

Alors que je rassemblais mes réflexions sur la peinture d'Anastasia Pavlou en préparation de cet essai, j'ai reçu une longue liste de notes et de questions du studio de l'artiste qui devait m'accompagner pendant mon écriture. En tant qu'artiste, Pavlou défend avec enthousiasme l'idée d'autonomie esthétique et d'autorialité, ce qui représente sans doute une position quelque peu controversée parmi les artistes de sa génération. Son approche de sa pratique rejoint néanmoins la pensée de la philosophe allemande Juliane Rebentisch, selon laquelle l'art, en tant qu'il est installé dans une exposition, est contextualisé par la « rhétorique de l'accrochage » de cette dernière, ce qui élargit également la portée de l'expérience esthétique qui en découle¹. Pavlou joue complètement cette carte à l'occasion de sa première exposition personnelle à la Galerie Balice Hertling, à Paris. Avant de discuter de l'utilisation par l'artiste de l'exposition comme outil et de sa pratique picturale trans-médiale, il me faut dire un mot sur le rôle que la photographie joue dans son travail. Pavlou a publié en effet des photographies et, lors d'expositions, elle présente des tirages agrandis par ses soins aux côtés de ses peintures. Sa carrière d'artiste a d'ailleurs commencé avec le médium de la photographie, qui a eu - et a toujours - un impact déterminant sur sa pensée visuelle et sa pratique artistique. Pavlou travaille avec un petit appareil photographique analogique et son approche est celle du XXe siècle, à l'époque où la photographie était encore enseignée et largement pratiquée comme de l'artisanat. Au sujet de la peinture contemporaine, la critique d'art américaine Rosalind E. Krauss arguait en 1977 qu'il était illusoire de croire que photographie et peinture abstraite n'avaient rien en commun. Bien que l'une « dépendait entièrement du monde comme source de son imagerie » et que l'autre fuyait « ce même monde et les images qu'il pouvait produire », la photographie a toujours eu « une lien indissoluble » avec l'art abstrait². Pour nous faire comprendre comment cela est possible, Krauss reprend une observation de l'écrivain français Roland Barthes, selon qui « le rapport du signifié et du signifiant est quasi-tautologique », c'est-à-dire ici que les images produites par la méthode photographique expriment simultanément la présence et l'absence, la figuration et l'abstraction. Pour aller dans le sens de Barthes, nous pouvons dire que les photographies montrent « une réalité de laquelle nous sommes exclus. »³ Dans *Image Making*, un livre qui présente ses propres photographies et dessins accompagnés d'essais écrits par ses amis, Pavlou confie aux lecteurs des questions programmatiques et des pistes pour aborder son travail. Extraite de ce livre, l'affirmation suivante me servira de glossaire pour étudier sa pratique artistique : « Il s'agit de l'endroit où le visuel se produit, pas du 'comment' nous voyons ni d'où se trouve l'intelligible »⁴. J'y reviendrai plus tard.

¹ Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Berlin 2012, p. 222.

² Rosalind E. Krauss, "Notes on the Index: Part 2," dans *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge (MA), MIT Press, 1985, pp. 210-221, ici : pp. 210-211.

³ Ibid., p. 218.

⁴ "It is about where the visual takes place, not 'how' we see and where the capturable is." Anastasia Pavlou, "Foreword", in: *Image Making*, ed. Julia Gardener et Anastasia Pavlou, Athènes, 2022 S. 11.

