

ETC



Miquel Barceló La fureur de peindre

Hélène Taillefer

Volume 1, numéro 4, été 1988

L'actualité critique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/960ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Taillefer, H. (1988). Compte rendu de [Miquel Barceló : la fureur de peindre].
ETC, 1(4), 34–35.

Miquel Barceló La fureur de peindre

Tout récemment, le Musée d'art contemporain de Montréal nous offrait, en première canadienne, une exposition réunissant pas moins de 18 tableaux de l'artiste espagnol Miquel Barceló. Ces œuvres, de format impressionnant (en moyenne 200 x 300 cm), s'échelonnaient sur une période de quatre années, de 1984 à 1987. Des éléments de la nature morte à la facture de la gravure, l'artiste a ici tracé un itinéraire à la pratique picturale de façon à stimuler un rapport critique à la tradition. Techniques mixtes (et collages) sur toile, ces tableaux ont emprunté à l'histoire de la peinture un grand nombre de problématiques que celle-ci a soulevées au fil de son évolution. Pour cela, que peut-on penser d'une peinture qui se veut le lieu de toute une tradition en même temps qu'elle vient s'insérer dans le cadre de l'esthétique des années 80 ? Est-ce possible quant aux attentes que nourrit le discours face à la peinture ? Ou encore, est-ce une avenue encore « praticable » pour la peinture telle qu'elle s'est donnée à voir depuis une décennie ?

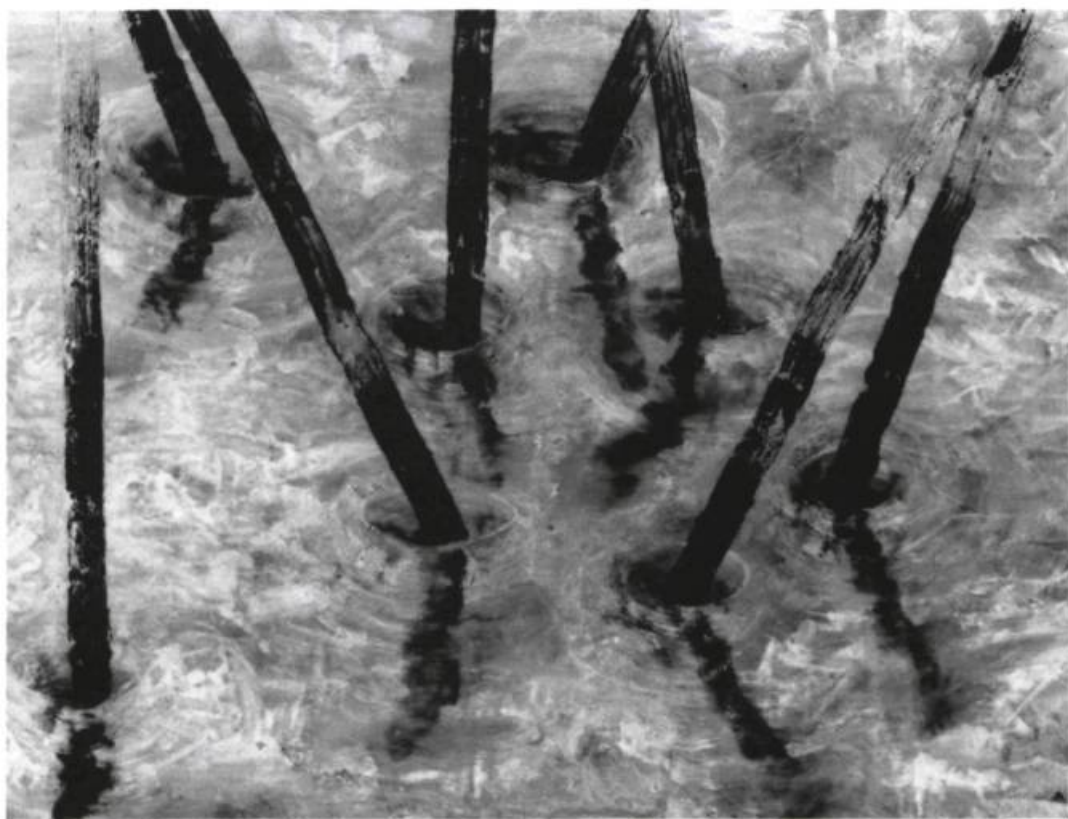
Au sens où nous sommes ici confrontés à de la matière qui déborde, les œuvres de Barceló dégagent beaucoup de sensualité; ce qui les met immédiatement en contact avec le corps du spectateur. Un peu comme les toiles de Jackson Pollock (qui utilisait le procédé du *all over*), elles engourdissent le discours formateur; elles invoquent presque magiquement le désir de regarder et de goûter la peinture comme quelque chose d'aussi différent que semblable à une gestuelle historiquement déjà instituée. Pourtant la répétition de ce « modèle » de peinture ne gêne en rien l'appréciation des œuvres. Au contraire, cela viendrait leur conférer le titre de pratique(s) qui réussit à reprendre de façon critique et concernée toute une généalogie de la peinture pour mieux en mesurer les enjeux. Dans ce sens, une peinture comme *Fifteen Holes* (quinze trous « plus ou moins » peints en trois dimensions sur une toile très généreuse en pigments) témoignerait de ce retour à une problématique strictement picturale et viendrait marquer la singularité de l'artiste.

