



*Asociación Internacional de Críticos de Arte.*



**17 CONGRESO EXTRAORDINARIO  
36 ASAMBLEA GENERAL**

PROBLEMES DE NATIONALISME ET D'INTERNATIONALISME - UNE ETUDE DE DEUX  
ARTISTES IRLANDAIS

Liam Kelly

ARTISTES IRLANDAIS

Je tiens à vous dire dès l'abord que je suis ravi de profiter de l'occasion que m'offre ce congrès de me familiariser avec plusieurs aspects de l'art et de la culture de l'Amérique Latine. A cette date, ma connaissance des artistes et de l'art sud-américain se limite (et la perte en est grande pour moi, j'en suis convaincu), au travail de l'artiste vénézuélien J.R. Soto et de l'architecte brésilien Oscar Niemeyer.

Lorsque j'étais jeune étudiant d'architecture je me suis senti excité par l'élégance du travail de Niemeyer à Brasilia et, plus tard, lors d'une exposition à Dublin, par les tintements visuels silencieux et magiques du travail de Soto.

Dans cet exposé, j'aimerais examiner et peut être soulever quelques questions, à défaut de réponses, sur le thème du régionalisme et de l'internationalisme dans la pratique de l'art. Vous me pardonnerez si je m'inspire de mon expérience personnelle en tant que critique d'art d'oeuvres contemporaines dans ma patrie, l'Irlande.

Toutefois, je me propose de faire ces observations à titre de contribution au débat général dans le contexte plus large de l'art latino-américain, qui, je le soupçonne, partage des problèmes fondamentaux avec d'autres nations quant à la nature de la représentation picturale et la démarche artistique. Mon intention donc est de faire une incursion par l'oblique dans le sujet principal de cette conférence et j'espère que mes remarques pourront être perçues comme étant à la fois pertinentes et stimulantes, tant pour les artistes que pour les critiques latino-américains.

Ma première impression du travail de Soto était qu'il avait cette espèce de magie poétique qu'a tout bon art et qu'il attirait en moi aussi bien l'architecte que l'artiste. Cela se passait à Dublin en 1971 et depuis lors son travail est resté une des icônes favorites de mon musée cérébral de dessinateurs. Plus récemment à Belfast, j'ai vu une exposition du travail de Ager, compagnon de voyage de Soto, et son travail était encore intelligent et bien fait mais il ne semblait plus m'exciter. C'est un travail qui avait été conçu, exécuté, présenté, sur lequel on avait écrit et qui avait une signification historique, mais qui semblait quelque peu dépassé. Il s'agit peut-être simplement d'un lapsus temporaire dans l'acceptation actuelle de ce genre de travail, vulnérable, comme certaines autres oeuvres, aux changements de goûts. Toutefois, cela m'a poussé à réfléchir sur le problème plus large des tendances internationales et sur le fait de savoir dans quelle mesure elles peuvent être utiles ou inhiber le développement de l'artiste, là où la vague d'attrait exercée par des styles internationaux peut être très forte comparée à l'héritage national et à l'intérêt personnel.

Avec ces facteurs comme toile de fond, je me propose maintenant d'examiner le travail de deux artistes irlandais, Michael Farrell et Robert Bellagh qui, au début de leur carrière, ont été poussés par des mouvements internationaux. Au contraire de la génération qui les avait précédés et qui était tournée vers l'Europe, bien des artistes de la plus jeune génération irlandaise dans les années 60 et 70, se sont tournés vers l'art américain pour y trouver inspiration et guide de style. Ils ont également cherché leurs racines dans leur passé celtique. (On pourra noter que l'art celtique est largement, quoique pas exclusivement, abstrait et symbolique). "Depuis plus de 1.000 ans il n'y a pas de tradition de peinture celtique et il faut donc remonter à l'époque où l'art celtique en était à son apogée, car il est vrai qu'aucune peinture de valeur intéressée par les véritables problèmes de la peinture n'a été faite en Irlande de puis le livre de Kells, un chef d'oeuvre dénué de toute brume, vent et bizarrerie - d'une harmonie parfaite et directe sans compromission." (Farrell, 1965). J'ose affirmer que c'est le soutien tiré de cette conscience de la tradition qui a permis à certaines des meilleures oeuvres qui ont vu le jour en Irlande, leur authenticité et d'éviter l'anonymat.

