



*Hiver*, 2005, jet d'encre sur toile © Adrian Schiess

# A d r i a n S c h i e s s

Musée national Fernand Léger, Biot

exposition du 7 mars 2009 au 1er juin 2009

**VERNISSAGE LE SAMEDI 7 MARS À 11H**

Né à Zurich en 1959, Adrian Schiess vit et travaille à Mouans-Sartoux et à Zurich. Adrian Schiess se définit comme un peintre conceptuel qui regarde et se nourrit de la nature. Il est surtout connu en France par les *Fläche arbeiten*, grandes plaques peintes posées sur des tasseaux, souvent au sol, la plupart du temps monochromes dont la brillance de la peinture reflète l'espace qui les entoure. Depuis douze ans, tout en continuant ce travail monochrome, il poursuit une autre recherche picturale sur différents supports, bois, aluminium, voile, toile et papier en hommage à la nature. La lumière particulière selon les saisons met en valeur la végétation qui l'entoure, source d'inspiration intense. Les mimosas en hiver, les rosiers ou encore les couchers de soleil ou les levers de lune. Cette exposition est organisée et coproduite avec le centre d'art Le Parvis à Ibos (Hautes-Pyrénées) et le musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole.

### *Renseignements*

Musée national Fernand Léger - Chemin du Val de Pome – 06 410 Biot

Tél : 04 92 91 50 30 - Fax : 04 92 91 50 31 ; [www.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr](http://www.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr)

Entrée : 4,5€, tarif réduit 3€ - Tarif groupes : 66 €.

Billet jumelé pour les expositions des musées Léger et Chagall

Achat de billets en nombre et à l'avance à Musée&Compagnie :

T 01 40 13 49 13/04 93 53 75 73 [www.rmn.fr/billetterie](http://www.rmn.fr/billetterie)

Accès gratuit aux collections permanentes aux moins de 18 ans et chaque 1er dimanche du mois pour tous. Gratuit aux moins de 26 ans à partir du 4 avril.

Renseignements et réservation visites, librairie - boutique :

T 04 92 91 50 20 fax 04 92 91 50 31 - [regie.biot@rmn.fr](mailto:regie.biot@rmn.fr)

Ouvert tous les jours sauf le mardi et le 1er mai de 10h à 17h (18h à partir du 2 mai)

Contact presse : Hélène FINCKER, T 06 60 98 49 88, [helene@fincker.com](mailto:helene@fincker.com)

Contact public : Françoise BORELLO, T 06 70 74 38 71, [francoise.borello@rmn.fr](mailto:francoise.borello@rmn.fr)

## ADRIAN SCHIESS ENTRETIEN - 2008

Cet entretien est né de plusieurs discussions menées entre Adrian Schiess, Odile Biec, directrice du centre d'art le Parvis à Tarbes et Brigitte Hedel-Samson, conservateur du musée national Fernand Léger à Biot.

OB

Lorsque je t'ai proposé une exposition au centre d'art contemporain du Parvis, tu as voulu présenter seulement des tableaux au mur et tu as tout de suite éliminé l'idée de présenter des plaques. C'était aussi ce que je souhaitais mais, pourrais-tu dire pourquoi tu ne voulais pas montrer de plaques ?

AS

Tu m'as en effet invité pour une exposition de peinture, car, depuis plusieurs années, tu avais vu dans l'atelier les tableaux que je faisais aussi, qui sont moins connus que les plaques et qui me semblent différents d'elles.

Je fais toujours des plaques. Je mène les plaques et les tableaux en parallèle. Une chose n'empêche pas l'autre, au contraire. Pour moi, il s'agit de formes différentes pour une même recherche.

Une deuxième raison pour laquelle je ne voulais pas exposer de plaques est la configuration même de ton lieu, qui est sans lumière naturelle et sans fenêtres. Dans ce contexte, les plaques ne peuvent rien montrer car, sans lumière naturelle, les couleurs dorment. Les plaques sont toujours le reflet de ce qui se passe autour d'elles, de ce que j'appelle le processus infini. Et c'est cela qui m'intéresse. Dans un espace sans fenêtres, elles ne peuvent pas dialoguer avec les images du monde réel tel qu'on le voit à travers les fenêtres.

Lorsque j'expose les plaques dans des lieux où la lumière naturelle rentre par les fenêtres, à leur surface, qui est la plupart du temps monochrome, passe ce processus infini. C'est ce processus-là, combiné avec la participation du spectateur, avec son propre point de vue, avec ses émotions, qui constitue ce que j'appelle la peinture. C'est donc ce mélange entre les images qui passent et les données propres du spectateur.

Enfin, il y avait une troisième raison, très importante, pour laquelle je souhaitais présenter des tableaux et non pas des plaques : c'était pour essayer de sortir d'un malentendu monstrueux lié à mon travail depuis très longtemps. Les plaques sont un *Work in Progress*. Je les ai toujours comprises comme des modules agrandis, comme des fragments d'une peinture que je ne connais pas dans sa totalité. Ces modules me servent à montrer le lieu et ce qui s'y passe. En fait, j'utilise le lieu réel comme s'il s'agissait d'une toile vide sur laquelle, ou dans laquelle, avec les fragments que sont les plaques, je pose la peinture. Au fond, c'est comme un peintre traditionnel qui utilise sa toile pour montrer ses idées, ses pensées, et faire le constat d'un certain point de vue sur le monde.

OB

Chaque plaque serait donc comme un trait de pinceau sur une peinture en train de se faire.

AS

Exactement, je n'ai pas une idée de la peinture dans sa totalité et j'utilise les plaques comme des traces de peinture. Il y a des peintres comme ça entre la fin du XIXème et le début du XXème siècle : par exemple Van Gogh, Seurat, Signac, Matisse, les Fauves... Tous ces artistes dont les tableaux sont en fait entre figuration et abstraction.

