

isabelle ferreira

isabelle ferreira

ISABELLE FERREIRA

Née en 1972 à Montreuil, vit et travaille à Paris.

EXPOSITIONS PERSONNELLES (Sélection)

- 2025 Notre feu (O nosso fogo), MAAT, Lisbonne (cur. : Joana P.R. Neves)
2023 O salto, Galerie Nosbaum Reding, Luxembourg
2022 9 jours et une vie, Galerie Maubert, Paris (cur. : Sonia Recasens)
2021 La parole donnée, EAC Les Roches, (cur. : Leïla Simon)
2019 L'art dans les chapelles, Chapelle St-Adrien, St-Barthélémy (cur. : Eric Suchère)
2017 Revenir là où tout est résolu, Galerie Maubert, Paris (cur. : Marie Cantos),
avec l'aide à la 1ère exposition du Cnap
2016 Nous avons déjà conquis la mer, Togu, Genève et Marseille
2014 Squadra, Toshiba House, Besançon
Contre-ciel, L'art dans les chapelles, Chapelle Sts-Drédono, St-Gérard (cur. :
Karim Ghaddab)
2010 ///////////////Strates, Galerie Schirman – de Beaucé, Paris
2009 La forme relevée, Interface, Dijon
2008 SpacioCorès, Centre d'art Passerelle, Brest (cur. : Karen Tanguy)
Parédès, Kunstverein Tiergarten, Berlin (cur. : Karen Tanguy)
2004 Grande surface, Galerie Premier regard, Paris

EXPOSITIONS COLLECTIVES (Sélection)

- 2025 Codes dessinés : notations urbaines, écritures intimes, Frac Picardie, Amiens
(cur. Joana P.R. Neves)
Codes dessinés : notations urbaines, écritures intimes, Maison de la culture
d'Amiens (cur. Joana P.R. Neves)
2024 Quand ça affleure à la surface, Hopstreet gallery, Bruxelles,
(cur. Dominique de Beir)
2023 Paris photo, Galerie Maubert, Grand Palais Éphémère, Paris
Aller voir et laisser-passer, Galerie municipale Jean-Collet, Vitry-Sur-Seine (cur. :
Henri Guelle)
Forever, Expérience #17, Domaine de Pommery, Reims (cur. : Fabrice Bousteau)
Ce qu'ils nous réservent, Galerie Maubert, Paris
D'une génération l'autre, mutations de l'abstraction, Galerie Bessières, Chatou
(cur. : Philippe Cyroulnik)

- 2022 Rêveries, Expérience #16, Domaine de Pommery, Reims
(cur. : Judicaël Lavrador)
Family & Friends 2, Galerie Backslash (à l'invitation de : Séverine de Volkovitch
et Delphine Guillaud)
Juste au-dessus des roches noires, Trouville sur Mer (cur. : Virginie Barré)
ART BRUSSELS, Galerie Maubert, Paris
Drawing Now, Galerie Maubert, Paris
2020 Un été indien, FRAC Normandie (cur. : Anne Cartel)
2019 Some of us, Kunstwerk Carlshütte, Germany, (cur. : Jérôme Cotinet-Alphaize)
Grillé !, Galerie Maubert, Paris
2018 Talismans, le désert entre nous n'est que du sable, Fondation Gulbenkian, Paris,
(cur. : Sarina Basta)
2017 Architectures de Paysage, Château d'Oiron, (cur. : Marie Cantos et Maryline
Robalo)
Faire chantier, CAPA Aubervilliers, (cur. : Juliette Fontaine et Isabelle Levenez)
La métamorphose de l'ordinaire, Galerie Les Filles du Calvaire, Paris (cur. :
Marie Magnier)
Construire / Déconstruire, Delta Runspace, Roubaix (cur. : Renato Casciani)
2016 Le temps de l'audace et de l'engagement - De leur temps (5), IAC, Villeurbanne
(cur. : Nathalie Ergino)
La femme à la bûche, Galerie Under Construction, Paris (cur. : Marie Gayet et
Mireille Ronarch)
Going under, Galerie Maubert, Paris (cur. : Julie Crenn)
Sculpere, Galerie Polaris - Bernard Utudjian, Paris (cur. : Julie Crenn)
2015 En filigrane, Galerie Nicolas Silin, Paris (cur. : Dominique Blais)
Kalos Kagathos, Chez Kit, Pantin (cur. : Elsa Delage et Anaïs Lesage)
Après avoir tout oublié, Friche Belle de Mai, Marseille (cur. : M. Guyon, M.L.
Botella)
2013 De la lenteur avant toute chose, Espace abcd, Montreuil
(cur. : Marion Alluchon, Émilie Bouvard, Camille Paulhan, Sonia Recasens,
Septembre Tiberghien)
Trois fois rien, Le 19 Crac, Montbéliard (cur. : Philippe Cyroulnik)
2012 Filiations, Espace de l'art concret, Mouans-Sartoux (cur. : Fabienne Fulchéri)
2011 Intentions fragiles, Galerie des Filles du calvaire, Paris (cur. : Marie Doyon)
Hors toile, poctb, Orléans (cur. : Cécile Desbaudard)
2010 Bee natural, Maison Guerlain, Paris, (cur. : Lorraine Audric), Paris
Art-O-Rama, Astérides, Marseille
2007 619.jpg – Unité d'habitation La cité radieuse Le Corbusier, Marseille
(cur. : Cécilia Bécanovic et Maxime Thiéffine)
Effets secondaires, Galerie Martine et Thibault De la Châtre, Paris (cur. :
Fabienne Fulchéri)
Solitudes, LMAKprojects, New York (cur. : Anne Couillaud)
2006 Artists in residency, Location One, New York
2005 Remix 2005, Galerie Hengevoss-Dürkop, Hambourg, Allemagne
Entre là, Galerie Anton Weller, Paris (cur. : Isabelle Suret)

- 2004 Félicité, Ensba, Paris (cur. : Maria de Corral et Eric Corne)
- 2003 Singles, Galerie Pitch, Paris (cur. : Christian Bernard)
- 2002 Première vue, Passage de Retz, Paris (cur. : Michel Nuridsany)
- 2002 Jeune création, Grande Halle de la Villette, Paris

BOURSES, PRIX

- 2025 Bourse « Export » de l'Institut Français
- 2024 Aide à la production d'œuvres d'art, Fondation des artistes
- 2022 Bourse Ekphrasis – ADAGP / Quotidien de l'art
- 2021 Aide individuelle à la création – Drac Ile de France
- Bourse de la Fondation Calouste Gulbenkian - Délégation en France
- 2017 Aide à la première exposition, CNAP – Centre national des arts plastiques
- 2011 Bourse individuelle à la création, DRAC Ile de France
- 2008 Aide de la Direction Culturelle de la Ville de Paris
- Aide à la création, Institut Camões, Centre culturel du Portugal, Paris
- 2007 Carte Jeune Génération à Berlin (Commissaire : Karen Tanguy), Institut français
- 2005 Aide à l'installation, Drac Ile de France
- 2004 Aide de la Direction Culturelle de la Ville de Paris
- Bourse d'aide à la création – Mac Val
- Prix de la Fondation Albéric Rocheron (Beaux-arts de Paris)
- Bourse de la Direction de la Ville de Paris
- 2003 Aide de la Direction Culturelle de la Ville de Paris

1% ARTISTIQUE

- 2021 Pietra Paesina, Commande publique, ZAC Rouget de l'Isle, Vitry-sur-Seine
- 2012 Montilo, École maternelle Halphen, Ville d'Avray.

RESIDENCES

- 2018 Josef and Anni Albers Foundation, West Cork, Irlande
- 2015 Domaine de Kerguéhennec, Bignan
- 2009 Interface, Dijon
- 2007 Astérides, Friche de la Belle de Mai, Marseille
- 2006 Terra Foundation Residency Program, Musée d'art Américain, Giverny, France
- 2005 Location One, New York – Résidence Institut Français / Ville de Paris
- 2004 Cité internationale des arts, Montmartre, Paris

COLLECTIONS PUBLIQUES ET FONDATIONS

- 2023 Fonds graphique et photographique de la ville de Vitry-sur-Seine
- Fonds d'art contemporain – Paris Collections
- FRAC Auvergne
- 2021 FRAC Poitou-Charentes
- 2020 CNAP Centre national des arts plastiques
- 2018 The Josef and Anni Albers Foundation
- 2017 FRAC Normandie
- 2015 Musée des Beaux-arts de Nantes

FORMATION

- 1998 - 2003 École Nationale Supérieure des Beaux-arts, Paris
- 1997 - 1998 Atelier Glacière, Paris
- 1994 - 1997 Licence d'Arts Plastiques – Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

BIBLIOGRAPHIE

- Fabienne Bideaud, « De l'intranquilité de la surface », Quotidien de l'art, n°2588, Avril 2023, p10-13
- Anne-Cécile Sanchez, L'Hyperdrawing, L'Œil, n°754, mai 2022, p. 111 (ill.)
- Frédérique Chapuis, TTT La déchirure, Télérama sortir, 3770, Avril 2022 p.10 (ill.)
- Marie Gayet, La parole donnée, Artaïs (webzine), août 2021 (ill.)
- Judicaël Lavrador, spécial dessin, La nature sublimée par les artistes, Beaux-arts Magazine, p.109 (ill.)
- Judicaël Lavrador, « Talismans » L'empathie des fétiches intimes, Libération, Avril 2018
- Julia Nyikos, « Là, où tout est paysage », entretien, Revue Possible N°1, janv. 2018 (ill.)
- Oscar Duboy, « Les rendez-vous à ne pas manquer cette semaine », AD, Juillet 2017 (ill.)
- Alex Chevalier, « revenir là où tout est résolu », Point Contemporain, Juillet 2017
- Guy Boyer, « Marseille fait son printemps de l'art contemporain », Connaissance des arts, 2016
- Camille Paulhan, « Grazioso, Adagio, Allegro (con fuoco) », Portaits-la galerie, Juillet 2015 (ill.)
- Julie Crenn, rencontre avec Isabelle Ferreira, revue Laura #17, Avril 2014
- Clément Dirié, « La tentation de l'architecture », Archistorm, p.20 Juillet 2008 (ill.)
- Clément Dirié, « SpacioCorès à Passerelle à Brest », Semaine 1808 N° 165, 16 p., 2008
- « Entre sculpture et peinture », Ouest-France, Mars 2008, p.13 (ill.)
- Albane Duveillier, entretien avec Isabelle Ferreira, Archistorm N°13, p.69 à 73, Mai 2005 (ill.)
- Szene Hamburg, Fév. 2005, p.50 (ill.)
- Zurban, 16 juin 2004, N°199 (ill.)
- Télérama, sortie « A ne pas manquer...Félicité... », Mai 2004
- Philippe Dagen, Le monde, Félicité, juin 2004



L'intranquilité de la surface

2023

Fabienne Bideaud

Dans un dialogue permanent entre surface et espace, contrôle et lâcher-prise, Isabelle Ferreira poursuit son corps à corps avec la matière et soulève de nouveaux enjeux formels en nous livrant ces dernières années des récits plus personnels qui lient le politique à l'intime.

« Je viens de récupérer un arbre de 12m de long que j'ai transporté sur le toit de ma voiture ». Cette anecdote, évoquée par l'artiste lors de l'un de nos entretiens¹, retient mon attention, l'image mentale qu'elle génère me fait sourire et me renvoie au déplacement, à l'arpentage des territoires qu'Isabelle Ferreira opère dans son travail de façon à la fois conceptuelle et physique, qu'il s'agisse de l'espace de la peinture, de la sculpture, ou encore de questionner notre mémoire collective.

Ce déplacement est déjà présent dans des travaux plus anciens tels que sa vidéo *Tableau de 8 minutes* datant de 2003 où l'artiste gravit un terrier, cette montagne des sous-sols, dont elle excave aujourd'hui des histoires plus souterraines, intégrant une dimension narrative tout en renouant avec la figuration de ses premières

œuvres. L'ensemble de son projet *L'invention du courage (O Salto)* convoque son histoire liée à l'immigration portugaise en France au début des années 60, et investit un ensemble d'œuvres ayant comme point de départ des photographies d'identités d'anonymes. En effet, ces portraits « de poches » servaient de contrat. Ils étaient déchirés en deux par le passeur : une moitié gardée par la famille, et l'autre partie restituée une fois la frontière clandestinement traversée par le migrant pour solder la transaction. Ses œuvres incarnent désormais ce récit et mettent en exergue les conditions d'accès à ce territoire interdit à travers l'acte de déchirer. Est-ce un geste de réparation qu'opère ici l'artiste dans le sens qu'en propose Starhawk dans l'idée de « réparer le monde » grâce aux fragments recomposés ? : « Nous pouvons sentir notre impact sur le monde, nous pouvons voir notre marque dans un changement que nous avons apporté – par exemple quand nous recollons quelque chose de cassé, (...), construisons quelque chose qui n'existait pas encore »². L'artiste s'aventure dans son héritage personnel comme dans un labyrinthe en déployant une narration à forte charge émotionnelle. Dans sa série *Par*

la nuit, elle présente des vues aériennes de la région des Pyrénées prises par la société LAPIE dans ces mêmes années 60, qu'elle recouvre d'une feuille de papier noir. En en arrachant une partie, elle crée des brèches et nous plonge dans des questions géopolitiques tristement actuelles de migration et de contrôles identitaires. Cet arrachage de fragment est aussi l'endroit d'où surgit le geste créateur

Attaquer la matière dans un processus d'être au monde

Dans plusieurs séries d'œuvres, Isabelle Ferreira engage un corps à corps rituel avec la surface envisagée - planche de bois, mur, bois glané - la frappe, la violente, l'attaque et l'énergise dans d'incessant va-et-vient. S'aidant d'outils dédiés au bricolage, ses gestes additionnent avec l'agrafeuse et soustraient avec la pointe du marteau : les agrafes se superposent – la surface de bois se creuse à plusieurs endroits. Le mouvement se répète mais l'impact de l'action est lui unique, telle une cicatrice qui vient marquer la

matière. Une relation instinctive s'instaure entre l'artiste, la surface frappée, et l'énergie déployée, sa part animale refait surface : « je suis dans mon corps et c'est avec lui que j'avance »³ dit-elle à ce propos. Sa série *Subtraction*, que nous percevons tels des paysages abstraits, est le résultat de multiples excavations, comme si, dans leur apparente sérénité, l'artiste cherchait quelque chose derrière la matière. À ces gestes répétés s'ajoute une dimension sonore, celle des coups - de marteau, d'agrafeuse, de déchirures, de pas - qui aident le corps à s'animer grâce à l'intensité des rythmes, qui le glissent inconsciemment dans un état second, tel un rituel générant l'acte de création libérateur. Isabelle Ferreira croit en la charge expressive de l'objet, en sa dimension magique évocatrice, qu'elles soient incarnées par des statuettes votives, des sculptures polychromes du XVe siècle, ou des bois glanés dans la forêt. Dans cet abandon d'elle-même, elle charge ses œuvres d'une force viscérale, dont nous, spectateur.ice.s, en recevons l'intensité. Une reconnexion entre l'art et la vie est possible, où la surface devient ce vecteur, ce liant entre les pulsions internes et le monde rationnel, comme une peau dans son concept deleuzien, selon lequel « ce qui est plus profond que tout fond, c'est la surface, la peau » ; ajoutant que « le double sens de la surface, la continuité de l'envers et de l'endroit, remplacent la hauteur et la profondeur »⁴.