I

Depuis les années 1960, les œuvres d'art contemporain ont été contemplées, absorbées et discutées d'un point de vue qui privilégie les œuvres inter- et trans-médiatiques, en particulier les installations⁵. Krauss considère le succès durable et généralisé de l'installation comme problématique, car la supposée « condition post-médium » de l'art contemporain implique en effet que notre ère soit elle-même « post-médium », ce qui n'est vrai que jusqu'à un certain point⁶. En 1993, l'historien de l'art belge Thierry De Duve a souligné la différence entre l'art post-médium et le modernisme « générique » en définissant le premier comme « un art qui a rompu ses liens avec les techniques et les traditions spécifiques de la peinture ou de la sculpture »⁷. Pour sa part, Krauss fonde sa relecture et sa critique du modernisme sur les écrits de Clement Greenberg et les œuvres de Donald Judd. Dans une allusion détournée à ce dernier, elle rappelle que tout ce qui reste de la conception moderniste de la peinture comme « surface et support dans une unité indivisible »⁸ est l'objet. Son analyse du film *A Voyage on the North Sea* (1973/74) de Marcel Broodthaers montre que l'artiste belge ne faisait pas que répondre au postulat de la bidimensionnalité, mais qu'il parvenait en fait à le surmonter. Après tout, le film réimagine un voyage en alternant des séquences filmées de navires en mer avec des peintures de paysages marins du XIXe siècle ; ainsi l'artiste montre non seulement un objet particulier - la matérialité d'une voile - mais aussi le support sur lequel il est peint, c'est-à-dire la toile en dessous. Dans son analyse du film, Krauss parle de « l'expérience d'un passage entre plusieurs surfaces »⁹. Elle rejoint Broodthaers en appelant à une définition structurale du médium qui appréhende sa spécificité « comme différentielle, se différenciant », le véritable défi étant posé par la « complexité interne » du médium, c'est-à-dire son potentiel expressif qui n'a pas encore été réalisé. Krauss débute son essai sur la vidéo de Bruce Nauman *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001) en affirmant que la simultanéité de divers médiums est un aspect largement accepté de l'art depuis les années 1960. Cependant, les différentes formes d'expression artistique étant devenues inter-référentielles depuis le post-minimalisme, la question du médium doit être abordée, mais sans la limiter aux genres traditionnels. Selon Krauss, l'art de l'installation est donc né de l'art conceptuel, qui s'est toujours plus intéressé au concept qu'au médium¹⁰. L'installation, argue-t-elle, tend majoritairement à traiter la « médialité » sous l'angle de la pluralité et à nier la spécificité de chaque médium. La critique s'intéresse donc principalement aux artistes qui non seulement produisent des installations, mais explorent également les propriétés spécifiques des supports techniques pour les ériger parfois en sujets même de leurs œuvres¹¹.

L'une des premières évocation du terme « inter-média » pour désigner les œuvres qui opèrent entre les médiums - comme les *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg - ou entre les arts - comme le

⁵ Cf. mes réflexions sur la notion de peinture en tant que discipline sans limites dans *Boden und Wand / Wand und Fenster / Zeit*, exh. cat. ed. Roman Kurzmeier, Helmhäus Zürich/Edition Fink, 2009, passim.

⁶ Rosalind Krauss, "A Voyage on the North Sea": *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York/London, Thames & Hudson, 2000, pp. 5-7.

⁷ Thierry De Duve, 'Kant (d')après Duchamp', dans *Au nom de l'art : une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989 p.67

⁸ Rosalind Krauss, cf. note 6, p. 53.

⁹ Ibid., p. 52.

¹⁰ Rosalind E. Krauss, "Fat Chance: Bruce Nauman," dans Lynn Cooke, Karen Kelly & Barbara Schröder (eds.), *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art*, New York, Dia Center for the Arts 2009 (Dia Art Foundation, New York, no. 4), pp. 137-147.

¹¹ Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge (MA)/London, MIT Press, 2011.

Happening d'Allan Kaprow - peut être attribuée à l'artiste Dick Higgins. En 1965, son essai *Intermedia* fait référence au poète anglais Samuel Taylor Coleridge qui employa le vocable dans ce sens dès 1812¹². Cependant, une étape cruciale vers cette compréhension de l'art a été franchie par les cubistes, en particulier grâce à leur invention et leur pratique du collage au début du XXe siècle. Leur incorporation de fragments du monde des choses dans les compositions sur toile et la réfraction du plan peint ont transformé la peinture en objet peint. La peinture ne se contente alors plus de référencer des objets dans l'espace ; elle devient désormais elle-même un de ces objets. Pour mieux comprendre ce développement toujours en cours, il est important d'introduire le terme de « trans-médialité », qui exprime la « transition d'un médium d'expression à un autre »¹³. Ce qui constitue la trans-médialité, en tant que forme spécifique d'inter-médialité, est le passage d'un médium à un autre, ou d'un système sémiotique à un autre, le facteur clé n'étant pas le résultat final mais la transition elle-même, comme le prouve le sujet de l'œuvre ou sa réception. La peinture trans-médiale transcende les limites matérielles de la peinture conventionnelle et, en référençant d'autres médiums, c'est-à-dire en passant par le biais de « médiums en transition »¹⁴ (pour emprunter l'expression de Roberto Simanowski), fait de son auto-fabrication son propre sujet.