On peut dire aussi que je fais une sorte de peinture entre performance et installation, et que j'invite le spectateur à y participer. Chaque fragment de cette peinture infinie tient pour moi le rôle d'un amplificateur visuel du monde.

BHS

Alors que dire de votre relation au monochrome ?

AS

Mon intérêt pour le monochrome n'est pas à entendre dans le sens de l'histoire de l'art. Il est plutôt dans celui de la pratique picturale elle-même. Quand la peinture n'est pas encore sèche, elle brille et le tableau n'est pas encore fixe. La peinture est donc encore ouverte, et c'est cela qui m'intéresse. À cause de cela, au début, j'ai souvent utilisé des couleurs seules. Mon intérêt était le processus ouvert et infini de la peinture, parce qu'à la surface des plaques il y a la brillance et donc les reflets et des images qui bougent sans arrêt.

En fait, dans mon travail, on ne peut pas réellement parler d'une peinture monochrome. Si l'on en parle, on est dans le malentendu car on considère le module, la plaque, comme un élément entier, et ça n'a jamais été mon idée. C'est aussi pour ça que cela n'a pas de sens d'exposer les plaques en lumière artificielle car alors elles se réduisent seulement à leur matérialité, comme un objet minimal. Vues ainsi, les plaques ne peuvent rien montrer. Or, ce qui m'intéresse, c'est ce qui se passe à leur surface.

Lorsque j'ai débuté, en 1979-1980, j'ai trouvé une situation où la question du monochrome ne me semblait plus intéressante. C'était devenu une sorte de kitsch, à la manière *Better Homes and Gardens* ou *Schöner Wohnen*. Cela ne me paraissait plus utilisable dans un langage plastique actuel. Or, il faut toujours trouver des mots d'aujourd'hui pour raconter encore et encore, comme si on ne l'avait jamais fait, cette éternelle histoire du drame humain. C'était un travail sur la forme qui, bien entendu, n'a rien à voir avec la réception formaliste que on peut en faire. Or mon travail a tout de suite été perçu ainsi et cela m'a véritablement consterné. Le monochrome est un tiroir de l'histoire de l'art et mon travail a tout de suite été mis dedans. Ainsi, c'était nommé, catégorisé et mort. On a essayé la même chose avec les termes de concret et de constructivisme. C'était seulement formaliste.

Depuis le tout début de mon travail, j'ai toujours fait d'autres choses que des plaques, j'ai fait des aquarelles, par exemple, j'ai expérimenté avec la photographie, j'ai fait un grand nombre de fragments sur carton, des papiers déchirés, découpés, des objets en bois.... Mais ça, on évitait des les regarder ou d'en parler car je devais rentrer dans une catégorie qui signifie quelque chose. Or mon but était de faire quelque chose qui ne signifie rien ; Comment travailler le monochrome alors que la promesse et l'espoir du monochrome étaient ruinés, complètement corrompus ? Voilà la situation que j'ai trouvée dans les années quatre-vingt : l'idée du monochrome corrompue par le marketing et le design.

.J'ai essayé de résister, mais je n'y suis pas arrivé. Ou plutôt, d'une certaine façon, j'ai réussi puisque ce que je faisais n'était rien et que personne n'a compris.

BHS

Utiliser la lumière naturelle pose la question de la présentation dans le musée.

AS

En effet, c'est là une autre difficulté car la lumière du jour, pour des questions de conservation des œuvres, n'est pas bienvenue dans les musées. D'où un certain nombre de désaccords, quelquefois rudes, avec des conservateurs ou des curateurs ! Mais, au fond, cela montre que mon intention première n'était pas le musée, dans le sens où il présente l'art coupé du monde. Moi ce qui m'intéressait, c'était le monde, et donc la lumière. Je sais que c'était une idée complètement naïve, car on ne peut pas sortir de cette histoire, de cette tradition de l'art qui se construit avec chaque exposition supplémentaire, avec ses conservateurs, avec ses théoriciens. Je sais qu'on ne peut pas en sortir, mais cela ne m'empêche pas d'être en colère et triste. Il y a dans ma peinture, dès le début, une critique des institutions.

En tous les cas, au Parvis, la question de la lumière naturelle ne se pose pas et il était donc hors de question pour moi de présenter des plaques. J'ai voulu présenter ces tableaux-là que je fais aussi et qu'on ne regarde pas à cause de ces malentendus dont j'ai parlé. Il y avait aussi dans cette exposition la volonté d'essayer de corriger ou d'éclairer ces malentendus.

OB

Parmi les peintures que tu as choisies pour le Parvis, on a des petits formats sur aluminium, des sortes de hauts-reliefs et également trois grands formats réalisés sur voile de Tergal. Tu as fait dernièrement beaucoup de peintures sur ce matériau, pourquoi ?

AS

Le voile de Tergal est transparent et léger. Il sèche aussi très vite par rapport à la toile de coton. Il permet donc de recevoir d'autres processus et propose d'autres résultats. Et surtout, il résiste bien à l'humidité et ne pose pas de problèmes avec les champignons et les moisissures.

OB

Enfin, et c'est tout nouveau, tu présentes deux grandes peintures qui sont des impressions jet d'encre sur toile et que je pourrais appeler des « peintures sans peintures ».

AS

C'est en effet une forme de la peinture à laquelle je pensais depuis de très nombreuses années, mais que je ne pouvais pas faire pour des raisons techniques. Il aurait fallu que j'utilise la technique de la sérigraphie, ce qui était trop compliqué et trop cher. Aujourd'hui, grâce à la reproduction par impression jet d'encre, je peux faire cette expérience très importante pour moi.

Lorsque j'ai réalisé ces premières « peintures sans peinture », comme tu les appelles, mon sentiment était similaire à celui que j'ai éprouvé lorsque j'ai produit mes premières plaques. Il y a quelque chose qui m'échappe et qui bizarrement donne quelque chose de plus que ce que j'attendais.