Le geste contraire comme principe structurel

Il y a donc une ambivalence perceptible dans le travail d'Isabelle Ferreira, entre les œuvres qui découlent d'un processus de réflexion et de recherches approfondies – et des séries de pièces bien plus instinctives résultant de la répétition d'une action. Ces deux processus apportent une dimension d'instabilité, d'intranquillité

véhiculant des énergies distinctes par lesquelles tout semblerait pouvoir basculer, mais qui pourtant s'associent pour rééquilibrer les tensions. Le principe d'inversion est un levier important pour l'artiste. Un geste et son contraire sont contenus dans la même action afin d'exprimer au même endroit des intentions opposées. Sa série de sculptures *Ibili!* (« avancez ! » en basque) incarne à la fois la notion de déplacement, de voyage, d'exploration par la dénomination même de l'objet, et présente un travail d'ornementation avec cette superposition de milliers d'agrafes qui lient les éléments entre eux, mais qui peuvent aussi blesser la matière et alourdir le bâton. De nombreux matériaux se parent ainsi d'appâts que nous pouvons qualifier de « pauvres » (agrafes, coups de marteau rehaussés de couleurs, papiers peints à la bombe acrylique puis déchirés) qui jaillissent de la surface. L'inversion lui permet également de reconsidérer les intentions, les dispositifs, comme le fait de laisser la possibilité à l'acquéreur.se (ou la personne en charge de l'œuvre) de rejouer des pièces comme *Pétales* ou *Éléments de perspective*.

L'usage du fragment dans l'intention d'une réconciliation

Ce protocole permet à l'artiste d'obtenir la possibilité de variations infinies, d'accueillir le mouvement, de mettre à distance l'autorité du geste artistique et de rendre autonome l'existence de ses fragments qui formeront un tout. Cette matière qui se scinde, qui se désolidarise, comme le déchirement d'une photographie, d'une surface de couleurs (*Staccato*), de l'éclatement d'une surface de bois (*Subtraction*), ou encore l'emploi de l'agrafe, crée une disjonction formelle et narrative, dont les morceaux peuvent être à nouveau assemblés, recomposés et offrant une forme nouvelle, un témoignage autre, ou une continuité possible là où il y a eu fracture.

L'art de perdre⁵

C'est peut-être ce que rejoue inlassablement Isabelle Ferreira, d'abandonner le cadre pour en dépasser les limites, de lâcher prise dans le rationnel pour se reconnecter au vital, d'éclater des territoires de création et des frontières géopolitiques pour les laisser être matière et accueillir le récit, le rendre visible. Nous aspirons à soulever la couverture en laine qui recouvre parfois certains portraits de *L'invention du courage (O Salto)*, afin d'entrevoir ce qui se passe derrière et de comprendre ces voies souterraines auxquelles l'artiste essaie d'accéder en parallèle. Ou encore de suivre cette voiture qui porte ce tronc d'arbre de 12 mètres de long sur son toit, la matière première de ses prochaines œuvres laissant supposer une confrontation avec des surfaces de plus grands formats.

Texte publié dans le Quotidien de l'art N° 2588 du 13 avril 2023

1 Échange téléphonique du 5/11/2022 – l'artiste travaille dans son atelier en Normandie.

2 Starhawk, *Rêver l'obscur, femmes, magie et politique*, Cambourakis, 2015.

3 Entretien avec l'artiste dans son atelier – 19.09.2022

4 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, 1969.

5 D'après le titre éponyme du roman d'Alice Zeniter, reprenant le poème de Elizabeth Bishop, "One Art" de *The Complete Poems*, 1926-1979.



Plantae propose une interprétation sculpturale de plantes et de fleurs endémiques de la région des Pyrénées, présentes sur le passage des gens du salto. Si le souhait de s'intéresser au vivant est au cœur de ce projet, il propose surtout une lecture poétique et symbolique de la nature dans un contexte plus politique. Ces fleurs taillées dans du verre produit à Venise, offrent un contraste visuel et symbolique par leur finesse et leur éclat, et mettent en lumière la beauté et la fragilité de la nature face à la dureté du passage. Tandis que les montagnes (*Les témoins*) symbolisent les défis et les luttes, en contrepoint les fleurs rappellent la capacité de la vie à émerger et à briller malgré les difficultés et la complexité des expériences migratoires.

Chaque fleur est un assemblage de fragments en verre colorés passés dans une tige de métal, représentant une espèce florale.

L'apparente simplicité de la pose à plat sur un socle, d'où s'échappe un pétale tombé, redéfinit le champ de l'horizontalité et fait de cette interprétation plastique de la fleur une forme sculpturale. Les spécimens de *Plantae* tiennent à la fois de la matérialité et de la fragilité, de la couleur et de la ligne, du motif et de l'abstraction.

Marie Gayet



Vue de l'exposition *O salto* à la galerie Nosbaum Reding (Luxembourg), en mars 2023



Plantae, Nigritelle de Rellikon (Gymnadenia nigra rhellicani), 2023
Pâte de verre, tige en métal, 80 x 20 x 20 cm



La photo déchirée : UN geste en guise de parole donnée

introduction à la série « l'invention du courage (o salto) »

2021

« Au début des années 60, des milliers de Portugais arrivent clandestinement en France. Ils fuient la misère, la guerre coloniale et la répression du dictateur Salazar. Le sous-emploi et le chômage frappent une part importante de la population active. L'émigration vers la France constitue le meilleur moyen de trouver un emploi bien mieux rémunéré qu'au Portugal. Mais livrés à des passeurs sans scrupule, ils doivent traverser la péninsule ibérique et les cols pyrénéens à pied, traqués par les polices portugaises et espagnoles. Cette fuite est communément appelée « o salto », le « saut » qui signifie en quelque sorte « le grand saut par-delà les frontières ». Comme il est impossible aux paysans et aux ouvriers d'obtenir des passeports de tourisme, et à fortiori des passeports d'émigration, ces réseaux permettent aux Portugais de quitter le Portugal, de traverser irrégulièrement l'Espagne puis d'entrer en France, dans la quête d'une vie meilleure. Ces voyages clandestins étaient très coûteux et exigeaient d'importants efforts physiques. Ils étaient alors réservés à des hommes prêts à endurer les affres du voyage (une dizaine de jours parfois nus pieds à cause de leurs chaussures usées) et qui arrivaient à réunir les sommes exigées ou à obtenir un ou des crédits pour payer le passeur et ses nombreux intermédiaires. »¹

C'est le récit de ces terribles odyssées qui nourrit mon intérêt depuis quelques mois et sur lequel, j'aimerais porter mon attention de manière plus approfondie en effectuant des recherches spécifiques liées notamment au déroulement du voyage lui-même qui reste peu documenté. Et, plus particulièrement un détail concernant la mise en œuvre et l'organisation de ces voyages clandestins – attire mon attention : l'histoire de « la photo déchirée ». Juste avant de partir, chaque candidat à l'immigration confiait sa photo d'identité à un passeur qui la déchirait alors en deux. La première moitié de cette image photographique était remise à la famille (ou confié à un ami, une personne de confiance) tandis que l'autre était redonnée au clandestin pour la durée du voyage. Une fois arrivé à bon port il confiait sa moitié de photo au passeur qui la refaisait alors voyager à l'envers jusqu'au village de départ afin qu'elle retrouve sa moitié manquante. La photo reconstituée déclenchait le paiement du solde par la famille (ou par celui qui avait gardé l'autre moitié de la photo et de la somme d'argent convenue). Dans l'obligation de rester loyal afin d'assurer le bon fonctionnement de leur « commerce » et d'inciter de nouveaux clandestins à faire le voyage, la majorité des passeurs avaient intérêt à avoir une parole

vertueuse et à mener le clandestin à destination sans encombre. Celui-ci leur garantissant par la suite, un bon bouche à oreilles auprès des nouveaux candidats au départ.

La déchirure apparaît comme un geste récurrent dans mon travail depuis des années (notamment avec la série des papiers agrafés ou celle des Pétales), elle trouve aujourd'hui un écho troublant avec l'histoire de l'immigration portugaise qui se trouve être aussi l'histoire vécue de mes parents. Ce n'est que récemment que j'ai pris connaissance de cet usage de la photo déchirée... pourtant, cette découverte fortuite crée un lien très significatif avec mon travail, tant historique que formel. Elle m'incite aujourd'hui à orienter mon travail différemment en y introduisant davantage de récits et d'images d'archives.

¹ extrait du synopsis de « la photo déchirée », un documentaire de José Vieira.



L'invention du courage (o salto), CR, 2021
Transfert photographique, acrylique sur bois, 24 x 28 x 2,5 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes



L'invention du courage (o salto), SAF, 2021
Transfert photographique, acrylique sur bois, 24,5 x 31 x 3 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes



L'invention du courage (o salto), AJF, 2021
Transfert photographique, acrylique sur bois, 25 x 38 x 3 cm

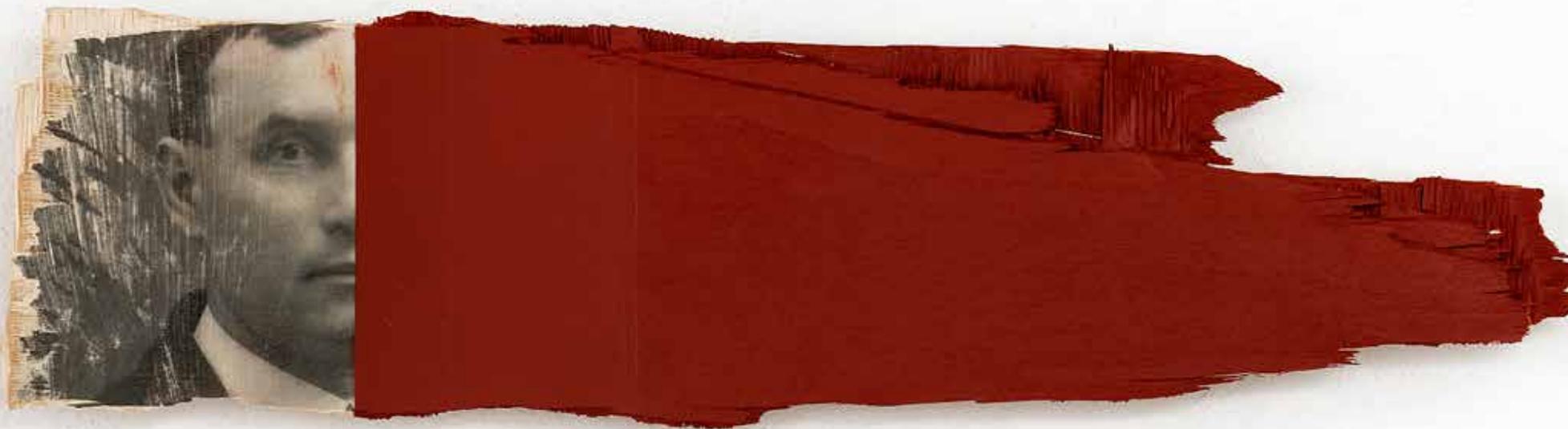






L'invention du courage (o salto), AF, K, LGB, 2021
Transfert photographique, acrylique sur bois, 27 x 43 x 3 cm, 22,5 x 36,5 x 2,5 cm, 51 x 55 x 3 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes





L'invention du courage (o salto), ARI, 2021
Transfert photographique, acrylique sur bois, 68,5 x 17,5 x 2,5 cm



L'invention du courage (o salto), R, 2021
Transfert photographique, acrylique sur bois, 40 x 44 x 2,5 cm

La frontière nous a traversé.e.s

2022

Sonia Recasens

9 jours. Une vie
9 jours de voiture, de marche, de camion et de marche encore
9 jours de faim, de soif et d'épuisement
9 jours à marcher, manger et dormir comme des bêtes, avec les bêtes
9 jours. Une vie.
9 jours la peur au ventre, les pieds en sang
9 jours de routes, de sentiers, de rails, de cols, de pentes, de montées
9 jours de clandestinité
9 jours. Une vie
9 jours aux mains des passeurs
9 jours. 2 frontières au péril de nos vies
9 jours à la merci des policiers
9 jours. Une vie
Ici, ailleurs
9 jours de calvaire pour fuir la misère
Hier, demain
9 jours de galère pour une vie meilleure
9 jours et une vie