II

La peinture d'Anastasia Pavlou s'appuie sur cette idée d'œuvre idéale indéterminée et se demande comment la peinture peut encore être pratiquée aujourd'hui, étant donné son histoire et les changements induits par la deuxième vague du modernisme. Son travail propose une approche contemporaine de la peinture, à la fois sur le plan structurel et méthodologique. Plutôt que de mettre à jour le contenu, elle vise à réinventer le travail. Toutes les œuvres de l'artiste partagent un intérêt pour une peinture sans limites qui, depuis les années 1960, s'est manifestée sous forme de diverses permutations. Il est alors nécessaire de se demander dans quelle mesure ses œuvres sont « spécifiques » plutôt que « génériques », pour reprendre la terminologie de De Duve¹⁵. Stephen Melville, l'un des commissaires de l'exposition « *As Painting: Division and Displacement* », qui a fait passer un nouveau cap théorique à notre compréhension de la peinture contemporaine, écrit que « les possibilités internes d'un médium ne sont pas entièrement ou adéquatement pensables en dehors de toute réflexion sur les autres médiums avec lesquels il est en relation »¹⁶. Comme de nombreux artistes avant elle, Pavlou se demande si les œuvres inter-média peuvent également reposer sur des questions picturales, mais aussi si elles peuvent toujours être considérées comme appartenant au genre de la peinture, alors qu'elles ne répondent plus à la définition traditionnelle de cette dernière. Plusieurs conditions préalables doivent être remplies pour cette quête. Le vocable « médium », par exemple, doit être réexaminé. Ici, Krauss s'éloigne de l'acceptation moderniste du terme qui renvoie au support technique ou matériel qui n'a pas encore été transformé (la surface peinte) et insiste plutôt sur la « pluralité interne de tout médium donné », qui correspond non

¹² Dick Higgins, "Intermedia" (1965), dans *Horizons: The Poetics and Theory of Intermedia*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, pp. 18–28, ici p. 23.

¹³ Roberto Simanowski, "Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst," dans Urs Meyer, Roberto Simanowski & Christoph Zeller (eds.), *Transmedialität: Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Göttingen Wallstein, 2006, p. 43.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵ Thierry de Duve, cf. note 7, pp. 145 ff.

¹⁶ Stephen Melville, "Counting/As/Painting," dans Philip Armstrong, Laura Lisbon & Stephen Melville (eds.), *As Painting: Division and Displacement*, exh. cat. Wexner Center for the Visual Arts, Columbus, Ohio, Cambridge (MA)/Londres, MIT Press, 2001, p. 17.

seulement à sa matérialité mais aussi au champ expressif et méthodologique ouvert par cette matérialité¹⁷.

Le point de départ de la peinture a toujours été la surface plane. Cette contrainte auto-imposée fait partie de son identité. Pourtant, cela ne préjuge pas de la manière dont la peinture explore et exploite le potentiel inhérent de sa propre planéité. Pour Pavlou, la toile est plus qu'une surface bidimensionnelle, même si cette même bidimensionnalité pourrait bien être devenue son sujet d'exploration, à l'instar des modernistes. En effet, pour elle, la toile est à la fois un support bidimensionnel qui peut être peint en tant que tel et un volume dans l'espace. Comme cette exposition le démontre, ses peintures peuvent être rapides ou lentes, lourdes ou légères, transparentes ou opaques. Alors que certaines d'entre elles ont visiblement été réalisées en versant des peintures liquides aux degrés de pigmentation variables sur une toile posée à plat sur le sol, d'autres présentent de petits morceaux de peinture séchée collés sur une surface monochrome. Les peintures de Pavlou, qui s'inspirent de l'Art informel, sont à la fois rigoureusement organisées et remarquables par la transparence et l'expansivité de leur espace pictural. Elles apparaissent comme des œuvres créées spontanément mais développées lentement. Dans le même temps, ses petits dessins autonomes expriment une forme de pensée visuelle figurative. On les retrouve parfois agrandis sur les toiles qui peuplent ses expositions. Par contraste, les surfaces réfléchissantes et hermétiques de ces peintures composites montrent le monde des choses environnant auquel les compositions font allusion, notamment quand l'artiste incorpore les déchets de son atelier dans sa peinture opaque. L'oeuvre d'Adrian Schiess peut faire office de pratique voisine¹⁸.