Ces œuvres sont faites à partir d'une photographie agrandie un peu plus de vingt fois et reproduite par impression jet d'encre sur une toile de coton. Ensuite, la toile est tendue sur châssis. J'en ai fait d'abord une petite (*Hiver*, 2006, 50x60 cm), celle que nous avons utilisée pour le carton d'invitation, puis des plus grandes, comme celles que j'expose pour la première fois au Parvis (*Été*, 2007 et *Coucher de Soleil*, 2007, 200x280 cm chacune).

Avant ici, je ne les avais pas vues accrochées. Quand je les ai découvertes pour la première fois, elles n'étaient pas encore tendues sur châssis. J'étais choqué. Elles étaient emballées, j'ai ouvert le paquet et je l'ai tout de suite refermé. Ces peintures me surprenaient énormément. Je cherchais quelque chose depuis longtemps, je l'avais enfin trouvé. J'étais devant ce que j'avais cherché et il me fallait l'accepter maintenant, parce que c'était ainsi. Il a fallu que je m'y habitue.

OB

Ces œuvres sont un tournant dans ton travail. Devant elles, quelque chose se produit qui est différent : on voit flou et plus on s'approche pour y voir mieux et plus *cela* devient flou. C'est comme si *cela* nous échappait ou bien nous tenait à distance. C'est extrêmement intrigant, étrange, irritant même. C'est comme si on était atteint de presbytie : on n'arrive pas à focaliser. En revanche, plus on se met loin et plus *cela* apparaît.

De plus, on a le sentiment que la peinture pourrait continuer de tous les côtés du tableau, c'est-à-dire que, comme avec les plaques, il s'agit de fragments.

AS

Si c'est comme ça, c'est exactement ce que je voulais obtenir.

Depuis le début de mon travail, la question du tableau ne m'a jamais laissé tranquille. C'était aussi la même question avec les plaques : il fallait que je trouve quelque chose qui soit comme un tableau mais où les images s'enfuient.

BHS

Au départ de ces nouvelles œuvres il y a la photographie.

AS

J'ai toujours photographié. Déjà dans les années 80, je réfléchissais sur la peinture en travaillant la photographie, par exemple avec la série des photos en 1980. En 1986, j'ai

fait des polaroids à partir de mes aquarelles. Mais, comme je l'ai dit plus haut, je ne pouvais pas les utiliser pour faire des peintures, même si j'en avais déjà l'idée. Il fallait passer par la sérigraphie et c'était trop cher.

À partir de 1989, j'ai réalisé des photographies abstraites floues que je prenais de différents supports et que je tirais sur papier Kodak. Mais cela ne me satisfaisait pas vraiment car le résultat restait des photographies. J'ai toujours rêvé de trouver le moyen d'agrandir ces images et de les mettre en relation avec les plaques. En 2002, j'ai d'ailleurs imprimé des photos directement sur des plaques. Sur cette image photographique flottaient les images du réel. Pour moi, cela fonctionnait très bien. À partir des années 90, j'ai photographié énormément tout ce qui me semblait intéressant : mes tableaux, à différents moments de leur réalisation, des bouts de sols, des coins de mon atelier différemment éclairés... Avec ces photos, c'est comme si je ne perdais rien de ce que je vois et qui m'intéresse, comme si je pouvais tout collectionner. La photographie me permet de garder des images que j'ai cherchées dans ma peinture. Ainsi, tout à coup, une lune apparaît que je peux conserver, bien meilleure que toutes les autres que j'ai pu chercher. La photographie est pour moi encore une possibilité pour ne pas tomber dans le piège de la composition. La photographie est toujours un détail, un fragment. Chaque photo est donc un moment donné arrêté d'un processus infini.

BHS

Ces photographies seraient-elles des recueils de notes pour de futures peintures ?

AS

Beaucoup plus que des notes. Ce sont des œuvres que je ramasse et que je collectionne. De plus, j'ai besoin que ces photographies soient tirées sur papier. Je ne les regarde pas sur ordinateur. Il me faut cette relation au tirage papier, sinon je ne vois pas. De la même façon, les bords sont très importants. J'ai utilisé souvent le même format, 9x13 cm, parce qu'il est le plus économique. Les peintures présentées au Parvis ont été réalisées à partir de photos de ce format.

BHS

Toutes ces images collectionnées sont-elles recadrées ? Et comment ?

AS

Je peins et je collectionne des échantillons de couleurs et des photographies. Et à partir de ces échantillons de couleurs et de ces photographies, je réalise toutes mes plaques. J'ai donc aujourd'hui un nombre très important de ces échantillons que j'utilise comme bon me semble. Je n'ai jamais travaillé la photographie profondément et je ne m'interdis rien. Dans le processus qui s'établit entre une photographie que j'ai choisie ou un échantillon de couleur et la toile que je vais en faire, je me permets tout et le hasard est toujours le meilleur.

Je choisis toujours une photo très précisément. Ensuite, je la scanne et c'est là, sur l'ordinateur que je vais décider de ce que je vais en faire sans aucune contrainte. Dans la vie, je n'arrive jamais à être aussi ouvert, aussi vigilant, que dans le travail. J'essaie de chercher là, dans la peinture, la plus grande ouverture possible.

BHS

Parmi les tableaux que vous avez choisis, certains sont plus épais que d'autres.

AS

Pour moi, les tableaux sont la possibilité de montrer sur un support traditionnel ce processus artistique sans fin et indéfini qui est en tout point similaire à ce qui se produit à la surface des plaques.

À la surface du tableau s'installe toujours quelque chose qui ressemble à une image mais qui en fait est une mémoire, une accumulation de temps, un échec. Les surfaces des plaques montrent toujours le maintenant, comme un film du maintenant en temps réel. D'un côté elles sont ouvertes sur le futur, puisqu'elles portent la promesse d'images sans fin, et de l'autre elles sont ouvertes sur le passé, dans la mesure où elles sont dans la mémoire du spectateur qui, peut-être, a conservé le souvenir de ce qu'il y a vu quelques minutes ou plusieurs années auparavant.