« Nous n'avons pas traversé la frontière, la frontière nous a traversés » pouvait-on lire sur une affiche brandie par des migrants lors d'une manifestation à Dallas le 4 avril 2006. La frontière s'affirme telle une plaie béante, qui sépare les terres, divise les peuples et fissure les corps. Une faille qui traverse les œuvres d'Isabelle Ferreira présentées à la Galerie Maubert dans l'exposition 9 jours et une vie. Cette dernière rend hommage aux pèlerins oubliés du o salto¹. Le grand saut par-delà les frontières réalisé par des milliers

de migrants Portugais dans les années 1960, fuyant la dictature², la misère et les guerres coloniales³. 20 000 en 1958, les Portugais sont 750 000 en 1975 à vivre et travailler en France. Un grand saut réalisé dans un climat tendu de clandestinité avec d'un côté la répression par la dictature de Salazar qui refuse et interdit même l'émigration vers la France en 1955. De l'autre, une France en pleine croissance économique, demandeuse de mains d'œuvre bon marché pour reconstruire le pays. Et au milieu, des filières de passeurs qui organisent le voyage de milliers d'hommes d'abord, puis



L'invention du courage (o salto), LB, 2021
Transfert photographique, acrylique sur bois, 31 x 36 x 6 cm
Collection Frac Auvergne

de femmes et d'enfants, à travers les Pyrénées par tous les temps, à pieds, en voiture, entassés dans des camions de bétail, hébergés dans des granges, et sous la menace policière salazariste et franquiste. Entre l'archéologie et l'autopsie d'un territoire, Isabelle Ferreira fouille les entrailles de ce paysage franchit par des hommes et des femmes au péril de leur vie, dans la série *Par la nuit* (2022). L'artiste recouvre de papier noir des copies noir et blanc de vues aériennes des Pyrénées prises à basse altitude entre 1958 et 1962 et éditées par la société LAPIE. À l'aide d'un cutter, l'artiste crée une faille sur le voile de papier noir, qu'elle creuse ensuite avec ses doigts, dessinant des tranchées d'où émergent des fragments de paysage. Ce dernier, voilé, caché et reconfiguré par la main de l'artiste, renvoie au voyage fragmenté des migrants clandestins, contraint de se cacher (dans des voitures, des camions, des trains) et de marcher de nuits à travers les montagnes. Des marches interminables sur des routes escarpées, que souligne la série *Ibili !* (2022), composée de sept bâtons de marche dont chacun porte le nom d'un pèlerin du o salto: Manuel Torres, José Antonio Augusto Moreira, Francisco Gonçalves, Maria de Lourdes Machado, Francisco da Costa Carçao, Paulo, Marta. Signifiant « Allez ! » en basque, « ibili » est le mot répété par les passeurs, dans une injonction à continuer, à avancer plus vite pendant les longues et ardues traversées de la frontière. Une pénibilité suggérée par la myriade d'agrafes, dont l'artiste a recouvert chaque bâton. Séduisantes de part leur pouvoir d'ornementation, les agrafes alourdissent dans le même temps le poids des bâtons, présageant une marche entravée, une émigration éprouvante. Un voyage qui marque

1 Littéralement : « le saut ». Expression utilisée par les Portugais pour désigner cette immigration par-delà les frontières.

2 L'Estado Novo, régime autoritaire de la Deuxième République portugaise, en place du 19 mars 1933 au 25 avril 1974.

La figure centrale de ce régime est António de Oliveira Salazar

les corps, blesse les pieds, épuise les muscles, essouffle les poitrines et tiraille les ventres. Dans le film documentaire de José Vieira intitulé *La Photo déchirée* (2002)⁴, un homme résume ainsi son périple :

La faim, les pieds nus, plus de chaussure. Tout était en lambeaux...
C'est la vie de l'immigré !

Des chaussures, des corps et des rêves en lambeaux, comme ces fragments de feuilles peintes agrafées au mur puis arrachées d'un geste précis et efficace dans *Staccato* (2022) présentée à la Galerie Maubert. L'œuvre emprunte ses dimensions à un des formats standard de l'Académie, le châssis 120P, correspondant à une peinture de paysage de grand format. Réalisée in situ, *Staccato* se construit dans un corps à corps avec la matière et l'architecture, en attaquant le mur d'un geste énergique répété jusqu'à l'épuisement. Une physicalité, que l'on trouve déjà dans la vidéo *Tableau de 8 minutes* (2003), où l'artiste escalade un terril jusqu'à son sommet avant de disparaître, comme une évocation de tous ces corps ouvriers avalés par les mines. Réalisée il y a vingt ans, cette œuvre, qui performe le labeur en lien avec le paysage, annonce puissamment ses recherches sur le grand saut, par-delà les montagnes, effectué par des milliers d'anonymes. Par fragmentation ou soustraction, l'artiste n'a de cesse d'explorer cette invention, qu'est le paysage. Une construction de l'Homme, à l'image de la cartographie et des frontières, qui ne sont finalement que des fictions esthétiques disciplinant les terres et les peuples. Isabelle Ferreira crée de nouveaux cadrages, de nouveaux

3 Guerres coloniales en Angola, Mozambique, Guinée-Bissau de 1961 à 1974.

4 José Vieira, *La photo déchirée*, chronique d'une émigration clandestine, 2002, documentaire, 52mn

5 Titre est emprunté au poète turc Nazim Hikmet (1902-1963).

points de vue sur ces paysages, questionnant les frontières, les déplacements, dans la lignée d'artistes comme Nil Yalter, qui, avec la série *C'est un dur métier que l'exil*⁵, engageait dès les années 1970 un travail sociocritique sur les conditions de vie et les aspirations des populations immigrées turques et portugaises en France.

D'un geste radical, en apparence difficilement contrôlable, l'artiste sort des ténèbres de l'oubli les fragments d'une histoire refoulée de la mémoire collective. Un refoulement entretenant le stéréotype d'une communauté « sans histoire », facilement intégrée, en comparaison des Algériens⁶. Avec pudeur et sensibilité, Isabelle Ferreira explore l'histoire de cette communauté invisible, qui est aussi celle de ses parents, et de son père en particulier, pour rendre hommage à ces hommes et ces femmes, qui hier comme aujourd'hui, prennent les routes tortueuses de l'immigration dans l'espoir d'une vie meilleure.

C'est comme si par un total retournement, il appartient aux enfants de faire exister les parents, de les faire naître à la vie politique, de les réhabiliter dans leur identité totale, sociale et politique⁷.

Un processus de réhabilitation que l'artiste poursuit avec la série *L'invention du courage (o salto)* initiée en 2021, où elle s'intéresse à l'usage singulier de la photo déchirée mis en place dans les filières de migration entre les passeurs et les clandestins. Tel un contrat, la photo du candidat à l'immigration est déchirée : au moment du départ, une première moitié est confiée à sa famille ou à ses proches restant au pays ; une seconde moitié, conservée par le migrant pendant toute la durée de son périple, est renvoyée à la famille à son

6 L'historienne Marie-Christine Volovitch-Tavares explique dans son ouvrage *100 ans d'histoire des portugais en France* (2016) comment le discours convenu sur l'installation facile des Portugais en France, servait à entretenir le stéréotype de l'intégration difficile des Algériens.

arrivée en France, pour déclencher le paiement du solde. Fascinée par la symbolique de ce contrat original, l'artiste poursuit l'exploration d'une parole incarnée par un objet, dans la tradition des tessères d'hospitalité⁸ et autres endentures⁹.

Isabelle Ferreira est plus particulièrement interpellée par le geste de la déchirure, qui marque le début d' *o salto*, et qui fait puissamment écho à son travail plastique. La déchirure est un geste récurrent de son processus créatif que l'on retrouve aussi bien dans *Staccato* que dans *Pétales* (série initiée en 2016). Ces dernières sont composées de fragments de papiers peints à la bombe acrylique et déchirés, avant d'être enfermés dans un cadre pour former une combinaison picturale renvoyant au paysage, fruit du hasard, sans cesse renouvelée au gré des mouvements. Avec *L'invention du courage (o salto)*, l'artiste introduit l'image pour la première fois dans son œuvre, en transférant des photos d'anonymes soigneusement collectées, sur des planches de contreplaqué qu'elle vient déchirer d'un geste limite pouvant conduire à la destruction du support. Ces portraits accrochés au mur, en partie recouverts d'aplats de couleur et / ou de laine, nous touchent aux sens et au cœur, nous extirpent de notre indifférence générale et nous rappellent à notre humanité, à notre capacité d'accueil. Par ces gestes de recouvrement de l'ordre du soin, l'artiste œuvre à protéger et redonner une dignité à ces milliers d'anonymes sans papier et sans parole, qui débarquèrent sur les quais de la Gare d'Austerlitz pour atterrir le plus souvent dans les bidonvilles de la région parisienne où vivent aussi Algériens, Espagnols, Marocains...

7 Abdelmalek Sayad, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité, les enfants illégitimes*, Paris, Ed. Raison d'Agir, 2006, p.177

8 La tessère d'hospitalité était un pacte de solidarité entre deux citoyens, deux villes, sous la forme d'un objet en ivoire, en bois, composé de deux parties qui s'emboîtent.

La France nous accueillait à chantiers ouverts et nous logeait dans des taudis.¹⁰

Le rêve d'une vie meilleure commence ainsi par le cauchemar des bidonvilles et des conditions de vie précaires immortalisées par le photographe Gérald Bloncourt, témoin privilégié d' *o salto*. Aux photographies de Bloncourt répond aujourd'hui le dernier film du cinéaste Pedro Costa, *Vitalina Varela* (2019), dont l'intrigue se passe dans le bidonville de Cova da Moura dans la banlieue de Lisbonne. Un bidonville où vivent des immigrés, principalement du Cap Vert, ancienne colonie Portugaise, venus travailler dans le bâtiment. D'une rive à l'autre, d'un siècle à l'autre, les rêves s'échouent dans des baraques de tôles et de rebuts de chantier. Ces images d'habitats précaires entretiennent une puissante proximité esthétique avec les créations d'Isabelle Ferreira, dont le vocabulaire plastique cultive une économie de moyens et puise ses gestes, outils et matières dans les champs du chantier (briques, contreplaqué, marteau, agrafeuse...).

Vous voyez ceux qui viennent en Espagne, qui meurent noyés, qui sont emprisonnés. On voit ça tous les jours. Je vois ça et je pleure en pensant à ce que j'ai enduré. Ce que j'ai vécu, d'autres le vivent maintenant.¹¹

Avec l'exposition *9 jours et une vie*, Isabelle Ferreira ambitionne de faire droit à ces hommes et ces femmes, d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs, pour les accueillir dans les mémoires, jusqu'à parvenir à ce que Gilles Deleuze nomme la splendeur du « On » : tour à tour l'artiste, le regardeur, les clandestins, les réfugiés, les premières, deuxième, troisième générations d'enfants d'immigrés...

9 Les endentures étaient des contrats rédigés en deux exemplaires sur un même parchemin, qui étaient ensuite découpés en dents, qui devaient correspondre les unes aux autres pour authentifier le contrat.

L'immigration est une déchirure, une suite de ruptures et de séparations : le pays que l'on quitte est aussi celui où l'on ne revient jamais. Par ses déplacements entre passé et présent, intime et collectif, personnel et politique, les œuvres d'Isabelle Ferreira ouvrent des interstices - les contours fibreux des papiers déchirés ; les dentelures du bois fragmenté ; les brèches des photos fissurées – où se loge une promesse hospitalière.

10 José Vieira, *La photo déchirée, chronique d'une émigration clandestine*, 2002, documentaire, 52mn

11 José Vieira, *La photo déchirée, chronique d'une émigration clandestine*, 2002, documentaire, 52mn





Toute la vie du visage (diptyque), 2023
Acrylique sur papier, photo d'identité déchirée, 25,8 x 20 cm





Grazioso, Adagio, Allegro (CON FUOCO)

2015

Camille Paulhan

Drôle d'histoire : en 2003, pour sa présentation de diplôme de cinquième année, Isabelle Ferreira n'est pas là pour accueillir son jury comme il se doit. Ou plutôt si : son corps repose tout habillé dans une baignoire remplie d'eau posée dans l'atelier. Mais l'artiste ne barbote pas et demeure sous la surface aqueuse ; seul un tuyau de jardinage lui permet de respirer. Cette performance déconcertante à laquelle à mon regret je n'ai pas assisté me semble être constitutive du travail d'Isabelle Ferreira : elle qui aurait pu tout simplement relever la tête pour prendre les bouffées d'air nécessaires a préféré se placer à la lisière du confort. Et c'est précisément cette idée de bien-être routinier que l'artiste paraît combattre depuis une dizaine d'années, cherchant à tout moment de nouvelles formes et de nouvelles pratiques dans une expérimentation et un flux permanents.