Les photographies de Pavlou proviennent en revanche d'un contexte privé. Les sujets dans ces images - à l'exception de la photographe elle-même - ne sont présents qu'à un degré de séparation, c'est-à-dire en relation aux espaces dans lesquels ils sont captés et, bien sûr, dans l'atmosphère du lieu telle qu'elle est capturée par la lumière saisie par l'appareil photographique. Toute exploration de la peinture implique de nos jours d'aborder la problématique de ses points de contact avec d'autres médiums - la photographie dans le cas de Pavlou - et le désir de rendre visible cette relation. Cela devient possible dans l'exposition si elle est considérée comme médium à part entière. L'acte d'exposer fait écho à la pratique d'atelier de Pavlou et peut dès lors être considéré comme faisant fondamentalement partie de sa méthode. Elle expérimente les pratiques d'atelier et d'exposition en tant que « continuum » - terme utilisé par Adam Szymczyk, le directeur artistique de la Documenta 14 en 2017, lorsqu'il a été invité à expliquer sa décision de rompre avec les unités de temps, de lieu et d'action en installant l'événement à la fois à Kassel et Athènes¹⁹. Quelques années plus tôt, s'inspirant de Robert Smithson et de sa « dialectique site/non-site », l'artiste français Pierre Huyghe avait défini une telle entreprise comme la « temporalisation de l'exposition »²⁰. Cela implique de recontextualiser constamment ce qui a déjà été créé. Pour Pavlou, photographier, peindre, dessiner, lire et écrire sont des activités parallèles qui peuvent s'enrichir mutuellement, sans jamais s'assimiler l'une à l'autre. Chacune de ses expositions est accompagnée d'extraits de textes, sources littéraires et académiques qui l'ont interrogée préoccupée dans la préparation de l'accrochage. Pris à part, les titres des œuvres de l'artiste génèrent à eux seuls une chambre d'écho qui peut servir de

¹⁷ Rosalind Krauss, see note 6, p. 6.

¹⁸ Cf. Roman Kurzmeyer, "Adrian Schiess. Lumpensammler der Moderne," in Roman Kurzmeyer, *Doppelte Artikulation. Schriften zur neueren Kunst II*, Berlin/Boston/Zurich, Voldemeer/De Gruyter, 2022, pp. 154–165.

¹⁹ Adam Szymczyk, "14: Iterability and Otherness: Learning and Working from Athens," in *The documenta 14 Reader*, ed. Quinn Latimer et Adam Szymczyk, Munich/London/New York, Prestel, 2017, pp. 17–42. Pavlou a obtenu son diplôme de l'École des beaux-arts d'Athènes la même année, en 2017.

²⁰ Marie-France Rafael, *Pierre Huyghe: "on site." Atelierbesuch*, Berlin, Verlag der Buchh/Walther König, 2012, p. 25.

commentaire sur l'exposition. Pavlou privilégie une perception des œuvres d'art que le philosophe britannique Richard Wollheim a décrite en 1980 comme un « voir-dans » par opposition au voir représentatif, ou « voir-comme », qui est plus commun dans l'art contemporain. Contrairement au « voir-comme » qui est plus direct, le « voir-dans » permet une attention illimitée et simultanée à ce qui est vu et aux caractéristiques du médium », écrit Wollheim²¹. Comme il n'est pas localisé, il peut se concentrer sur ce que Stefan Neuner appelle « la surface de l'œuvre - l'aspect matériel de la représentation »²². C'est sur cet aspect matériel de l'art que Pavlou attire notre attention à travers son travail actuel.

- Roman Kurzmeyer

Anastasia Pavlou est née en 1993 à Athènes, Grèce et vit et travaille entre Bâle, Suisse et Athènes, Grèce. Ses œuvres ont été exposées au Kunstmuseum, Appenzell, CH; à Harmony 100, Bâle, CH; au Kunsthau Baselland, Bâle, CH; à Hot Wheels, Londres, UK et Athènes, GR; au Kunsthalle Basel, Bâle, CH; au Benaki Museum, Athènes, GR, parmi d'autres.

²¹ Richard Wollheim, "Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation," in Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, Cambridge, CUP, 1980, pp. 205–226, ici p. 212.

²² Stefan Neuner, "Die Zweiheit des Bildes. Jasper Johns, Richard Wollheim und Ludwig Wittgensteins Problem des 'Sehen-als,'" in *Philosophy, Science and the Arts. Volume 1*, ed. by Richard Heinrich, Elisabeth Nemeth, Wolfram Pichler, David Wagner, Frankfurt/Lancaster/Paris/New Brunswick, Ontos Verlag, 2011, pp. 219-250, ici p. 228.