Je comprends également comme une mémoire les tableaux épais que je fais.

OB

Est-ce que cela a à voir avec les titres que tu donnes à tes tableaux et qui renvoient aux saisons, aux moments de la journée?

AS

Oui, c'est lié à notre mémoire, à sa part sentimentale, au temps réel aussi qui est un mystère pour nous, sauf peut-être pour les physiciens. Et ce mystère nous touche car on sait qu'on ne peut pas échapper au temps. Ainsi ça nous renvoie à notre dernier jour, à l'échec, à la mort. Les titres me servent à préciser cela et à insister sur cette question du temps. On comprend, là aussi, combien le malentendu sur mon travail est ridicule. Car, bien entendu, le rapport qu'entretient ma peinture avec la mémoire, le temps, n'est pas un rapport avec une idéologie, contrairement à celui que construisent les historiens ou les théoriciens. C'est pour cela que je dis que je voulais faire quelque chose de nul. Je ne voulais pas être dans ces pensées idéologiques qui nous ont coûté des millions de morts, qui sont terminées aujourd'hui et qui, de toute façon, sont probablement réactionnaires.

OB

Lorsqu'on regarde tes tableaux, on voit des paysages à travers des ouvertures.

AS

Pas tout à fait. Bien sûr, ma peinture n'est pas une imitation de la nature. Ce que je cherche, c'est quelque chose comme la nature dans la peinture. La nature est un processus sans fin et absurde. Mon intérêt va dans cette direction-là et c'est ce même processus sans fin et cette même absurdité dont j'ai déjà parlé que je cherche dans la peinture.

À partir de 1995, parce que ma situation économique m'y forçait, j'ai recommencé à peindre des petits tableaux. Puisque je ne vendais plus de plaques, je me suis dit que j'allais utiliser le tableau en tant que support traditionnel pour continuer à questionner cette idée du processus sans fin, qui, me semble-t-il, est un des points essentiels à partir duquel mon travail se construit. De plus, d'un côté j'avais de sérieux doutes sur les possibilités offertes par la peinture sur toile, et de l'autre, j'avais envie de compléter mon œuvre au niveau des formats, d'aller des plus petits formats à de très grands.

J'ai réalisé une première série de quinze *Couchers de soleil* sur carton (*Couchers de soleil*, 1995-1997, 15x30 cm chacun). Là, tout de suite, je voulais poser la question du tableau car peindre un coucher de soleil c'est faire *le* tableau par excellence. Et puis, dans cette série, je ne me suis rien interdit. Je me suis laissé faire, laissé aller, je me suis laissé entraîner dans mes doutes... J'ai douté de tout. Ces *Couchers de soleil* sont devenus une série sur le temps, la lumière, les couleurs, la peinture, l'infini, l'échec... Mais le processus restait le dénominateur commun. Le choix même du sujet le dit : un coucher de soleil est un processus. C'est un changement de lumière. Or, notre condition humaine, extrêmement liée à nos sentiments, est dépendante de la lumière.

Arrivé au dernier tableau, j'ai fait le point et compris que de toutes les questions que j'avais traitées dans la série, celle du processus était l'essentielle. Dans cette série, je me suis même permis de peindre sur le motif et je me suis encore posé la question de la représentation. Pour la dernière fois car ces peintures, une fois finies, ont commencé à m'ennuyer. Il ne s'y passait plus rien.

À partir de cette première série, se sont développés tous les autres tableaux qui portent en effet des noms renvoyant à la nature, aux saisons, à la lumière, *Mimosas*, *Neige*, *Printemps...*, Des motifs de vanités. Je montre au Parvis une seconde série de *Couchers de soleil* (*Couchers de soleil avec lune*, 2000, 9x 25x30 cm) totalement abstraite et dans lequel mon propos a été de montrer le processus, le geste, les couleurs... La question qui m'intéresse de plus en plus est celle du processus. Quand, dans mon atelier, je peins en faisant à peu près « n'importe quoi », c'est une part de processus que je fais. Elle pourrait avoir lieu un peu avant ou un peu après. Cela ouvre des possibles dont mon imagination se saisit et à partir desquels elle commence à travailler. Le tableau est ouvert, comme une phrase de Roland Barthes, qui essayait de laisser les mots ouverts à la signification. De la même façon, mes tableaux restent ouverts et indéfinis, absurdes, virulents, violents, inachevés...

BHS

On pourrait attribuer ces mots à Courbet. Est-il une référence ?

AS

Peut-être, oui, pourquoi pas ? Le talent de Courbet est toujours dedans. Il n'est certainement pas lié à une praxis. Mais, quand même, cette référence me semble trop historique. On peut utiliser les références de Courbet ou de Cézanne pour presque tout. Pour moi, une telle référence serait une façon à nouveau de capturer mon œuvre, de la mettre dans un tiroir. Or je veux m'échapper des catégories. Je ne veux pas m'ajouter à une certaine tradition, mais faire des œuvres pour maintenant. Je sais que c'est à nouveau très naïf et idiot de ma part mais je m'y tiens.

J'ai cité Roland Barthes tout à l'heure. Si je devais insister sur une œuvre qui m'a profondément influencé, pendant les années 80, c'est la sienne, et précisément pour cette signification qui échappe, qui se disperse. *L'empire des signes*, par exemple, n'a rien à voir avec une idéologie ; ce que nous propose Barthes, son écriture, est ouvert, proche de nous et tellement émouvant.

Voilà aussi pourquoi j'aime tant les mobiles de Calder, John Cage et surtout Dieter Roth. Avec eux, et avec leur œuvre, on est dans un processus artistique sans fin, indéfini. De plus, ce sont des artistes -Roth surtout- qui ont insisté sur l'humanité.