I. Grazioso

Isabelle Ferreira évoque volontiers l'importance qu'a eue pour elle l'œuvre célèbre de Friedrich au tout début de son travail, *Le voyageur*

contemplant une mer de nuages (1818), paysage merveilleux et cotonneux. Pourtant, par un renversement étrange, sous ses doigts la nature brumeuse qui entoure le voyageur disparaît : une carte postale de la peinture est grattée de façon à ce que seul le personnage demeure visible, entouré d'un environnement blanc pelé et rugueux. Dans *Promeneur* (2003), la pellicule plastique a été préalablement ôtée, avant que les fibres du papier ne soient râpées à la lame de cutter. Le paysage ici dépecé n'en finit pas par la suite de réapparaître dans son travail : c'est d'abord celui du *Tableau de huit minutes* (2003), une vidéo dans laquelle l'artiste escalade un terril jusqu'à son sommet avant de disparaître, comme happée par la masse sombre. À la douceur bleutée des nuages représentés par Friedrich paraît s'opposer la noirceur du « crassier » ; or pour Isabelle Ferreira la montagne artificielle façonnée par les déchets miniers n'a pas moins de noblesse que le ciel qui l'entoure. Il n'est plus question de se placer dans une contemplation statique, mais bien au contraire de soumettre celui-ci à l'épreuve de traverser le paysage. Dans une autre vidéo, *Passing Polaris* (2004), c'est encore elle qui franchit à pied dans un ralenti mystérieux une étrange étendue de ce qui pourrait être des nappes d'écume sèche, sur fond de ciel

orangeux. *La vase* (2004) la met également en scène dans un paysage mélancolique : certains spectateurs, qui ont remarqué la présence d'un individu traversant l'écran à l'arrièreplan, n'ont même pas perçu le corps d'Isabelle Ferreira, allongé tête la première dans la boue, qui gît immobile au devant. C'est bien l'espace de la peinture de paysage qu'elle parcourt au fil de ses œuvres, dans des lieux où la concrétude physique de la montagne, de la mer ou du marais prend le pas sur le pur pictural. Son approche est d'ailleurs à l'époque ponctuée de références constantes au romantisme : c'est par exemple sa poétique *Valse* (2003), vidéo au cours de laquelle l'artiste interprète une mélodie de Chopin. Mais il n'y a pas de piano, seule une table où Isabelle Ferreira appuie délicatement ses doigts au rythme de la musique. L'interprétation sensible de l'artiste, qui n'a jamais appris le piano, fait illusion. Avant tout, être prestidigitatrice : transformer la boue en un mélancolique marais, un terril en montagne majestueuse, un bureau sans qualité en instrument de musique. Les gracieuses *Candela* (2003) d'Isabelle Ferreira ne pourraient-elles pas cacher elles aussi quelques lucioles, qui viendraient éclairer d'une lueur timide les globes qui les enferment, avant leur épuisement définitif ? Là encore, une économie de moyens déroutante,

puis que ces exhalaisons lumineuses qui bientôt s'éteignent ne sont dues qu'à de simples bougies que l'absence d'air fait vaciller en quelques dizaines de secondes. Néanmoins l'artiste ne se contente pas d'une contemplation qui serait extérieure à son sujet, il lui faut également se saisir des matériaux pour construire fragilement le monde. La brique devient un élément important de son travail, mais utilisée pour ses failles plus que pour sa solidité : son *Chariot* (2003) menace à tout instant de s'effondrer, ses briques n'étant consolidées par aucun mortier. En réalité, l'œuvre au titre ambigu pourrait bien se révéler être un portrait psychologique et plus généralement une métaphore lucide de la création artistique. Le châssis, comme cadre pragmatique de la peinture, devient un élément de sculpture, servant à construire des structures comme dans *Construction #1* (2004), *Paysage 9* (2004) ou *Sculpture pour une image* (2004) qui accueille la projection de *Passing Polaris*. Nulle peinture au sens traditionnel du terme dans le travail d'Isabelle Ferreira à ce moment-là, et pourtant la peinture exsude de partout : elle niche dans les motifs rêveurs de ses vidéos, dans les châssis qu'elle empile, et même dans la brique devenue frêle sous ses mains.

II. Adagio

Il lui faut dorénavant aller plus loin, se confronter à un espace pictural, à l'intensité de la couleur. La brique orange de construction, qui s'empilait sur le *Chariot*, change désormais de taille, de tons. À la brique pleine et rousse vient se substituer un module de brique plâtrière, à la surface ondulée et à la structure alvéolée, repeinte à l'envis avec des teintes vives ou plus éteintes : le bleu de Prusse côtoie le jaune de Naples comme le vert d'oxyde de chrome. Lorsqu'elle les évoque, Isabelle Ferreira parle des briques comme de feuilles de papier aux possibilités illimitées, ayant gardé leur potentiel constructeur. À ceux

qui verraient dans ses assemblages colorés posés à même le sol, comme *Tavola* (2006), des sculptures plates, il faut sans doute répondre qu'une fois de plus, l'artiste ne fait que rechercher à travers des matériaux de gros œuvre une forme de peinture en volume. Isabelle Ferreira déclare rechercher avec obstination une justesse, un équilibre particulier, et la façon dont elle en parle rappelle bien plus un compositeur en quête d'une harmonie musicale. Une de ses premières grandes œuvres en briques plâtrières s'appelle justement *Partition* (2006). Ni colle ni mortier dans cette composition où les briques sont maintenues pour certaines avec de simples tasseaux de bois : les objets doivent demeurer libres et possiblement déplaçables, ajustables. Dans l'atelier, la voilà qui pose ses modules de briques au sol, les déplace, les fait alterner, changer de place, les empile ou les retire, comme un peintre qui retoucherait continuellement sa dernière toile.

Je me permets d'insister sur cette question de l'atelier car il s'agit d'un lieu capital pour Isabelle Ferreira, celui où se nouent et dénouent des crises, où les œuvres s'achèvent ou s'abandonnent, ou des essais sont formulés, qui parfois n'en sortent jamais. Il me semble qu'avec sa pratique d'atelier, l'artiste répond à sa manière et avec une grande finesse à une interrogation qui préoccupe considérablement toute personne s'intéressant à la création artistique : quand donc l'artiste décide-t-il/elle que les œuvres sont finies ? Car les œuvres d'Isabelle Ferreira naissent de l'atelier, qu'il soit son lieu de travail régulier ou un atelier de résidence, et posent durablement leurs bases lors de leur exposition, comme par exemple pour *SpacioCorès* (2008), présentée uniquement au centre d'art Passerelle à Brest. Dans cette importante installation, les briques plâtrières paraissent dessiner une ville de gratte-ciels aux toits colorés. Toutefois, à l'époque, Isabelle Ferreira ne pense nullement à New York, ville où elle a pourtant vécu le temps d'une résidence en 2005. Il est plutôt question

pour elle de créer un espace pictural et spatial que l'on pourrait saisir aussi bien au sol qu'en surplombant l'œuvre depuis l'étage du centre d'art : ainsi, architecture, peinture et sculpture se retrouvent mêlées sans qu'aucune des pratiques ne vienne être subordonnée à une autre.

À nouveau, avec *SpacioCorès* comme au demeurant avec d'autres œuvres comme *Mulhacén* (2009) ou *Peinture coffrée* (2011), germe une tension entre la mobilité des compositions et la volonté de maintenir en place un cadre bien défini. Une forte impression de stabilité émane de *SpacioCorès* comme de *Peinture coffrée*, tandis que *Mulhacén* paraît pouvoir s'effondrer à tout instant. Pourtant, toutes ces œuvres fonctionnent sur le même principe d'une possible transformation et donc d'une nécessaire fragilité, que la dureté des matériaux ou que leur image liée au monde de la construction ou du bâtiment aurait tendance à faire oublier. Isabelle Ferreira entend peut-être coffrer la peinture, mais lui laisse de nombreuses échappées possibles.

Comme pour donner un corps différent à cette fragilité inhérente aux choses, Isabelle Ferreira continue, parallèlement à ses œuvres mettant en scène des briques plâtrières, à travailler sur la question de la surface et de la peau. Pour ce faire, elle s'attache à gratter à la lame de cutter, en plus de petites cartes postales, de vastes reproductions d'œuvres majeures de l'histoire de l'art. Les couleurs primaires et les délimitations noires de Mondrian disparaissent dans ses *Marbres* (2010), de même que certains décors et corps dans des duplicatas de Hopper, de Caillebotte ou de Degas. Pour *Échassier* (2010), la surface en bois d'une console a été légèrement décollée, comme un œuf que l'on écaille, sans pour autant être dépecé. Soulever, voir s'élever les fibres du bois ou du papier, sans jamais détruire, donc.

III. Allegro (con fuoco)

L'artiste déclare souvent qu'elle se sent intimement proche des peintres expressionnistes abstraits, au lieu de quoi les spectateurs la considèrent plus souvent comme une sculptrice plus proche du minimalisme historique que du lyrisme de Joan Mitchell ou de Robert Motherwell. Pourtant, ses sculptures et installations comme *Alcanena* (2010) ou *Cobre* (2011) montrent bien que derrière son usage de planches orthogonales et autres éléments manufacturés à angles droits, se coudoient toujours des lignes courbes et des matériaux souples comme le plastique ou le cuir. Une fois de plus tout est question d'équilibre, entre des formes dures et d'autres plus sinueuses, les unes ayant besoin des autres pour faire œuvre. Isabelle Ferreira dit même que dans ces sculptures, la peinture sur support plan, et désormais dressée à la verticale soutient physiquement la sculpture, comme si elle la portait sur ses épaules. Je ne sais si l'artiste connaît la fable de Florian intitulée «L'aveugle et le paralytique », mettant en scène un jeune aveugle, invité à porter sur ses épaules un paralytique :

« Je marcherai pour vous, vous y verrez pour moi » , déclare le premier. Loin de moi l'idée de comparer la tension permanente entre les deux médiums qu'Isabelle Ferreira met en jeu dans ses œuvres avec les handicaps évoqués dans la fable. Toutefois, il faudra retenir comme idée forte de cette interdépendance des deux médiums que chacun agit comme un guide de l'autre, tant au niveau de son déploiement dans l'espace que dans son cheminement intellectuel. Peu après avoir réalisé ces installations, Isabelle Ferreira commence à travailler sur ce qu'elle nomme les *Wall Box* (2012-2013), une nouvelle façon d'envisager la réunion de la sculpture et

de la peinture, cette fois-ci en s'abstrayant du sol, sur lequel elle avait l'habitude de travailler avec ses briques. Dans ces œuvres, la peinture, matérialisée ici par un mélange épais d'acrylique mêlé de mortier, est préalablement enfermée dans une boîte en contreplaqué. C'est par le geste – non dénué d'une certaine violence – d'un écorchage à l'arrache-clou de marteau qu'Isabelle Ferreira vient révéler la peinture cachée derrière l'épaisseur du bois. Des fractures imposantes et des brisures plus dérisoires des premières couches du contreplaqué mettent au jour la peinture, derrière la forme sculpturale.

Depuis ses premières œuvres, le geste occupe une place toute particulière dans le travail d'Isabelle Ferreira ; c'est celui de déplacer son propre corps dans un espace, qu'il s'agisse d'une baignoire, d'un terril ou des abords vaseux d'une rivière. C'est aussi celui de déplacer des briques, et même parfois de les briser en les attaquant à coup de marteau pour en faire apparaître de nouvelles formes. C'est encore celui de gratter à la lame de cutter des cartes postales ou des reproductions d'œuvres d'art. On ne s'étonnera donc pas de le retrouver, aussi incisif et aussi précis qu'auparavant, dans les arrachages des *Wall Box*, dont la violence manifeste en a, paraît-il, surpris plus d'un. Isabelle Ferreira persiste dans cette voie qui la mène à des gestes en apparence répétitifs, difficilement contrôlables en dépit de la maîtrise que leur pratique régulière a établie : ses *Staccato* (depuis 2011), peints à la bombe, agrafés puis arrachés de façon à faire apparaître des fragments colorés aux contours fibreux, directement sur le mur ou sur d'imposants morceaux de bois. Là encore il s'agit de se confronter à un geste nécessitant une force physique incontestable, et qui porte en lui une part importante d'aléatoire : parfois le papier s'arrache entièrement, ne laissant sur le mur ou le bois que l'agrafe comme indice de ce qui s'est passé, voire uniquement les enfoncements de l'agrafe dans le support.

Viennent ensuite les *Subtraction* (depuis 2012), dans la droite lignée des arrachages à la lame de cutter qu'Isabelle Ferreira avait l'habitude de réaliser. Mais au papier s'est substitué une épaisseur de bois qui rappelle tant son *Échassier* que les premières expérimentations des *Wall Box*. Il s'agit de grands panneaux de contreplaqué peints à la bombe acrylique, sur lesquels Isabelle Ferreira vient là aussi frapper par à-coups verticaux à l'aide d'un marteau, afin d'enlever couche par couche les différentes strates qui composent le support. La béance et la violence des *Wall Box* ont disparu : dans les *Subtraction*, la surface s'organise, mouvante, entre les fines épaisseurs du contreplaqué. Toutefois, pour aboutir aux paysages contemplatifs des *Subtraction*, le geste de l'artiste nécessite une forme d'agressivité vis-à-vis d'un support qu'elle attaque tant comme peintre que comme sculptrice. Mais le travail de la main qui tient le marteau est régulier et délicat, maîtrisé de façon à ce que les plis du contreplaqué se révèlent sous la couche de peinture. Alors naissent sous ses doigts des partitions de musique dans lesquelles chaque note prend naturellement sa place, d'étranges pierres de rêve, des panoramas calmes et sereins, des mondes à réinventer

Publié sur le site www.portraits-lagalerie.fr

Jogo, est une série de photographies qui explore la question de la formation de l'image et fixe l'instant d'une peinture éphémère. À l'articulation de plusieurs gestes, chaque photo est un tableau où les fragments de papiers peints et déchirés tenus dans la main, ont été choisis au préalable, disposés et agencés avec soin puis pris en photo. De cette relation directe « main-papier-dessin-couleur » naît une proximité où s'éprouve le rapport sensible aux combinatoires et à toutes les variations picturales possibles.

La pose arrêtée ne montre qu'une seule de ses compositions comme une séquence choisie au milieu d'un mouvement intérieur plus vaste. Elle semble faire référence au monde du jeu (jogo) en empruntant des attitudes et expressions liées au jeu de cartes comme « avoir la main » « mélanger » « avoir du jeu ».

