les traits du pinceau indiquent la direction et renvoient au centre, là où se trouve la source qui représente la partie physique de l'artiste.

Vincent Marbacher se concentre sur la manière la plus efficace de confronter deux couleurs, comme s'il tirait des rideaux de tonalités différentes. Ce processus de va-et-vient est sans fin et l'artiste a de la peine à lâcher définitivement le pinceau. Le tableau achevé représente la somme de tous les stades successifs brillant sous la superficie.

Vincent Marbacher travaille sur le 'format figure', un format standardisé qui l'attire par ses belles proportions. Le grand format leur donne une certaine verticalité, une présence forte. Le fond du tableau ne peut s'ouvrir qu'à la personne qui médite un moment sur ses reflets. Pour favoriser le silence, Vincent Marbacher rêverait d'exposer dans un lieu concentré sur lui-même : une boîte fermée.

Yves Marti, 1955

Yves Marti n'a pas choisi de 'faire' de l'art. Il ne se pose pas la question de savoir si ce qu'il fait est de l'art ou non. Il le fait, par nécessité, depuis fort longtemps. Intervient alors l'ambiguïté entre faire et montrer, créer pour soi et affirmer un statut d'artiste.

Yves Marti crée naturellement, comme il respire, tout d'abord pour lui-même, égoïstement. C'est un acte vital. Honnête. Un perpétuel discours intérieur, autoréférenciel, pour tenter de se comprendre soi-même. Il ne cherche pas l'inspiration mais il regarde autour de lui, tout est là. Il désire conserver une intense proximité avec son œuvre qu'il a plutôt envie de partager avec un entourage choisi. Le spectateur est en dehors de ses préoccupations.

Yves Marti ne connaît pas la création artistique ou les courants artistiques actuels. "*Certains artistes pensent plus à se montrer qu'à montrer*" dit-il. Dans son travail, on retrouve 'par hasard' des formes de présentation déjà explorées par d'autres artistes. Est-ce une preuve que tout est là, qu'à un certain moment certaines préoccupations sont dans l'air et que leur présentation est évidente ?

Yves Marti montre ce qui se rapporte à la vie, au moment, au temps qui passe, à sa présence à ce moment-là, ou à la conscience que chaque être, chaque chose, est unique à l'intérieur du multiple. Il montre des choses 'simples' qui font partie de l'existence.

NB : Les interviews des artistes et les textes d'introduction sauf ceux de Boris Baeriswyl et d'Yves Marti (Michel Ritter) ont été réalisés par Stéphanie Buchholz, étudiante en histoire de l'art.