BHS

Je voudrais revenir à la question de la peinture sur le motif. Je comprends pourquoi cela ne vous intéresse pas, dans le sens où il s'agit de planter son chevalet à l'extérieur et de représenter ce que l'on voit. Mais comment pourrait-on parler du motif aujourd'hui

AS

Pour les raisons que j'ai déjà développées, peindre sur le motif, dehors, en effet, ne m'intéresse pas. De plus, aujourd'hui, peindre sur le motif me semblerait relever du caricatural ou, du moins, -d'une performance ironique.

Mais, depuis que j'ai commencé, je cherche le moyen de faire de la peinture dehors. Depuis le printemps 2008, je travaille sur des œuvres en verre. Si elles fonctionnent, ce seront des œuvres pour l'extérieur. Cela sera donc pour moi de la peinture sur le motif. C'est aussi une idée que j'ai depuis longtemps et qui est aussi une façon d'échapper aux institutions.

Plus sérieusement, je suis toujours à la recherche de cette relation entre nature et art et nature et peinture. Or, j'ai souvent le sentiment que les moyens de la peinture sont extrêmement limités par rapport à la nature. La peinture à l'huile, par exemple, c'est tellement limité, triste, par rapport à l'éclat et à la brillance des couleurs des fleurs, à la multiplicité des couleurs du ciel... C'est pourquoi, l'idée me fascine de faire quelque chose avec la nature, non pas pour montrer la nature mais la peinture.

En 1993, au centre d'art contemporain de Kerguéhennec, dans le cadre des journées du Patrimoine, j'ai posé des plaques sur le gazon, dehors. L'œuvre existait par ce qui se passait à la surface de la peinture, par ce que les plaques renvoyaient. On peut appeler ça peindre dans la nature sur le motif. En fait, c'était une façon de voir si elles résistaient à la nature. Il s'agissait surtout de montrer avec les plaques ce qu'il y avait autour, de les utiliser comme des amplificateurs visuels, de montrer avec la couleur un certain « son » visuel.

Il y a un an, à la demande d'un collectionneur, j'ai repris cette idée que j'avais travaillée dans les années 90 sur des projets avec Denys Zacharopoulos et qui n'avaient pas marché. Maintenant, j'ai trouvé une solution en verre : un film transparent, que l'on peut colorer ou imprimer, pris dans des plaques de verre Sécurité. Il y a encore des difficultés à résoudre, notamment concernant l'humidité et les différences de température, mais je pense qu'on tient la solution.

BHS

Vous dites souvent que vous êtes un artiste conceptuel, que, de plus en plus, vous pensez être un artiste conceptuel. Mais, vous dites aussi que, peut-être, le terme conceptuel tel qu'il est utilisé aujourd'hui ne vous correspond pas...

AS

Derrière chacune de mes intentions, il y a un concept. Par exemple, trouver une forme ou la possibilité de peindre dehors, développer mon œuvre vers les petits formats...

Cette question du format m'intéressait lorsque je faisais les plaques. Mais la traiter avec des petites plaques aurait été ridicule et sans intérêt. Pour traiter de cette question et

développer mes pensées sur la peinture, j'ai été obligé de me confronter à la forme traditionnelle du tableau. Ces réflexions sont conceptuelles.

Bien sûr, je ne suis pas un peintre conceptuel à la façon de Buren, par exemple. D'ailleurs, je suis plus touché par l'œuvre de Toroni, que je considère comme un grand peintre et qui a influencé mes peintures.

Mon travail est très expérimental. Car pour moi la peinture, c'est uniquement la pratique. La peinture est le véhicule. Je pense à nouveau à John Cage qui a utilisé le véhicule de la musique. Il raconte que Schoenberg, avec qui il avait pris des cours de composition, lui avait dit : « Vous ne serez jamais un compositeur, mais vous êtes peut-être un inventeur ».

Dans mon travail, je ne trouve pas, pour le moment, de dénominateur plus fort que celui de la question du processus, de la couleur et du temps. Mais cela demande une participation forte et personnelle de la part du spectateur. C'est un genre de jeu auquel je l'invite à participer. S'il accepte l'invitation, il ne peut pas se contenter de le faire un peu, il faut qu'il participe beaucoup.

J'essaie d'utiliser le lieu réel comme s'il s'agissait d'une toile blanche. Cette démarche me semble conceptuelle. J'ai dit que je comprends les plaques ou les impressions jet d'encre comme des fragments et non pas comme des œuvres entières, comme des entités. Et je ne connais pas l'œuvre dans sa totalité parce que tous les jours j'ajoute quelque chose. Il s'agit donc clairement d'un *Work in Progress*. Voilà ce que j'appelle le côté conceptuel de mon œuvre.

On a pris mes plaques comme une blague du monochrome. On n'a pas du tout compris cette idée de fragment. Pourtant, dès le départ, j'ai fait beaucoup d'expositions avec un très grand nombre de plaques, Aarau, la Biennale de Venise, Kerguéhennec... L'ARC aussi, mais, je me souviens, à l'ARC, les gens parlaient d'installation, c'est-à-dire de l'œuvre dans l'espace. C'était peut-être un peu moins faux que l'entité monochrome, mais cela n'était toujours pas ça. En 1997, j'ai rempli deux étages du Musée de Bregenz avec des plaques ! À la Villa Arson, en 2000, on a compris mes plaques comme un ensemble. Ce concept de *Work in Progress* dans mon travail est vraiment très difficile à communiquer. Mais bon, aujourd'hui, on fait un nouvel essai.

## Domiciliations simultanées

### Quelques remarques sur l'œuvre d'Adrian Schiess

Lóránd Hegyi - historien d'art

La pratique culturelle d'Adrian Schiess trouve ses territoires naturels et personnels dans différents contextes de composition visuelle et plastique. La diversité radicale des supports et des méthodes qu'il utilise, de ses objectifs et intérêts présente une cohérence évidente dans la composition au niveau des structures, malgré toute la diversité et la simultanéité. Cette composition structurelle conserve son naturel, sa fraîcheur anarchique et spontanée, une énergie quasi végétative ainsi qu'une imprévisibilité chaotique, tout ceci alors que les apparences visuelles et plastiques sont le fruit de longues réflexions et de processus de décisions complexes. La lente éclosion d'une option picturale ou d'une nouvelle méthode pour étendre plastiquement l'organisation des couleurs donne à l'artiste la chance de développer quantité de variations et d'expérimentations, de faire naître en quelque sorte une nouvelle végétation.