Bien que les premiers travaux de Michael Farrell au cours des années 60 étaient abstraits et "modernes", ils utilisaient néanmoins des motifs celtiques - la connexion celte était toujours présente. Des oeuvres telles que "Motif contenu" (1965) ou "Mural de la Banque d'Irlande" (1967) illustrent l'utilisation que l'artiste a donné aux motifs celtiques de cercles et de triangles entrelacés; des formes dures et douces.

Vers la fin des années 60 et au début des années 70, le travail de Farrell commence à changer : les troubles politiques avaient déjà commencé en Irlande du Nord et le travail de Farrell qui, jusqu'à cette date n'avait pas de connotation littéraire commence de réagir à la tragique situation de l'Ulster.

Une série d'oeuvres abstraites, ses "Pressé Series", qui n'étaient que des études purement formelles, commencent maintenant à acquérir des significations qui mettent les éléments de forme de son vocabulaire visuel au service d'un contenu plus significatif et pressant. Les giclages de jus "pop" deviennent maintenant sang; le langage autrefois stérile de ses séries "Pressé" se mue en un passionné "Pressé" politique, l'anonymat fait place à l'identité personnelle.

Des variations sur ce thème poussaient de plus en plus loin la réflexion sur la signification d'être irlandais et artiste, et non pas seulement artiste. Dans "Une Nature Morte à la Mode Irlandaise" (1975), nous voyons les grands titres des journaux parler de tragédies, cisailés par des éléments "pressés" qui sont maintenant fulminants. Nous y trouvons aussi le jeu de mots brillant et intelligent dans le choix du titre français, mortellement bien approprié, avec son concept de "nature morte".

Dans une interview accordée à l'Irish Times en 1977, Farrell émet quelques réflexions sur son évolution artistique :

"... je me suis senti de plus en plus intéressé par les aspects littéraires et de moins en moins par les formels. Cela m'a mis dans un état de confusion terrible, et repenser toute la base de mon travail m'a pris longtemps. Je me suis retiré du courant international de l'art pour arriver à un style plus humain et plus personnel qu'auparavant. J'ai découvert que dans mes grandes œuvres abstraites, je ne pouvais pas dire les choses que je voulais dire. J'en étais arrivé à un art totalement esthétique et dénué de connotations littéraires. Je voulais prendre des positions, utiliser le sarcasme ou le calembour ou l'esprit, et je ne le pouvais pas à cause des moyens d'expression limités que j'avais adoptés." (2)

Farrell vivait maintenant à Paris et, de ce que son nouveau domicile avait à lui offrir, il choisit de retravailler le portrait de Miss O'Murphy par Boucher (Miss O'Murphy était elle-même une émigrante irlandaise qui vécut en France et fut maîtresse de Louis XV) comme un symbole plus puissant de la direction dans laquelle ses préoccupations artistiques et personnelles le poussaient.

Dans un des tableaux de cette série, l'artiste montre Miss O'Murphy comme un morceau de viande à l'étal du boucher et découpée comme telle : "gigot, quartiers, jarret, rotule". Ici, par jeu de mots, il joue à la fois sur le nom de l'artiste de la peinture originale, Boucher, et commente de façon poignante la sauvagerie ou système politique avec ses séquelles de victimes, en Irlande du Nord (l'écrasement de la rotule est un châtiment couramment appliqué par l'IRA aux informateurs et autres traîtres.) L'artiste lui-même a dit de ces toiles : "Elles disent tout ce qu'il est possible de dire sur la situation irlandaise, la religion, la culture, le politique, la cruauté, l'horreur, tout."