Ces œuvres, indéniablement figuratives, n'en demeurent pas moins, d'une certaine façon, très près de l'abstraction. Car un travail au niveau de la facture doublé d'une iconographie particulière permet à l'artiste d'amener à réfléchir sur le médium en tant que tel. *Germinations* en constitue un bon exemple. Elle invite le spectateur à voir la peinture en même temps que son œil s'accroche à des bribes de représentation (sorte de végétation). Tout comme la peinture américaine des années 40, il y a ici rappel de la présence de la matière et d'une gestuelle assez imposante qui brouille l'effet-figure. D'autres tableaux, travaillés à

partir de l'insertion de menus objets (bouts de cigarettes, cordes) perceptibles seulement à proximité, viendront accentuer l'importance du pigment en en vérifiant les limites. Et c'est en marquant ces objets à l'aide du pigment que l'artiste arrive à faire le pont entre l'abstraction et la figuration, entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité.

Autre fait intéressant à souligner au niveau de ce travail : la facture de l'œuvre qui varie selon l'objet pour lequel elle prend partie. C'est ce qui fait que des œuvres telles *Bibliothèque avec lampe* et *Le début du film* se donnent à voir comme des gravures en creux grand format en utilisant un motif pouvant mimer ce médium (texture hachurée des tranches des livres). Évidemment, la monochromie jouera dans ces deux cas un rôle de premier plan. À la manière de la gravure en creux, ces œuvres agiront donc comme démonstration d'un travail axé sur la matière. Ainsi, l'artiste nous oblige à repérer des éléments qui ont marqué la tradition de la pratique artistique afin d'en revoir aujourd'hui la complexité au niveau conceptuel; ne serait-ce que de considérer à quel point la technique est liée au développement des œuvres et du discours qui s'y intéresse. Dans ce sens, en « démesurant » l'échelle spécifique à un médium, l'artiste se trouve lui-même à discourir sur la postmodernité comme le lieu d'une profusion d'alternatives revues et corrigées pour les besoins de la cause à défendre : une façon de s'impliquer qui soit concernée par l'histoire du « mouvement artistique ».

En ce qui a trait à l'utilisation d'une iconographie chère au rayonnement de la nature morte, il semble que celle-ci fut mise en représentation pour des raisons plastiques. Exercice de composition relativement rigoureux, ce genre de peinture a toujours été le lieu de multiples interactions. De la transparence (symbolique de la vanité), passant par la division des plans (rapport art et science) à la déconstruction d'un espace connoté (modernité), la nature morte est considérée pour cela par Barceló comme un genre riche en spéculations esthétiques. Qu'il s'agisse de *Fum de Cuina*, *Cuisine avec assiettes*, *Poisson coupé en sept parties*, *Smoke and Water*, *Memorial Soup* ou *Eurafriasia*, il est toujours question de mettre en mouvement toute la tradition du genre afin de débarrasser la peinture d'une lourdeur historique et par la fait même hermétique. Dans ce sens, *Memorial Soup* rend compte, de manière métaphorique (et sans doute ironique), de la peinture comme d'une mécanique d'interprétation d'un sujet « sur-historicisé. » Ainsi la représentation d'objets plus ou moins emportés (en s'effaçant) par un tourbillon de pigments consiste dans un deuxième temps à mettre en valeur la peinture dans un rapport pragmatique au



Miquel Barceló, *Eight Poles*, 1987. Techniques mixtes et collage sur toile; 230 x 300 cm. Coll. privée. Reproduction autorisée par la galerie Bruno Bischofberger, Zurich.

monde sensible. Parce qu'il semble concevoir l'acte de peindre comme un moyen d'analyser les indices que laisse l'histoire, l'artiste a cependant opté pour une pratique qui occulte la linéarité de cette même histoire.

Le potentiel théorique que les œuvres de Miquel Barceló retiennent démontre que la peinture est loin d'avoir épuisé ses ressources, même si elle transgresse sa propre structure d'élaboration. De fenêtre ouverte sur le monde passant par la nécessité d'être spécifié puis reconnaissant le besoin de s'aérer, la pratique picturale prend ici la liberté de se choisir parmi d'autres alternatives. Pour cela, de ne plus prétendre se révéler en totalité est signe pour la peinture d'une importante

progression au niveau conceptuel. Somme toute, ce dont nous prenons ici conscience, c'est de la possibilité de faire en sorte que la tradition ne soit plus une représentation refermée sur elle-même mais plutôt la mise en abîme d'un contenu : c'est ce qui s'appelle la fureur de peindre.

Miquel Barceló, *Peintures récentes*, au Musée d'art contemporain de Montréal du 24 février au 22 mai 1988.

Hélène Taillefer