Cette entité confère à l'œuvre d'Adrian Schiess un certain caractère romantique, empli d'une euphorie presque panthéiste et d'un universalisme émotionnel, spontané, emphatique. L'artiste voit son propre travail comme un univers à la fois personnel et naturel, chaque plan représentant un élément inséparable d'un ordre universel supérieur. Cet ordre ne relève pas de lois ou de règlements rigides, mais d'une cohérence intérieure, émotionnelle et empathique. Cette cohérence - et là se retrouvent les racines d'un romantisme dissimulé - affiche une égalité substantielle évidente et une unité vivante et organique entre la composition artistique personnelle et le monde extérieur impersonnel. Dans cette situation, l'artiste œuvre en tant que partie d'un tout, il considère son apport à cette totalité comme quelque chose de naturellement identique et cohérent. Chaque formation de ces situations visuelles et plastiques ne représente en fait que les différents aspects du même ordre suprême et universel. Que cet ordre paraisse organisé ou chaotique n'intéresse pas l'artiste : il vit lui-même à l'intérieur et le ressent comme naturel et organique, ainsi qu'un jardinier perçoit son jardin. Il se reconnaît dans la diversité de cet ordre car il se perçoit lui-même comme une partie de cette diversité.

Ici, nous rencontrons à nouveau le terme de l'intuition. On entre seulement intuitivement dans le monde d'Adrian Schiess, toute personne qui ne possède pas en lui cette capacité s'en voit l'accès refusé. On cherchera en vain dans son œuvre les principes de recherche pseudo-scientifiques qui dictent l'organisation de la composition visuelle et plastique et garantissent des résultats prévisibles ou même leurs conséquences. Au contraire, on découvre dans les travaux de cet artiste des apparitions toujours nouvelles, inattendues et même inconnues de cette structure universelle qui s'expriment dans diverses formations.

L'intensité sensuelle, vigoureuse et matérielle de ses situations visuelles et plastiques mobilise en parallèle différents mécanismes d'action, lesquels concrétisent ces situations dans les différents contextes de l'observation et de la composition structurelle ou dans les diverses narratives possibles. Dans ces processus de concrétisation, diverses références relevant de l'histoire de l'art et de considérations méthodologiques ravivent la mémoire, du constructivisme au surréalisme, de la monochromie radicale au néo-expressionnisme violent, de la peinture gestique au déconstructivisme. Ainsi, les situations plastiques développent en même temps l'évidence de l'effet immédiatement sensuel et la densité d'une mise en réseau intellectuelle de chacune des œuvres. Adrian Schiess opère avec des références tirées de l'histoire de l'art sans avoir besoin d'aucune technique de citations déconstructivistes. Lorsqu'il utilise le support de la photographie, lorsqu'il travaille longuement des morceaux de papiers déchirés dans une peinture quasi gestuelle, lorsqu'en introduisant des objets plastiques tridimensionnels, il vise à développer spatialement et physiquement les structures de ses couleurs, il active certaines méthodes et certaines voies de composition que l'on connaît - ou croit connaître - de l'histoire des Modernes. En particulier ses installations horizontales faites de plaques lisses, homogènes, brillantes et miroitantes reflètent de nombreux moments traditionnels des années 1960 et 1970. Et avec leurs fines évocations de la peinture monochrome et de toute la composition spatiale constructiviste, elles remontent encore plus loin dans l'histoire de l'art. Toutefois, Adrian Schiess propose encore un autre

apport. Les effets sensoriels, quasi végétatifs, spontanés et incontrôlables qui sont l'aboutissement de réflexions minutieuses créent une complexité vivante, diversifiée et d'une grande richesse visuelle. Dans cette complexité, aucune ligne de recherche systématique ne définit la structure, seules l'ouverture euphorique et empathique et l'immédiateté définissent la nouvelle situation visuelle et plastique. Cette situation, avec sa diversité irréductible, la richesse de son impact et la complexité interne de sa composition, offre un ensemble poétique et invite le visiteur à entrer dans ce monde à part, comme il entrerait dans la nature, là où tous les éléments cohabitent et s'influencent mutuellement. Cette complexité dense et sensorielle est la proposition artistique que nous transmet l'œuvre d'Adrian Schiess.

Les situations visuelles et plastiques créées par l'artiste objectivent des processus de transformation et des formations de structures. Les éléments puissants et captivants s'y accumulent, représentant soit une concentration explosive des forces en présence, soit leur contraire, un équilibre harmonieux et un état de sérénité. Ces situations visuelles et plastiques sont à la fois un réservoir de la mémoire collective et conventionnelle de l'histoire de l'art et un questionnement salubre, inhabituel et candide de certains clichés, mythes culturels et autres conventions acquises dans l'histoire de l'art. Ce qui est intéressant, c'est que l'artiste parvient à créer un univers pictural personnel assez cohérent à partir de méthodes, matériaux, structures et techniques plastiques très divers. Son questionnement fondamental se rapporte toujours à la force poétique de l'image spécifique, à la prolongation imaginaire et métaphorique des perceptions visuelles imminentes et concrètement vécues.