Marie Gayet







(...) Entre l'archéologie et l'autopsie d'un territoire, Isabelle Ferreira fouille les entrailles de ce paysage franchit par des hommes et des femmes au péril de leur vie, dans la série *Par la nuit* (2022). L'artiste recouvre de papier noir des copies noir et blanc de vues aériennes des Pyrénées prises à basse altitude entre 1958 et 1962 et éditées par la société LAPIE.

À l'aide d'un cutter, l'artiste crée une faille sur le voile de papier noir, qu'elle creuse ensuite avec ses doigts, dessinant des tranchées d'où émergent des fragments de paysage. Ce dernier, voilé, caché et reconfiguré par la main de l'artiste, renvoie au voyage fragmenté des migrants clandestins, contraint de se cacher (dans des voitures, des camions, des trains) et de marcher de nuits à travers les montagnes (...).

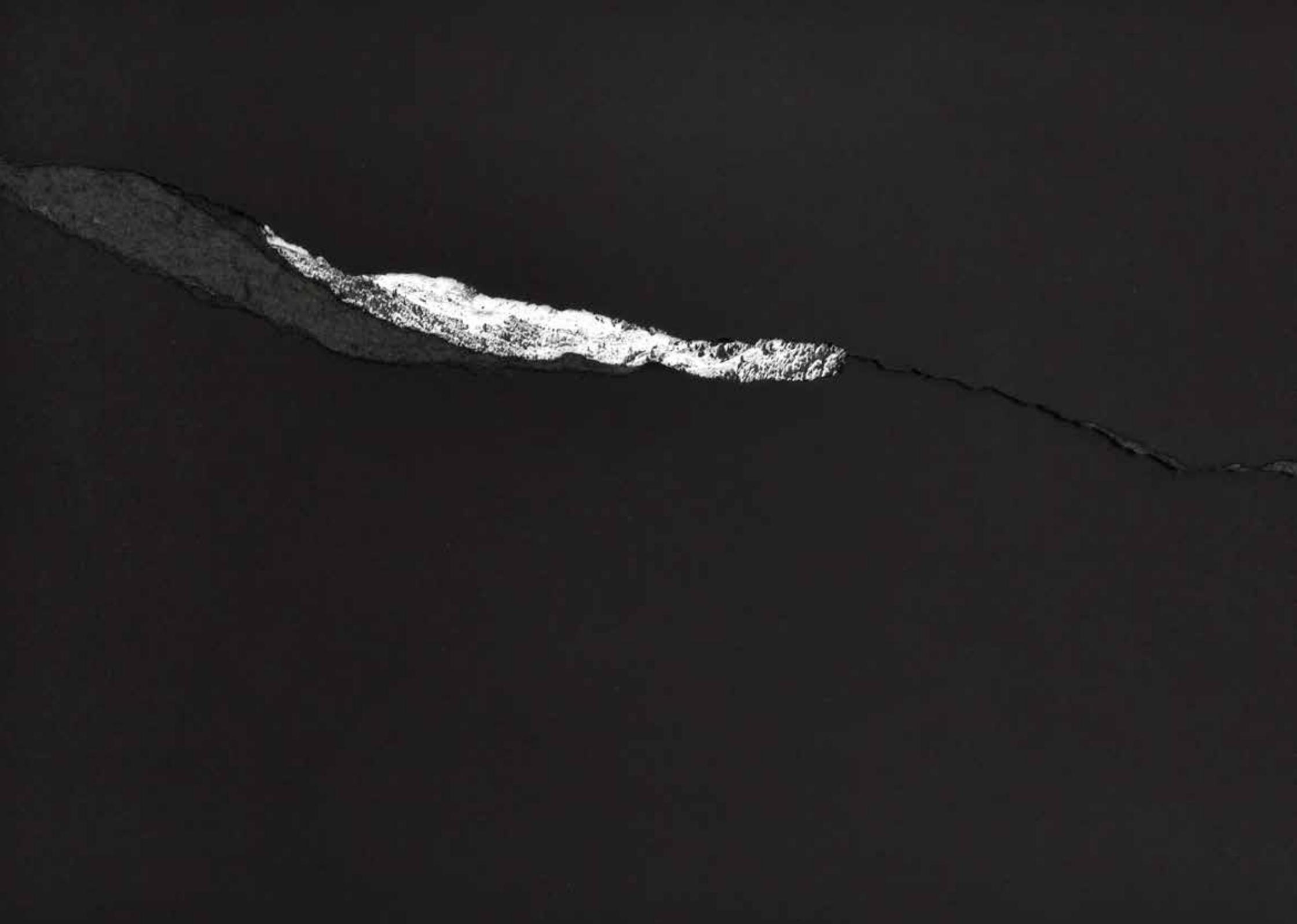
Sonia Recasens





Par la nuit (#1), 2022
Papier déchiré sur reproduction de photo Lapie, cadre en bois teinté noir et verre anti-reflet, 27 x 45 cm







Par la nuit (#5), 2022
Papier déchiré sur reproduction de photo Lapie, cadre en bois teinté noir et verre anti-reflet, 27 x 45 cm



Par la nuit (#3), 2022
Papier déchiré sur reproduction de photo Lapie, cadre en bois teinté noir et verre anti-reflet, 27 x 45 cm



En basque, « ibili ! » est le mot répété par les passeurs, dans une injonction à continuer, à avancer plus vite pendant les longues et ardues traversées de la frontière. Une pénibilité suggérée par la myriade d'agrafes, dont l'artiste a recouvert chaque bâton. Séduisantes de part leur pouvoir d'ornementation, les agrafes alourdissent dans le même temps le poids des bâtons, présageant une marche entravée, un passage éprouvant. Elles finissent aussi par blesser la main qui s'y accroche.





Ibili !, 2022
Bâtons en châtaignier, agrafes, 118 cm de hauteur



Ker est la coupe transversale d'un chêne plusieurs fois centenaire. Ses 37 fragments, dont certains sont recouverts d'agrafes peintes, engage une réflexion sur la mémoire, l'identité et l'enracinement. En fragmentant cette tranche j'ai essayé de traduire l'idée d'une mémoire brisée, éclatée, que je cherche à recomposer. Les couches d'agrafes colorées apposées sur les morceaux, incarnent une tension forte et une double signification : d'un côté elles réparent, comme un pansement le ferait sur une plaie, mais d'un autre, elles blessent aussi la matière. Avec ce chêne - symbole de force et de longévité - la fragmentation met en lumière la fragilité sous-jacente des éléments les plus robustes. Ces agrafes, à la fois parure et ornement, crée une nouvelle écorce qui pourrait servir de protection dans un nouvel environnement.

Le titre *Ker*, qui signifie « lieu habité » ou « foyer » en celtique, évoque une quête universelle d'ancrage et de lien. Les gestes de découper, assembler et recouvrir rappellent des pratiques empreintes de soin, comme si chaque fragment portait une part d'histoire.

Ker interroge le rapport à nos racines, à nos ancrages territoriaux, et à notre capacité à les réinventer. Cette sculpture devient la métaphore d'une collection mémorielle, d'une archive qui cherche à reconstruire le récit d'une identité à partir de fragments disjoints.



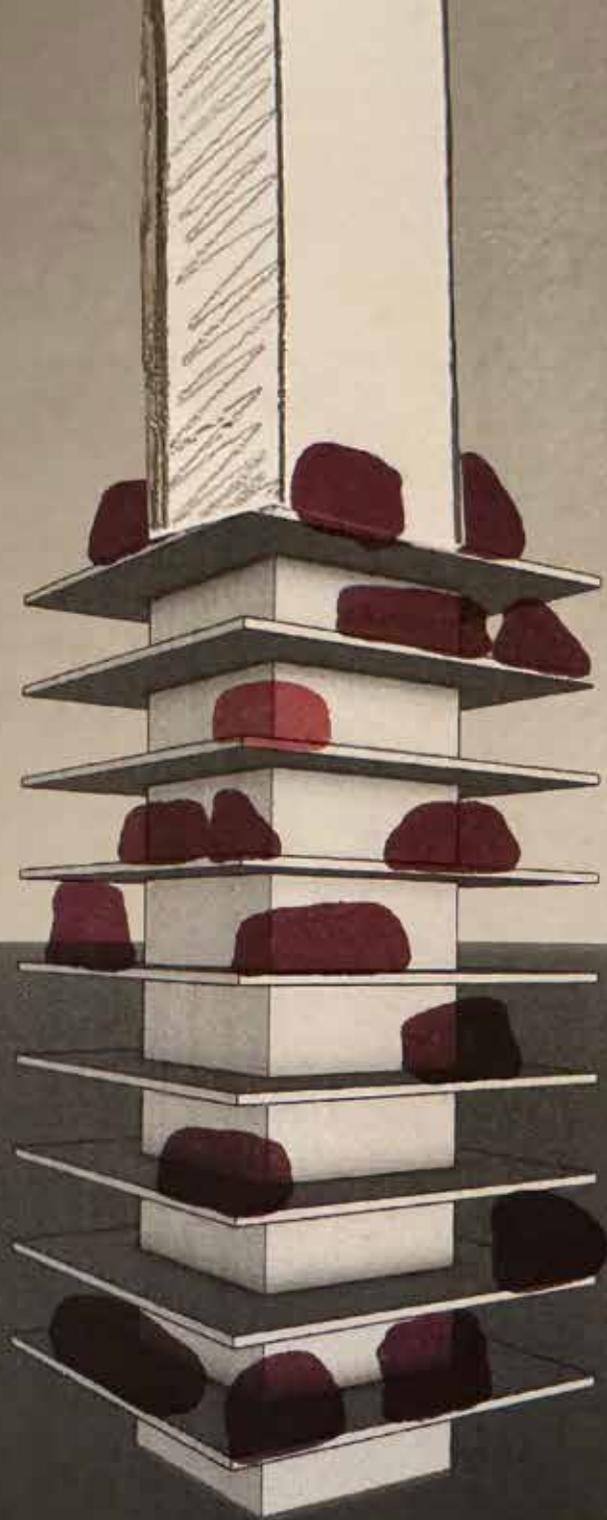
Ker, 2025
Chêne, agrafes peintes, dimensions variables













Ce que disent les peintres, faire peinture

2021

Entretien avec Sandrine Morsillo

Les œuvres d'Isabelle Ferreira renvoient à la peinture sans en être tout à fait cependant. Des papiers peints déchirés et agrafés, des plaques de contreplaqué brisées, d'autres creusées à coups de marteau, des briques assemblées ainsi que des mobiliers et étagères sur lesquels sont positionnés des volumes, des objets constitués de matériaux divers, déjà colorés ou recouverts d'aplats de couleurs qui font écho à la peinture minimaliste, au Bauhaus par leur composition et leur rapport aux couleurs. Les installations d'Isabelle Ferreira oscillent ainsi entre peinture et sculpture et ouvrent à une large gamme de matériaux liés à la construction et à l'ameublement sans que l'on puisse vraiment situer son travail dans un domaine plus que dans un autre. Dans l'atelier mon œil s'est arrêté plusieurs fois sur des matériaux simplement rassemblés que je ne pouvais m'empêcher de rapprocher d'assemblages tant le jeu est subtil entre l'élément simplement posé, déposé et l'élément composé ou disposé. Il y aurait là tout à la fois un art de l'exposition, une peinture d'exposition, et une forme de peinture en volume faite par la mise en espace d'éléments divers ou par des matériaux travaillés dans leur relief, simplement.

Vous considérez-vous comme peintre ?
Quel est votre rapport à la peinture ?

Dans un premier temps, j'ai eu envie de vous répondre que, non, je ne suis pas peintre pour des raisons plutôt liées à une perception très classique de ce que signifie être peintre. Non, aussi, parce que répondre par une définition trop affirmée de mon rapport à la peinture m'enferme dans l'appréhension que je peux avoir de mon propre travail, je n'aime pas les pensées trop dogmatiques. Définir son territoire c'est important, pouvoir le circonscrire également, mais je ne veux pas être dans une parole trop définitive afin de permettre à mes gestes de se rejouer à tout moment et indéfiniment.

Cela étant dit, dans mon travail il me semble que la peinture est partout. Même si je pense que chez moi la question de la couleur est plus efficiente et souveraine que la peinture elle-même. Peindre avec de la peinture ne suffit pas à faire de la peinture. J'ai un rapport pratique à celle-ci. Je m'en sers comme un outil, un moyen de la couleur, d'ailleurs je n'emploie quasiment que de la peinture industrielle. Cette dernière me permet d'aller vite en créant un rapport très direct au dépôt. Pas de mélange, pas de tambouille, pas de palette. Souvent, on pourrait même dire que c'est plutôt de la poussière de peinture conditionnée en bombe que de la matière.

J'aime beaucoup ce moment où la peinture commence à recouvrir le support, le temps présent qu'elle convoque et la tension qu'elle occasionne. Je la dépose en une seule fois car je veux aussi limiter le côté sensuel et virtuose de l'acte de peindre. Il faut que le processus soit rapide pour répondre à une situation plastique donnée que je perçois souvent comme une urgence. Quand je peins je suis vraiment à ce que je fais car souvent je ne peux pas revenir en arrière, je ne peux rien effacer. Pour moi peindre, c'est donc assumer le face à face que l'acte de peindre impose et c'est surtout le geste qui va orienter le résultat, s'il est maladroit, non senti, je peux aller jusqu'à perdre ma pièce. C'est un risque. Dans mon travail, le geste vient avant le fait de considérer que je suis dans un médium ou dans un autre. Lorsque je fais des pièces avec un arrache-clou (*Subtraction*), c'est un geste de sculpteur qui est réalisé par soustraction comme si je donnais des coups de pinceaux en négatif alors que je creuse dans le bois. J'ai certes des préoccupations picturales classiques liées à la surface, au dépôt, à la planéité, à l'organisation et à la vibration des couleurs entre elles, mais je n'y réponds pas forcément avec les outils du peintre.