Cyril Barrett a résumé cette série de peintures dans une monographie sur le travail de l'artiste. "Miss O'Murphy, ou La Toute Première Série de Tableaux Politiques Irlandais", marque en conséquence non seulement un changement de style et d'intérêts artistiques chez Farrell, mais aussi de son attitude vis-à-vis de l'Irlande". Elle est

devenue une relation amour-haine de l'exilé (partagée sans aucun doute par des résidents). Mais par dessus tout, elle est devenue une relation personnelle, fondée sur la réflexion, non seulement sur l'Irlande, mais aussi sur lui-même. C'est peut être là l'aspect le plus important de cette dernière phase. Ce n'est pas seulement qu'il se soit détourné de peintures et d'expressions apparemment impersonnelles et esthétiquement agréables ou de commentaires politiques plus ou moins objectifs, pour passer à une peinture figurative qui comporte un élément littéraire. Ce qui est plus significatif, c'est qu'il se soit détourné de l'apparemment impersonnel vers le très personnel, de l'apparemment objectif vers le réflexif, vers l'interrogation dans une tentative d'objectiver et de saisir des problèmes qui touchent sa propre position personnelle." (Barrett, 1979 ) (3)

J'ai fait remarquer que Farrell s'était inspiré de travaux historiques disponibles dans la banque d'images internationale pour les utiliser personnellement, mais sans doute Robert Ballagh s-t-il recours à cette source encore plus fréquemment.

Lui aussi, dans ses premières oeuvres, a produit des images internationales, au sens superficiel de ce terme. Dans une oeuvre comme "Séries Diamant I" (1971) Ballagh, qui n'avait pas reçu de formation traditionnelle en tant que peintre, apprend les instruments graphiques de son métier. Tout comme Farrell, il l'utilise comme point de départ pour trouver sa propre vision et sa propre voix.

L'intrusion dans la démarche artistique elle-même a longtemps été l'un des thèmes du travail de R. Ballagh. La toile "Studio de l'artiste avec la toile de Modigliani" montre sur le chevalet la toile en train d'être créée, au milieu du studio, et l'image résultante est une triple régression d'une image dans une image.

On trouve un exemple plus récent de cette intrusion dans "La Conversation" de 1977. Ici, l'artiste lui-même, en conversation avec Vermeer(?) discute de l'art moderne alors que la toile "La Conversation" elle-même a été temporairement retirée de sa place au mur.

Un intérêt exclusif dans la structure formelle et dans la technique mène souvent à la peinture abstraite, mais Ballagh, en dehors d'un bref flirt avec l'utilisation de l'acrylique pour des raisons formelles, a toujours été un peintre figuratif.

De regarder par dessus son épaule, Ballagh en était maintenant venu. à regarder par dessus l'épaule du public et y voyait surtout l'art moderne, principalement abstrait.

Dans "Figures regardant une Exposition " (1973) on peut comprendre les caractéristiques personnelles de chaque spectateur à partir de la manière dont il se tient, de la façon qu'il a de se prendre au sérieux, de l'intensité ou de la superficialité avec laquelle il regarde les toiles et jusqu'à sa façon de s'habiller ou à son maniérisme. Le public spectateur est vu de derrière et crée un

"frisson agréable" par le contraste qu'il offre avec le travail étroit exposé sur les murs de la galerie.

Cette série est d'humeur légère, au contraire du sérieux de ses peintures sur des thèmes politiques. Lorsque j'ai demandé à l'artiste s'il pensait qu'une oeuvre d'art pouvait avoir un effet réel sur le cours des événements, il m'a répondu :

" Si vous me l'aviez demandé il y a dix ans, j'aurais répondu oui sans hésitation, mais aujourd'hui je ne le pense plus. Je pense que ce peut être le cas en rétrospective et je pense que c'est important. Je ne crois pas que l'art provoque les révolutions. Elles sont causées par des choses bien plus vastes que des oeuvres d'art. Toutefois, la peinture peut, petit à petit, amener des changements. C'est comme une torture chinoise, goutte à goutte, elle s'insinue et peut changer la perception des choses qu'ont les gens, la façon dont ils regardent les choses, mais cela n'a rien d'instantané." (4)

Tout comme Michael Ferrell, Ballagh s'est inspiré de peintures bien connues de la tradition française et aussi espagnole. Il a fait des adaptations de la "Liberté sur les Barricades" de Delacroix et du "trois Mai" de Goya.