Cette intellectualité d'une interprétation sans a priori, large et peu conventionnelle signifie une profonde intégration dans les processus de l'histoire de l'art et des réflexions méthodologiques. Cette intégration nous montre dans les situations visuelles mises en scène non seulement des évidences sensorielles ou des apparitions plastiques souvent provocantes, radicales et inhabituelles, mais aussi des paradigmes culturels et des réflexions méthodologiques. Chacune des œuvres d'Adrian Schiess peut être interprétée comme une situation visuelle et plastique primaire, avec tous ses conflits internes latents, ses tensions, ses relations vivantes et contradictoires entre éléments humains et naturels, donc comme un drame pictural pittoresque. Ce drame pictural est concrétisé dans divers contextes de sa peinture et de son art plastique et dans des matériaux hétérogènes, mais ces processus de questionnement et de réinterprétation sans préjugés ni égards, parfois destructeurs et autodestructeurs évoquent aussi parfois des transformations nouvelles, inconnues auparavant et étonnantes de la vision de l'image.

Dans le processus de perception, on suit ces différentes voies de concrétisation avec une apparente légèreté, les travaux d'Adrian Schiess demandant surtout à être expérimentés sensoriellement. La riche complexité des références à l'histoire de l'art et parfois de ses paraphrases ne s'ouvre pas au premier regard, elle reste une entité dissimulée mais latente dans l'art d'Adrian Schiess.

## BIOGRAPHIE

Adrian Schiess est né à Zurich en 1959. Il travaille en Suisse et dans le Sud de la France depuis 1990.

Il a participé à de nombreuses expositions qui constituent aujourd'hui l'histoire de l'art contemporain et de la peinture. Il fut aussi l'invité du pavillon suisse à la Biennale de Venise en 1990.

En 1993, il a présenté une exposition monographique au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

En 2007, le musée d'Indianapolis (USA) lui a consacré une exposition. Ses oeuvres sont présentes dans nombre de collections privées et publiques françaises et étrangères.

Son travail est défendu par la galerie Nächst St Stephan Rosemarie Schwarzwälder à Vienne, ([www.scharzwaelder.at](http://www.scharzwaelder.at)), la galerie Tanit à Munich ([www.galerietanit.com](http://www.galerietanit.com)), et la galerie Distrito4tro à Madrid, ([www.distrito4.com](http://www.distrito4.com)).

## EXPOSITIONS PERSONNELLES

**2009** Musée d'art moderne, Saint-Etienne Métropole  
Musée national Fernand Léger, Biot

**2008** Le Parvis, Ibos

**2007** La Station, Paris  
Indianapolis Museum of Art, USA

**2006** Galerie Tanit, München  
Donation Mario Prassinis, Saint Rémy de Provence  
*Intuition und Form*. Erwin Bohatsch – Adrian Schiess, *Sammlung Ploner*, Wien (Cat.)

**2005/2006** Atelier Amden: *Das Kunstwerk und sein Ort*, mit Annelies Strba, Amden

**2005** Sonnenuntergang mit Vollmond, Städtische Galerie Nordhorn Shiny, Galerie Nächst St. Stephan, Rosemarie Schwarzwälder, Wien

**2004** Galerie Susanna Kulli, Zürich  
Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen/Neckar (Cat.)  
Kunstmuseum Solothurn, Solothurn (Cat.)  
H Brandl - A Schiess, Galerie E Canus, Basel

**2003** Galerie Ghislaine Hussenot, Paris

**2002** *Neue Arbeiten*, Galerie Susanna Kulli, St. Gallen

**2001** Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design, Nürnberg (Cat.)  
ETH, Grafische Sammlung, Zürich  
Galerie Tanit, München

**2000** Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven  
*Huis an de Werf* (Kurator Moritz Küng), Utrecht  
Aquarelle, Neuer Kunstverein, Gießen  
Galerie nächst St. Stephan, Wien

**1998** Galerie Ghislaine Hussenot, Paris  
Galerie Susanna Kulli, St. Gallen (Cat.)  
Kunsthhaus Bregenz, Bregenz (Cat.)  
Kunstraum, SFGZ, Zürich

- 1997** Galerie Susanna Kulli, St. Gallen (Cat.)  
 Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven  
 Kunstgeschichte und zeitgenössische Kunst, Gießen (Cat.)  
 Galerie Nächst St. Stephan Wien (mit Herbert Brandl) (Cat.)
- 1996** FRAC Bourgogne, Dijon (mit Günter Umberg)  
 Galerie Rolf Ricke, Köln  
 Galerie Tanit, München (mit Heinrich Dunst)  
 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz  
 The New York Kunsthalle, New York (mit Beat Streuli)  
 Musée d'art et d'histoire, Genf
- 1995** Galerie E. Canus, La Colle /Loup (mit Harald F. Müller)  
 Nice Fine Arts, Nice  
 APP.BXL, Brüssel
- 1994** Kunsthalle Zürich, Zürich (Cat.)  
 Galerie Susanna Kulli, St. Gallen  
 Galerie Bruges la Morte, Brügge (mit Marie-José Burki)  
 The Showroom, London (Cat.)
- 1993** Exhibition Space Second Floor, Reykjavik  
 Rencontre dans un couloir, Paris  
 ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (Cat.)  
 Centre d'art contemporain, Kerguéhennec, Bignan  
*Un hommage à Edouard Manet*, Hôtel Bouhier de Savigny, Dijon (mit Thomas Hirschhorn)  
 Weber, Berlin
- 1992** Galerie Rolf Ricke, Köln  
 Galerie Ghislaine Hussenot, Paris (mit H. Sugimoto)
- 1991** Galerie Nächst St. Stephan, Wien  
 Villa Arson, Nice
- 1990** Aargauer Kunsthaus, Aarau (Cat.)  
 Biennale Venedig, Chiesa San Staë, Venedig (Cat.)  
 Galerie Susanna Kulli, St. Gallen
- 1989** Galerie Rolf Ricke, Köln
- 1988** Galerie Susanna Kulli, St. Gallen
- 1987** Galerie Bob Gysin, Dübendorf (Cat.)
- 1984** Kunsthalle Waaghaus, Winterthur  
 Galerie Bob Gysin, Dübendorf (Cat.)
- 1981** Galerie Bob Gysin, Dübendorf (Cat.)

## EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection 2007-2000)

**2007** La Station, Nice  
Gegenlicht, Kunstmuseum Thun  
Swiss Made II. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg

**2006** Premio Biella per l'Incisione 2006, Museo del Territorio di Biella, Biella  
Rolf Rose, Adrian Schiess, Jerry Zeniuk,  
Galerie Sfeir-Semler, Hamburg  
Nouvelles Collections, Centre Pasquart, Biel  
Eldorado, MUDAM, Luxembourg  
Clear Cuts - Sammlung «Wolkenlos». Die Privatsammlung von Michael Stankiewicz,  
Schloss Raabs, Raabs an der Thaya

**2005** *Farbe und Faktur*, MUMOK, Wien  
*Sweet Temptations*, Kunstmuseum St. Gallen  
*Extreme Abstraction*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York (Cat.)  
Adrian Schiess, Annelies Strba, Art confer, Nyon

**2004** *Pintura*, Museu Serralves, Porto (Cat.)  
Malerei, ZKM, Karlsruhe (Cat.)  
*The Widening Gyre*, Rubicon Gallery, Dublin

**2002** *L'art d'aujourd'hui – Un choix dans la collection du FNAC*, Musée de Grenoble,  
Grenoble  
*Claude Monet ...bis zum digitalen Impressionismus*, Fondation Beyeler, Basel (Cat.)  
*Painting on the Move*, Museum für Gegenwartskunst, Basel (Cat.)  
*Looking at Painting*, Galerie Tanit, München (Cat.)  
*Chroma*, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux

**2001** *In Between Art & Architecture*, MAK Center for Art and Architecture,  
Schindler House, Los Angeles  
*Künstlerräume — Sammlerräume*, Kunstmuseum St. Gallen  
*Julius Bär Art im Helmhaus zu Gast*, Helmhaus, Zürich (Cat.)  
*Un siècle de défis*, Musée Rath, Genf

**2000** *Dépaysement*, Centre d'art contemporain, Domaine de Kerguéhennec, Bignan;  
Museum Dhont-Daenens, Deurle (Cat.)  
*La répétition, la tête dans les nuages*, Villa Arson, Nice  
*Close-up*, Kunstverein Baselland, Muttenz, und Kunstverein Freiburg, Brsg.;  
Kunstverein Hannover (2001) (Cat.)  
*Mixing Memory and Desire*, Neues Kunstmuseum, Luzern (Cat.)  
*Das Gedächtnis der Malerei*, Aargauer Kunsthaus Aarau Cat.)

## BIBLIOGRAPHIE

### Catalogues monographiques

- Adrian Schiess; Galerie Bob Gysin, Dübendorf 1987 (Texte: Christoph Schenker)
- Adrian Schiess; Aargauer Kunsthhaus, Aarau 1990 (Texte: Beat Wismer)
- Adrian Schiess, XLIV Biennale Venedig, Hrsg. Schweizerisches Bundesamt für Kultur, Bern, Baden 1990 (Gespräch: Christoph Schenker mit Adrian Schiess)
- Adrian Schiess, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1993 (Texte: Cécile Bourne, Denys Zacharopoulos)
- Adrian Schiess, Kunsthalle Zürich, Zürich 1994 (Texte: Bernhard Bürgi, Max Wechsler, Denys Zacharopoulos)
- Adrian Schiess, The Showroom, London 1994 (Texte: Kim Sweet)
- Adrian Schiess, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1995 (Texte: Peter Weibel, Christian Kravagna)
- Adrian Schiess - Im Rahmen der Ausstellung, Galerie Susanna Kulli, St. Gallen 1997 Gespräch: Christian Kravagna mit Adrian Schiess)
- Adrian Schiess – Malerei, Kunsthalle Gießen, Kunstgeschichtliches Seminar der Justus-Liebig- Universität Gießen, Köln 1997 (Hrsg. : Marcel Baumgartner, Texte: Marcel Baumgartner, Ingke Günther, Markus Lepper, Ingo Scheuermann, Susanne Weber)
- Adrian Schiess – Herbert Brandl, Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien 1998 (Texte: Denys Zacharopoulos, Herbert Brandl, Adrian Schiess, Peter Pakesch, Vitus H. Weh)
- Adrian Schiess, Kunsthhaus Bregenz, Bregenz 1998 (Texte: Edelbert Köb, Gespräch: Catherine Hürzeler mit Adrian Schiess)
- Adrian Schiess, Galerie Susanna Kulli, St. Gallen 1998 (Gespräch: Marcel Baumgartner mit Adrian Schiess)
- Adrian Schiess, Malerei, Neues Museum für Kunst und Design, Nürnberg 2001 (Texte: Melitta Kliege, Max Wechsler)
- Adrian Schiess – grünorange, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, Städtische Galerie Nordhorn, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2004 (Texte: Andreas Baur, Maya Naef)
- Adrian Schiess-Aquarelle 1984–2004, Kunstmuseum Solothurn (Texte: Christoph Voegele und Marcel Baumgartner, Heidelberg 2004)
- Intuition und Form. Erwin Bohatsch-Adrian Schiess, Sammlung Ploner, Wien 2006
- Adrian Schiess – Elusive, IMA Indianapolis Museum of Modern Art, Kehrer Verlag, Heidelberg 2007 (Texte: Rebecca Uchill, Gespräch: Claire Schneider mit Adrian Schiess)

*Bibliographie extraite du site de la Galerie Nächst St Stephan Rosemarie Schwarzwälder – Vienne (Autriche) <http://www.schwarzwaelder.at>*

VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

	<p>Hiver, 2005, Jet d'encre sur toile</p> <p>© Adrian Schiess</p>
	<p>Mimosas, 2008 100x120cm</p> <p>© Adrian Schiess</p>
	<p>Mimosas, 2008 160x200 cm</p> <p>© Adrian Schiess</p>
	<p>Printemps, 2006 50x85 cm</p> <p>© Adrian Schiess</p>
	<p>Printemps, 2006 50x85 cm</p> <p>© Adrian Schiess</p>