Je dois cependant dire que j'ai gardé un grand amour de la peinture et que je regarde aussi avec beaucoup d'intérêt le travail des peintres. Et c'est sans doute la réminiscence de la période où je

peignais sur châssis qui infère à ma production d'être souvent accrochée aux murs.

J'ai lu un article dans lequel vous affirmiez que votre travail avait véritablement commencé quand vous aviez cessé de peindre. Pouvez-vous revenir sur cet arrêt? Quel sens prend-il dans votre pratique ?

J'avais énoncé les choses de cette manière pour expliquer comment j'étais arrivée à la sculpture après ma formation aux Beaux-arts. Avant cela, j'étais passée par les ateliers Glacière où je ne faisais pratiquement que de la peinture. Au départ, comme beaucoup d'apprentis artistes, je peignais des formes abstraites, expressionnistes, aux couleurs bigarrées. J'ai mis des années à comprendre que ce n'était pas mon médium, en tout cas que peindre sur une toile ne me convenait pas. J'ai donc arrêté la peinture dans ce contexte de prise de conscience aiguë. J'étais dans une impasse. À partir de ce moment, j'ai plutôt envisagé de travailler en regardant et en considérant autrement l'espace autour de moi. Cela s'est fait assez naturellement. Le travail a glissé simplement d'une façon de faire vers une autre. D'un moyen vers un autre. C'est pour ça que j'évoque souvent la lisière entre les médiums. Des choses continuent d'être en contact, de se toucher. De nouvelles thématiques sont apparues, le support qui se situe sous la couleur, l'espace entre le support et le mur, la «fenêtre ouverte» albertienne, le mur lui-même. Parmi mes premières pièces figurent Sculpture pour une image ou *Tableau de 8 minutes* dont les titres et ce qui s'y joue évoquent bien cet intérêt pour des dispositifs se situant entre deux médiums.

Le support a beaucoup d'importance dans votre travail. Revenons au contreplaqué que vous utilisez dans différentes pièces, il se produit un effet intéressant quand vous le brisez ou quand vous en retirez une couche, puisqu'il s'y forme des motifs par soustraction. Il est à la fois

un support, un médium et une matière.

Le contreplaqué est arrivé dans ma pratique à un moment où j'interrogeais l'économie du support et la confrontation de mes gestes à ce support. Au même titre que les briques plâtrières ou les feuilles de papier A4, les panneaux de bois industriel sont des matériaux humbles qui me permettent à la fois d'interroger la surface, l'épaisseur et la matière. Dans les *Subtractions* (2013/2021), les touches visibles sont le fruit d'un geste répété des centaines de fois. Je frappe, je taille avec mon arrache-clou et creuse dans le contreplaqué. Quand j'arrive aux strates plus claires, c'est-à-dire à la partie centrale du bois qu'on appelle « l'âme », je fais alors apparaître les plis du bois, les différentes couches liées à sa fabrication.

Le contreplaqué me permet d'avoir un rapport à l'œuvre très physique. Le support est selon les endroits de la frappe plus ou moins rigide, parfois il rebondit, parfois j'ai l'impression de frapper dans un mur. Pour obtenir les formes que je veux, le geste doit être précis et radical. C'est un geste énergique et déterminé qui contraste avec le résultat obtenu. Il pourrait conduire à la destruction du support, mais au final c'est par la précision de ce geste que j'arrive à renverser les qualités d'un matériau qui en est a priori dépourvu. Il y a une forme d'illusionnisme. On m'a souvent dit des *Subtractions* qu'elles ressemblaient à de la broderie, du velours ou à du tissu moiré, alors que prosaïquement il s'agit de planches de contreplaqué défoncées au marteau. Je désactive donc la fonction originelle du support pour en faire une nouvelle matière. C'est l'accumulation du même geste avec quelques variations d'intensité qui va finir par produire un résultat pictural.

Finalement ne travaillez-vous pas avec des matériaux qui contredisent la planéité de la peinture ? Par ailleurs, pourrait-on parler d'un geste de graveur puisqu'il y a une soustraction de la matière ?

On pourrait peut-être assimiler mes gestes à celui d'un graveur lorsque je creuse vers l'intérieur d'une planche, mais mes gestes et mes mouvements sont peut-être plus amples et nécessitent plus d'espace et d'énergie pour se déployer. Il y a aussi un hasard plus grand car la matière ne s'enlève pas toujours à l'endroit voulu. Ce sont donc à mon sens plutôt les gestes que les matériaux qui contredisent la planéité de la peinture. Les papiers déchirés (*Pétales* ou *Staccato*) bien qu'ils soient peints en aplats ne sont pas dans cette idée de la planéité. Dans les *Staccato*, lorsque je pose mes feuilles peintes contre le mur, que je les agrafe avant de les arracher d'un grand geste, c'est bien la déchirure qui ôte à la peinture sa planéité pure. Ce qui m'intéresse c'est plutôt l'épaisseur des matériaux ou l'excavation du support, comme dans les œuvres de la série *Wall box* (2012), dans lesquelles j'ai enfermé de la peinture entre deux plaques de contreplaqué avant d'aller la rechercher au marteau. Je fracture le premier plan pour faire apparaître la couleur peinte à l'intérieur. Ce qui m'intéresse dans ces œuvres plus anciennes c'est de trouver littéralement un geste pour aller chercher la couleur, comme pour la découvrir dans son épaisseur, plutôt comme un sculpteur que comme un graveur. Tout mon travail sur l'économie du geste et du support (déchirure, agrafage, action de trouser, frappe au marteau) est aussi pour moi l'occasion de réinterroger le vocabulaire traditionnel de la peinture et de la sculpture. Quand nous avons discuté pour préparer cet entretien nous avons beaucoup évoqué ces gestes... alors que je concluais que les artistes « faisaient tous des gestes », vous m'avez répondu que chez moi la spécificité était que les gestes se voyaient, qu'ils restaient visibles. Je ne me l'étais jamais formulé comme cela, mais c'est fondamentalement vrai.

Les *Éléments de perspective* ressemblent à du mobilier, des étagères de bibliothèques, et des peintures abstraites à la fois. Ces éléments-mobiliers rappellent les





Observer le silence et les oiseaux (Zeugma #5), 2018
Acrylique sur bois, agrafe, 20 x 8 x 1 cm

cadrages de Mondrian et contiennent des volumes qui apparaissent alors à travers leurs couleurs et leurs matières. D'ailleurs, dans votre atelier, j'hésite parfois entre une composition et ce qui pourrait être du stockage. En s'ouvrant à votre démarche on se laisse aller à apercevoir dans des matériaux rassemblés et simplement déposés une installation en germe.

Les *Éléments de perspective* pourraient en effet donner l'impression de vouloir jouer avec l'histoire et la grille moderniste, avec une peinture de Mondrian ou encore des sculptures minimalistes, comme les *Furnitures* de Donald Judd, bien sûr j'en ai volontairement repris les codes formels mais les enjeux de la série ne sont pas du tout les mêmes. Je fais appel à des codes plastiques ultra présents dans notre histoire contemporaine mais chez moi il y a surtout un va-et-vient assumé entre la capacité de cette œuvre à devenir soit peinture soit sculpture selon les modalités de son exposition. Deux états de monstration sont en effet possibles. Le premier forme un tableau accroché au mur dans lequel les éléments sont rangés au millimètre près et où rien n'est interchangeable ; le second dialogue davantage avec le lieu. Il y a donc un état de l'œuvre qui crée une image et un autre qui produit un volume. Pour moi ce sont des tableaux qui contiendraient tous les éléments nécessaires à une installation en trois dimensions, d'où ce terme d'« éléments » mis en perspective. Ce qui les distingue fondamentalement des œuvres de Judd aussi, c'est la nature et la destination des objets stockés. Les mobiliers contiennent une partie de mon vocabulaire avec sa dimension plus « artisanale » par rapport à des œuvres minimalistes. Les mobiliers sont à la fois des réservoirs de matériaux, de formes, de couleurs, de rebuts, où sont consignés une succession de gestes. Des morceaux de cuivre coupés, des surfaces peintes en aplats côtoient des racines recouvertes d'agrafes, des miniatures de pièces

plus anciennes qui sont autant d'autocitations. Cela crée une sorte de condensé d'atelier. Le naturel y côtoie l'industriel : des bois trouvés dans la nature sont positionnés à côté de racines qui ont été achetées dans une boutique. Pour choisir ces éléments, je puise dans un stock personnel. Ce que vous voyez dans l'atelier est le résultat de plusieurs années d'accumulation de matériaux et d'objets divers, de glanage, de récupération. Pour moi, le stockage est déjà une forme du travail en soi. C'est le degré zéro d'une composition à venir qui porte en elle la charge et le potentiel d'œuvres futures, un peu comme s'il était chargé d'une force particulière à la manière des fétiches africains. Ce que je stocke dans l'atelier répond au départ à un besoin logistique de ranger pour gagner de la place, mais au final cela finit par infuser dans ma pratique, les espaces de stockage et les matériaux y sont presque aussi importants que les œuvres elles-mêmes.

Une fois hors du meuble, la disposition de ces pièces dans l'espace peut changer au cours de l'exposition. C'est un bel exemple de peinture qui sort du tableau. D'ailleurs le titre *Éléments de perspective* est annonciateur d'éléments dans la troisième dimension puisqu'en « perspective » ; ce serait donc une peinture occupant l'espace réel et non une représentation en perspective.

Éléments de perspective est une pièce complexe. Elle peut être présentée de différentes formes comme je vous le disais. Dans un premier temps, je définis une composition avec différents objets pour l'intérieur du mobilier. Cette composition donnée et originelle est toujours fixe. Mais dans un second temps, ces mêmes éléments peuvent prendre place hors du mobilier et être disposés dans l'espace. Ce geste étant généralement confié à la personne qui a la responsabilité de l'exposition de cette œuvre (commissaire, collectionneur, galeriste). C'est elle qui va décider de la forme finale de son déploiement en créant des liens entre les objets et de nouveaux récits

entre les éléments. Elle peut aussi décider de ne rien sortir du mobilier et de laisser la composition picturale du départ accrochée au mur. Il y a certaines pièces dans mon travail qui sont liées à cette question du laisser-faire, de la non intervention. Ce qui m'intéresse c'est de mettre en place les conditions de réalisation d'une œuvre, avec des éléments à combiner à partir d'un contenu prédéterminé et d'ouvrir encore ses potentialités en confiant mes gestes à un autre. Cela donne des situations où la peinture cède sa place à des problématiques plus sculpturales. Où la surface peinte rangée dans le mobilier retrouve son statut de volume (voire même sa fonction de socle si on pose un élément dessus), ce qui était inopérant lorsqu'elle était rangée dans le mobilier. C'est aussi la réversibilité du geste qui m'importe. La capacité d'un contexte à se renouveler et à produire de nouvelles formes.

Comment composez-vous alors les objets dans le mobilier ?

Lorsque je sélectionne et mets en dialogue les objets sur une étagère, je pense aussi au moment où ils seront peut-être déployés dans l'espace. Les objets se complètent, dialoguent entre eux. La composition est faite sur un mode empirique et sensible : des aplats de couleurs, des matériaux de nature différentes réunis et où la distance et le rapport entre chaque élément est questionné. Au départ de ce projet – et c'est aussi de là qu'il tient son nom – il y a un traité de la fin du 18^e siècle destiné aux jeunes peintres de Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils* (1799). Dans cet ouvrage il est question de l'apparition de formes standardisées qui une fois utilisées et composées ensemble peuvent former un paysage. Il y donne tout un tas de conseils de composition pour l'étude et la « fabrication » d'une peinture de paysage. Les questions du hasard et de la combinatoire font leur apparition dans ces types de traités. Leurs

méthodes d'invention et de création du paysage sont parfois très éloignées de l'expérience sensible de la nature. C'est la question de l'artificialité qui est en jeu, mais aussi de l'invention de l'artiste qui se détache de l'imitation. Comme dans ce traité, la série *Éléments de perspective* permet d'agencer ensemble des éléments naturels et des éléments de construction artificiels pour former une proposition de paysage en volume. Elle convoque notre rapport physique à l'œuvre mais aussi la question du regard en continuant d'interroger la multiplicité du point de vue si chère à la sculpture.

D'ailleurs à propos de la question de l'exposition qui joue sur la peinture, la transforme, revenons à la série des *Pétales*. Ici l'exposition met en jeu la peinture. Ces morceaux de papier peints à l'acrylique, déchirés puis laissés libres dans leur cadre, entre deux verres, montrent une combinaison picturale sans cesse renouvelée car les mouvements de déplacement (transport, accrochage) jouent sur leur composition.

Il y a là encore une notion de jeu et de place laissée au hasard. Cette série cache derrière sa simplicité formelle une réponse possible au sujet du dialogue peinture/sculpture. Les *Pétales* reprennent d'ailleurs certains principes des *Éléments de perspective* : un contenant mural, du contenu stocké, de la couleur et la possibilité à la fois d'une composition fixe et d'une multitude d'autres combinaisons.