Il m'a expliqué :

"... J'ai décidé de peindre des toiles qui commenteraient directement la situation au Nord. J'ai décidé que c'était là mon but et j'ai commencé à faire des recherches historiques afin de trouver des artistes qui avaient essayé de faire la même genre de choses. Je pense que je suis arrivé à déceler les exemples les plus évidents de l'histoire de l'art." (4)

Il a souligné que Picasso, par exemple, avait utilisé le "Trois Mai" de Goya pour commenter les événements de Corée mais en le modifiant radicalement, tout comme il avait aussi utilisé et changé l' "Enlèvement des Sabines" de Poussin.

"Mais j'ai senti que ces toiles étaient tellement fortes et tellement réelles que je n'ai pas voulu intervenir d'une façon structurale. Cependant, je voulais en renforcer le contenu. C'est pour quoi je les ai adaptés de la façon que je l'ai fait, en en faisant presque un style poster, en simplifiant l'image mais sans m'éloigner trop de la composition de l'original. J'essayais de souligner le contenu et de renforcer la forme." (4)

Je lui ai répliqué que la toile de Delacroix se fonde principalement sur l'expression vigoureuse, sur la peinture généreusement appliquée

et les couleurs riches qui en font surgir toute l'énergie, avec la France symbolisée dans la liberté qui mène le peuple. Son adaptation, si je m'en rappelle bien, transforme l'original en une image presque monochromatique, une image statique et gelée. Elle semble manquer de capacité d'exciter et de guider, qui fait la force de l'original.

"Il existait alors toute sorte de dogmes sur le modernisme avec lesquels je n'ai plus rien à voir maintenant. A l'époque, j'étais un artiste relativement peu mûr. Les choses que je faisais alors comme artiste me semblaient terriblement importantes. Je ne voulais pas développer de style personnel, il me semblait que ce n'était pas la chose correcte à faire. C'est pourquoi dans ces peintures, les lignes que j'ai tracées avaient une épaisseur constante afin qu'elles n'aient pas de qualité expressive personnelle. En d'autres mots, les lignes ne pouvaient jamais être gestuelles ou romantiques de quelque façon que ce soit. Bien des forces se débattaient en moi à l'époque et pas seulement les politiques. Il y avait ces choses artistiques formelles qui devaient sortir et qui, pour un jeune artiste qui se développe, sont essentielles. Mais je traiterais cela très différemment aujourd'hui." (4)

Alors que ces deux artistes irlandais ont fait leur apprentissage sous la bannière internationale du minimalisme abstrait, ils ont découvert qu'il était à la fois vide et limitant au service des buts qu'ils poursuivent. Ils semblent croire davantage au pouvoir du semi-abstrait ou de la représentation avec références visuelles au monde réel. Ils croient en une relation bien posée entre moyens techniques et sujet valable. Ils reconnaissent également "l'internationalisme" de l'histoire de l'art. Alors que l'art abstrait international a derrière lui une tradition fort valable, il me semble que l'une de ses limitations se trouve précisément dans le fait qu'il peut facilement séduire un jeune artiste qui peut, par la suite, découvrir que les moyens à sa disposition ne sont pas suffisamment souples et ne lui permettent pas d'exprimer autant de nuances personnelles, de significations ou de sentiments qu'il l'avait envisagé auparavant.

Et, finalement, si vous me le permettez, j'aimerais en revenir à l'œuvre de Soto. Ses inquiétudes sont très différentes de celles des artistes que j'ai décrits. Son œuvre est tri-dimensionnelle et largement au-dessus et au-delà du temps et du lieu et il a apparemment refusé "d'admettre l'influence du monde naturel" (Popper 1968)

Sans aucun doute, son travail est international quant à sa portée et à l'attention qu'il suscite. Toutefois, il me semble qu'il est tempéré par un élan latin qui le rend moins anonyme et lui donne de la personnalité. Après tout, la bouteille de coca-cola est le symbole le plus international qu'on puisse imaginer mais elle est aussi tout particulièrement américaine.

LIAM KELLY  
Juin 1983

- (1) Déclarations de l'artiste (1965) - M. Farrell - Une monographie par C. Barrett '79
- (2) Interview dans le "Irish Times" par Maev Kennedy - 1979
- (3) Michael Farrell - Une monographie par Cyril Barrett - 1979
- (4) Interview avec Liam Kelly, Irish Times - 1979