Les *Pétales* sont composés de fragments de papiers A4 que je peins à la bombe acrylique avant de les déchirer. Chaque feuille est au départ un monochrome recouvert de peinture. J'essaie de trouver le bon rapport entre la dimension des fragments de papier déchirés et leur masse colorée. Puis c'est un jeu de composition picturale qui se passe d'abord à

l'extérieur du cadre : un peu de terre de Sienne, mélangé à un vert de chrome puis une surface de vert de vessie plus grande, un petit fragment d'orange fluo, du bleu de Prusse, du jaune de Naples, une pointe de noir, à nouveau du vert, deux ou trois différents, l'un tirant plus vers le jaune que les deux autres, du blanc mais pas trop... c'est comme cela que je travaille. C'est seulement dans un second temps que j'enferme les fragments à l'intérieur d'un cadre pour voir comment tout cela travaille ensemble. Quand la composition est prête je la donne à mon encadreur. La pièce n'existe vraiment qu'à partir de ce moment-là. Une fois encadrée. Mais il m'arrive parfois de devoir rouvrir des cadres pour ajouter ou enlever des fragments. Au moment de l'accrochage de la pièce dans une exposition, je fige une variation mais sa particularité c'est qu'elle pourra se rejouer indéfiniment à partir des éléments prédéfinis et présents à l'intérieur du cadre. J'ai aussi réalisé sur le même principe des diptyques, en enfermant dans deux cadres des fragments jumeaux provenant d'un même geste de déchirure. La question du double m'intéresse beaucoup.

Jouez-vous avec le mur d'exposition ?
Comment ?

L'idée de continuité avec le mur de l'exposition s'affirme encore davantage dans les *Staccato* où le blanc du mur apparaît comme une réserve. Les fragments de papier qui restent agrafés composent une peinture qui semble se décoller du mur et dialoguer avec lui. On a l'impression que la peinture sort du cadre dans lequel on l'avait mise précédemment (*Pétales*). La question du cadre a d'ailleurs été longtemps l'une de mes préoccupations. Dans les *Pétales*, sa présence va même jusqu'à conditionner l'existence de l'œuvre elle-même. La plupart du temps il sert seulement à accrocher une pièce au mur, mais chez moi c'est le moyen de la réaliser. Et même quand le cadre est invisible et seulement suggéré comme dans les *Staccato*, il résiste aussi à disparaître

complètement. En effet, chaque *Staccato* emprunte ses dimensions aux standards de l'Académie. Je choisis souvent le plus grand format de châssis : le 120P qui correspond donc à un paysage. Ce choix me permet de travailler avec de grandes lignes de force mais aussi de m'inscrire plus généralement dans une histoire de la peinture classique.

La distinction que je pourrai faire entre les séries *Pétales* et les *Staccato* soulignent exactement le point de bascule entre la présence du cadre (au sens de l'objet de la peinture classique) et la disparition de celui-ci au profit du mur lui-même. Ce qui pourrait introduire ici l'idée que la question de l'exposition est aussi fortement liée chez moi aux rapports que mes œuvres entretiennent avec l'architecture.

J'aimerais que nous fassions retour sur une des œuvres premières qui portent en elle tout le potentiel de ce que nous venons d'examiner, il s'agit dans la série des cartes postales du *Promeneur* (2003). Carte postale agrandie et grattée d'après le *Promeneur au-dessus de la mer de nuage* (1817) de Caspar David Friedrich ?

Promeneur marque la transition d'une pratique de la peinture sur châssis vers un travail de commentaire sur la peinture. Celle-ci devient le sujet. Pour effectuer cette transition, j'ai commencé par m'intéresser à la reproduction de tableaux classiques de l'Histoire de l'art sur cartes postales, puis je les ai agrandies et grattées. C'est bien le format de la carte postale qui a été agrandi pas le format du tableau car ce travail c'est aussi un questionnement sur l'uniformisation et la standardisation des œuvres via la carte postale et sur le mode de circulation des œuvres à travers ce support. Agrandir me permettait de me retrouver dans un face à face avec des peintures qui n'en étaient pas vraiment. Le geste de soustraction du papier est venu tout de suite après. Il est devenu central dans mon travail par la suite mais c'est bien de là qu'il

vient..., de mon envie de continuer de faire de la peinture en abandonnant progressivement les outils et le médium du peintre.

Pour cette série et en particulier pour *Promeneur* je suis partie de la carte postale du *Promeneur au-dessus de la mer de nuages* de Caspar David Friedrich. Mon intervention a consisté à supprimer le paysage en retirant les couches de papier du tableau agrandi, comme si en même temps que je citais cette œuvre je m'en prenais au tableau lui-même (à sa reproduction bien sûr). Au milieu de la composition il ne reste que le promeneur solitaire qui nous tourne le dos. Le tableau semble être sans cadre et le personnage libéré du paysage omniprésent de la version originelle, ici il ne contemple plus rien. Le vide prend place et entame alors un dialogue avec les aspérités du mur blanc sur lequel l'œuvre est accrochée. C'est une pièce qui permet donc à la fois de travailler sur la reproduction d'un tableau et sa perception. La touche du peintre (la facture du tableau) disparaît et se transforme en une multitude de points : la trame d'impression. En retirant le papier avec un cutter, en pelant la surface qui se détache par lambeaux, j'ajoute un geste de déduction, de soustraction. C'est une sorte d'effacement du paysage par un geste plutôt que par l'emploi d'essence de térébenthine que j'aurai utilisé pour la même fin s'il s'agissait d'une peinture réelle. Symboliquement je m'attaque à la peinture, mais sans m'encombrer de sa matière, de son médium. Un peu comme si je voulais la faire disparaître dans sa matérialité même, pour travailler avec l'idée de la peinture.

La série des cartes postales grattées fonctionne également comme un jeu de reprise, je l'avais intitulée J'aurais plutôt fait comme ça pour me moquer de moi-même. C'est une tentative décalée de s'attaquer virtuellement à la grande peinture mais aussi de l'actualiser en jouant ses codes, avec une écriture plus contemporaine et un geste radical.

Comment fonctionne la sculpture intitulée *Chariot* (2003) que vous

présentez avec ce *Promeneur* ?

À cette même époque j'ai réalisé *Chariot* une sculpture en brique qui prenait la forme d'un cadre en volume, assemblée de manière à ce qu'elle puisse s'effondrer à tout moment. C'était d'ailleurs le cas mais l'intérêt c'était de jouer avec cette tension sans qu'elle ne tombe réellement. J'ai toujours trouvé intéressant de la montrer avec *Promeneur*, ce personnage esseulé sans paysage. *Chariot* est alors le cadre manquant au *Promeneur*. Comme si à eux deux ils pouvaient constituer une entité et ce lien fragile entre la peinture et la sculpture. Chacun étant la part manquante de l'autre.

D'autres gestes sont récurrents dans votre travail, celui du recouvrement. Vous recouvrez des surfaces de bois avec des agrafes, de papiers agrafés, de tissu ou de la laine bouillie. Comment ces différentes couches de matériaux agissent dans votre travail, comment renvoient-ils à l'idée d'un recouvrement pictural ?

Odin, Varan, [Icône], sont des pièces faites de fragments de bois recouverts de papiers préalablement peint et agrafés. *[Icône]* est la première pièce de cette série. Je l'ai faite pour L'Art dans les chapelles en 2014. En visitant la chapelle qui m'était attribuée, j'ai découvert les bois polychromes du 15^e siècle représentant les saints. J'ai été marquée par leur couleur, leurs dimensions. Il y eu un télescopage avec les *Staccato* que j'avais déjà réalisés antérieurement à l'atelier. Je me suis mise à peindre des feuilles de papier à l'acrylique et à les utiliser comme une peau picturale pour recouvrir des fragments de bois. L'agrafe est alors devenue pour moi le moyen de faire ce geste de recouvrement, ce n'est pas l'agrafage en soi qui compte, mais le résidu coloré qu'il permet d'obtenir quand j'arrache la feuille. La couleur peut aussi également être sur l'agrafe mais celle-ci est surtout un moyen pour

moi d'être rapide dans le recouvrement, de poser la couleur.

Ce recouvrement dépasse donc largement le geste pictural ?

Il porte l'idée d'une protection ou d'une réparation. J'ai par exemple recouvert entièrement d'agrafes colorées les sections d'une tranche d'arbre centenaire. Plusieurs couches se superposent. C'est un geste de sublimation qui s'apparente à l'ornementation, mais c'est aussi un recouvrement qui peut être considéré comme un geste protecteur. Ces morceaux de bois sont des fragments récupérés, souvent sans usage ou destinés au rebut. Ce recouvrement, comme une écorce, est une seconde peau picturale a demandé des centaines d'œuvres de travail. L'agrafage est réalisé à la main, avec une agrafeuse manuelle, le processus est très long et le temps que je passe avec ces pièces également.

Je peux aussi faire correspondre ces pièces à une esthétique du care. La peinture et la couleur agissent aussi dans plusieurs de mes pièces comme des couvertures qui servent à protéger, à recouvrir, voire à cacher. Parfois, comme dans les portraits de la série *L'Invention du courage (o salto)*, les recouvrements se font avec du tissu ou de la laine et font écho, encore plus directement aux recouvrements de peinture. Il suggère aussi que les clandestins qui traversaient les frontières devaient se cacher pour ne pas être pris. Par ailleurs, je viens de réaliser une pièce dans l'espace public à Vitry-sur-Seine (*Pietra Paesina*, 2021) qui s'inspire d'une fresque de Giotto dans laquelle un homme de la cité d'Assise couvre le sol d'un vêtement afin d'accueillir saint François et lui souhaiter la bienvenue.

Dans une série récente *L'Invention du courage (o salto)* 2021, qui s'attache plus directement à votre histoire personnelle, vous introduisez pour la première fois des images dans votre travail. Comment

utilisez-vous la peinture dans ce travail, comment dialogue-t-elle avec l'image ? Si « o salto » signifie littéralement « le saut » en portugais, il désigne dans l'usage courant « le saut par-delà les frontières » effectué par les immigrants portugais clandestins qui traversèrent les Pyrénées dans les années 60 dans l'espoir d'une vie meilleure. Lors de ces passages de frontière, les passeurs et les clandestins avaient installés entre eux un usage particulier de l'image photographique pour garantir le bon déroulé de la traversée. C'est l'histoire de la « photo déchirée ». Chaque clandestin confiait sa photo d'identité à un passeur qui la déchirait en deux. Une moitié était gardée par la famille tandis que l'autre était remise au clandestin. Une fois arrivé en France, ce dernier faisait parvenir sa moitié de photo à la personne qui avait gardé la première moitié. Reconstituer la photo permettait de payer le solde au passeur et de dire qu'on était arrivé à bon port, sain et sauf. Quand j'ai pris connaissance de cette pratique de déchirure, j'ai été frappée de la similitude avec mon propre travail plastique. Ce geste m'était familier et faisait écho à de nombreux travaux. C'est à partir de là que j'ai aussi commencé à introduire l'image dans mon travail et des photos d'identités d'anonymes, à réinterpréter la déchirure pour aller plus loin dans l'évocation de ce récit, y compris dans ce qu'il convoque personnellement.

Comment pensez-vous alors la déchirure par rapport à ces portraits et à leur histoire ?

J'ai cherché à produire des gestes qui s'apparentent à la séparation initiale de l'image en agissant sur le support. La façon dont la photo en couleur. Le bois et l'image semblent par endroit avoir été directement plongés dans la peinture. J'aime le contraste que cela produit. Certains portraits sont en partie recouverts. Cela donne des visages évanescents qui semblent vouloir s'éclipser, ou au contraire très

présents. Certains sont fragmentés et d'autres entiers. Mais l'important c'est la rencontre entre le geste et l'usage que je fais de la peinture qui me permet de réinterpréter les dimensions affectives et émotionnelles de ces photographies d'identité, et de les faire changer de statut en les transformant afin qu'ils deviennent non plus des photographies de poche sur une pièce d'identité mais de véritables portraits accrochés au mur. Comme si je souhaitais redonner à ces images d'anonymes leur lettre noblesse et dans le même temps rendre hommage au courage de ces immigrés.

Propos recueillis par Sandrine Morsillo,
Ce que disent les peintres, Faire peinture
Éditions L'harmattan, décembre 2021



Notre feu, 2021
Planche de bois, laine bouillie, dimensions variabes, 48,2 x27,2 X 7 cm

Mon projet *Les Témoins* peut s'appréhender à la fois comme une installation mais aussi comme des éléments sculpturaux autonomes pouvant être « lus » à la fois séparément et ensemble. Il tente de rendre compte de la dureté des passages auxquels étaient confrontés les migrants portugais lors de leur traversée des Pyrénées à l'aube des années soixante. L'installation met en lumière l'histoire d' "O salto", communément appelé le « grand saut par-delà les frontières ». Les migrants, contraints de traverser la péninsule ibérique et les cols pyrénéens à pied sous la surveillance des polices portugaises et espagnoles pour passer de l'autre côté de la frontière sur des routes usées, illustrant les efforts physiques considérables nécessaires pour entreprendre ce périple. Les montagnes seront conçues pour refléter les caractéristiques physiques des Pyrénées, une chaîne de montagnes s'étendant sur environ 430 kilomètres entre la France et l'Espagne, réputée pour ses sommets escarpés, ses crêtes imposantes, ses cimes enneigées, ainsi que ses vallées profondes et sinueuses. Les représentations incluront des détails comme les cols étroits, les cirques glaciaires et les pentes abruptes qui définissent le relief accidenté de cette région.

L'installation se compose de cinq mobiliers longs et roulants, qui portent des représentations

photographiques de montagnes. Chacun de ces chariots mesurant entre 2 et 3 m de longueur sont montés sur des roulettes pour permettre leur déplacement dans l'espace d'exposition. Pourtant les mobiliers n'ont pas vocation à bouger de leur emplacement dans l'exposition. Ils permettront plutôt d'appuyer le sentiment auprès des spectateurs que ce paysage peut s'animer à tout moment. Ces fragments de montagnes imprimées évoquent les obstacles imposants et les difficultés rencontrées par les migrants. Ces superpositions mettent en évidence la complexité du périple et les multiples expériences vécues, montrant comment chaque étape contribue à l'ensemble du parcours migratoire. Le fait que les panneaux puissent être déplacés et réarrangés souligne la flexibilité et l'adaptabilité des migrants face aux obstacles, tout en reflétant une certaine idée de la traversée de ces paysages.

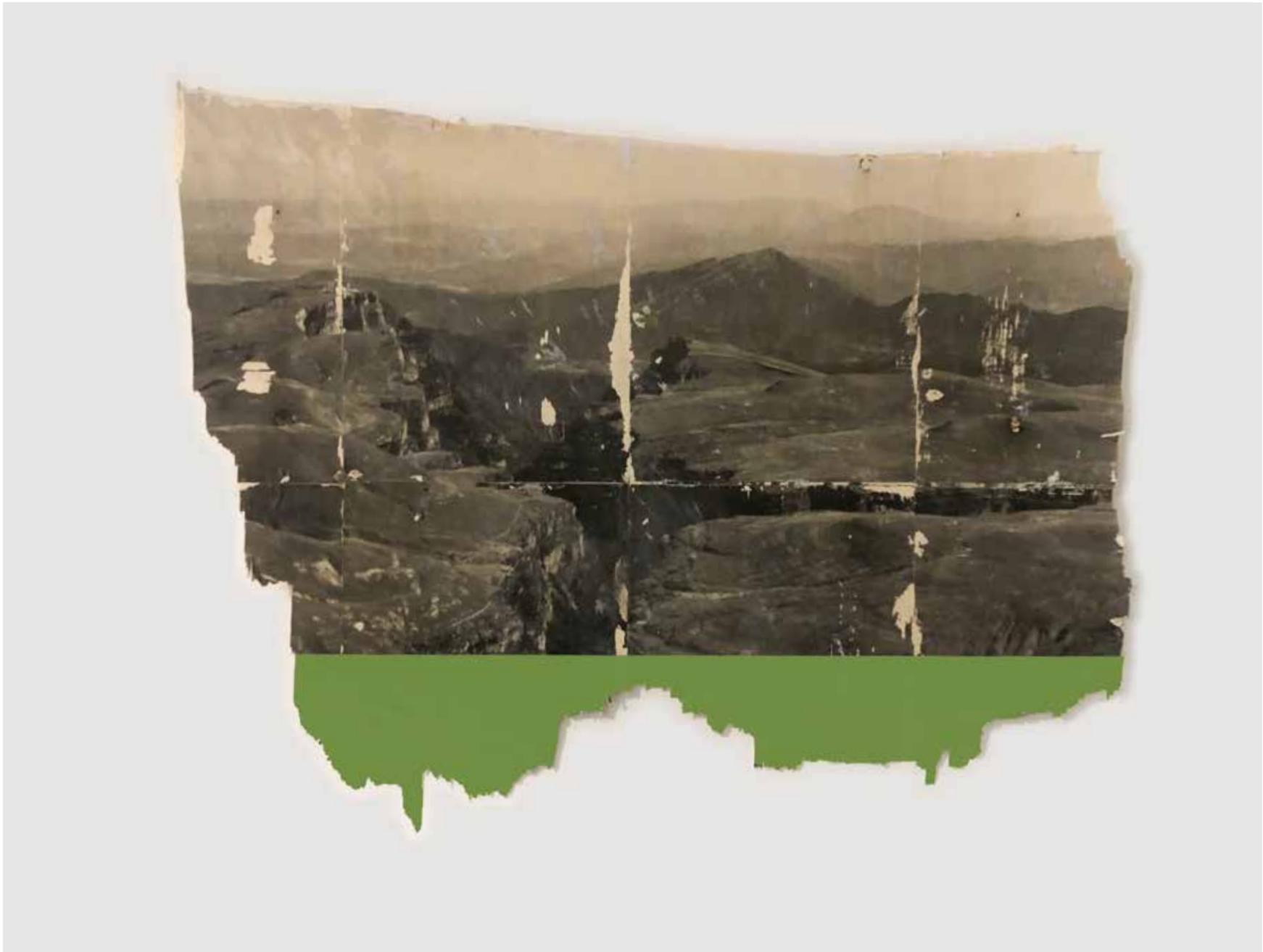
La possibilité de ranger, d'agencer les montagnes souligne la notion de perspective changeante. En permettant de modifier la disposition des images à l'intérieur même de chaque dispositif, l'installation reflète la manière dont les défis peuvent apparaître différemment selon notre position dans l'espace. Cette flexibilité symbolise aussi l'adaptabilité des migrants et la façon dont leurs expériences peuvent être recontextualisées face à l'adversité. Par ailleurs, l'accumulation

des panneaux représente le poids historique des migrations clandestines, chaque panneau constituant une couche de mémoire collective et de récits personnels accumulés au fil des ans.

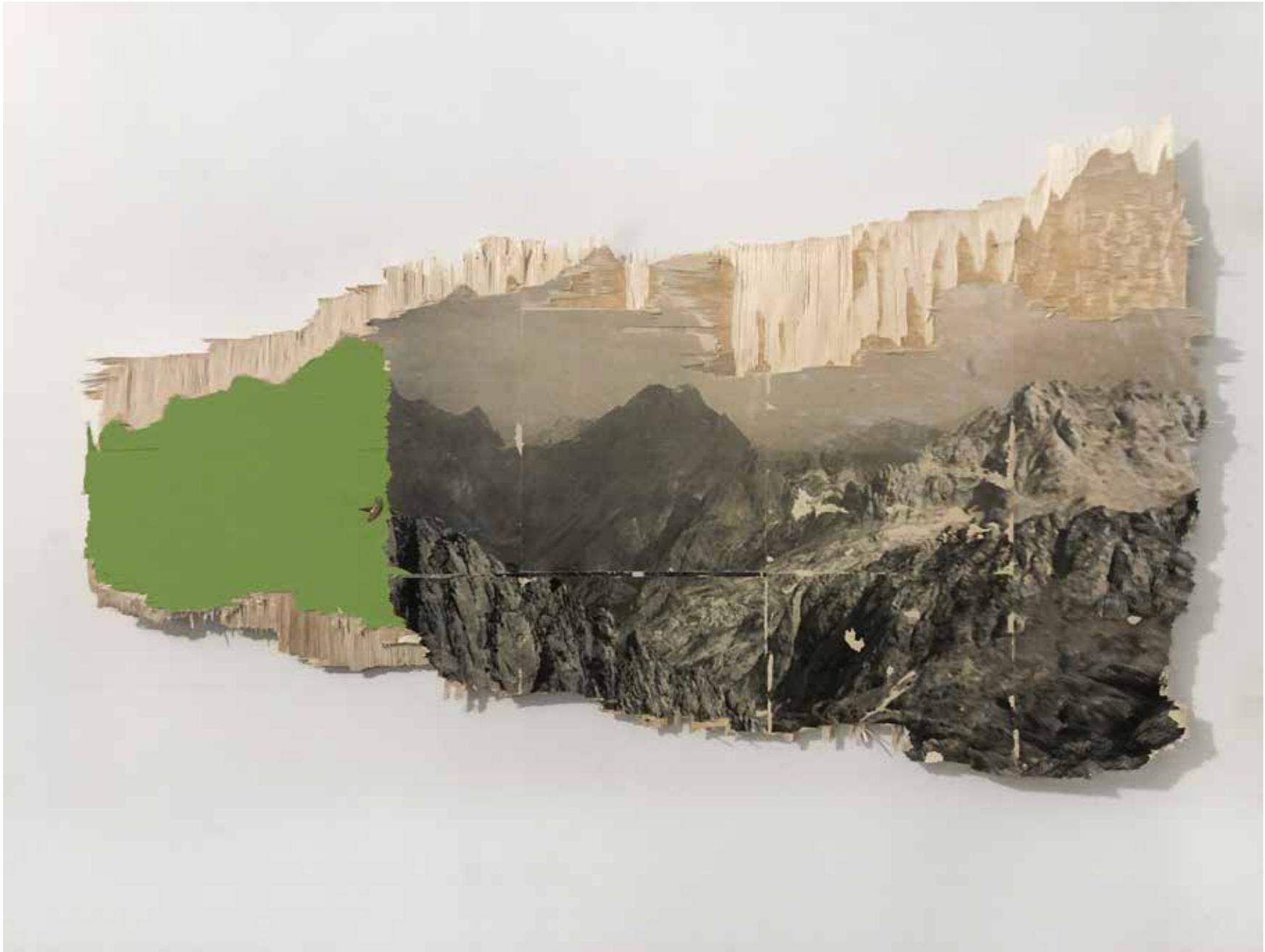
En contrepoint, des fleurs taillées dans du verre coloré produit à Venise (*Plantae*), reproduisant la flore endémique des Pyrénées, offre un contraste visuel et symbolique par leur finesse et leur éclat, et mettent en lumière la beauté et la fragilité de la nature face à la dureté du passage. Tandis que les montagnes symbolisent les défis et les luttes, les fleurs rappellent la capacité de la vie à émerger et à briller malgré les difficultés. Cette dualité enrichit le projet d'une dimension esthétique et émotionnelle, soulignant la complexité et la profondeur des expériences migratoires.

Le titre *Les Témoins* fait référence à la mémoire collective et personnelle des migrations clandestines. Il évoque les histoires individuelles qui se sont entremêlées avec le paysage montagnard, comme des récits chuchotés par les cimes et les vallées. La poésie du titre réside dans la capacité des montagnes et des fleurs à parler des expériences vécues, des souffrances endurées et des espoirs nourris. Les paysages eux-mêmes, à la fois imposants et délicats, portent en eux les récits de ceux qui ont traversé ces environnements





Les témoins (crevasse), 2024
Transfert photographique, acylique sur bois, 105 x 85 x 3 cm



Les témoins (pic), 2024
Transfert photographique, acrylique sur bois, 123 x 80 x 3 cm



Les témoins (sommet), 2024
Transfert photographique, acrylique sur bois, 148 x 72 x 3 cm

L'invention du courage (o salto), SAF, AF, 2021
Transfert photographique, acrylique sur bois, 24,5 x 31 x 3 cm, 27 x 43 x 3 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes





Réalisé directement pour le lieu qui l'accueille, un *Staccato* est une composition picturale in situ destinée à être agrafée à même le mur, en prise directe avec l'architecture. Dessin unique, s'inscrivant dans un procédé d'abord d'addition puis de soustraction, il est avant tout le résidu d'un geste d'arrachage. Feuilles de papiers colorés, agrafées puis déchirées d'un coup sec, les fragments se forment à la surface du mur, au fur et à mesure du déplacement du corps à l'intérieur d'un format préétabli mais aussi de la nécessité de la composition. Chaque *Staccato* emprunte son format aux normes définies par l'Académie de peinture (marine, paysage, figure). Ces dimensions sont considérées comme idéales, car calculées sur la notion du nombre d'or, pour les formats F et M, et sur la règle de « porte d'harmonie », pour le format P. Les *Staccato* sont toujours un format paysage de grandes dimensions, correspondant la plupart du temps à un 120P (195 x 114 cm).

Marqué par le bruit de l'agrafeuse et celui de la déchirure du papier, un *Staccato* contient dans son processus même de réalisation un rythme soutenu et sa propre musicalité, comme son titre l'indique. Trace de l'instant et de l'énergie qu'il requiert, sans repentir possible, rappelle que le geste pictural a souvent à voir avec le geste performatif et se pense à la mesure d'un corps en mouvement.

En musique, un « staccato » est un passage musical joué en détachant les notes, par opposition au « legato. » où elles sont liées.





Staccato (Les Roches), 2022
Acrylique sur papier, agrafes, 195 x 130 cm



Staccato, 2011
Papier, acrylique, agrafes, 49 x 57 cm



Les *Lacunes*, créées à partir de superposition de feuilles de papiers à la fois dessinés et déchirés, forment des compositions où les traits vifs colorés et les béances s'ajustent pour trouver un point d'équilibre. Entre le tracé qui semble aller chercher la couleur jusqu'à l'épuisement et la déchirure posant des trouées dans le dessin, à la fois absences et taches, celui-ci rejoue la tension du vide et du plein, du recouvrement et de la lisière, de l'intention et du hasard. Ce qui manque devient ce qui se rencontre à l'endroit de la disparition.

Marie Gayet



Lacunes I, 2021
Feutre sur papier, 29,5 x 40 cm





Lacunes VIII, 2021
Feutre sur papier, 29,5 x 40 cm



Lacunes X, 2021
Feutre sur papier, 29,5 x 40 cm



Lacunes IV, 2021
Feutre sur papier, 29,5 x 40 cm



Lacunes V, 2021
Feutre sur papier, 29,5 x 40 cm



Lacunes XII, 2021
Feutre sur papier, 29,5 x 40 cm

Chaque matin j'ai pris la route pour rejoindre Saint-Barthélémy. Et chaque soir pour rentrer. À chaque extrémité du jour le paysage se dispersait toujours différemment. Ces moments ont été importants pour moi dans l'élaboration de ma chapelle. Comme si tout s'était joué dans le déplacement et la mobilité. Sur la route, À l'endroit exact où passe la Sarre, cette rivière qui coule et qui meurt au Blavet, j'avais une pensée récurrente. Celle de faire et défaire l'expérience de l'espace dans cette verticale haute où je passe mes jours : la chapelle Saint-Adrien.

Mon projet de départ pour intervenir dans la chapelle Saint-Adrien s'est orchestré à partir d'une idée simple : ne rien préparer en avance qui puisse être trop déterminé et déterminant, mais travailler au contraire, directement sur place pendant quelques jours avec les matériaux que j'avais choisi d'apporter. Il s'agissait de les utiliser comme autant d'éléments de langage à organiser entre eux pour qu'ils puissent dialoguer avec l'espace de la chapelle.

J'ai commencé à poser des éléments au sol puis à les déplacer, à les mettre plus loin, ailleurs, pour décider finalement de les replacer parfois à seulement quelques centimètres de leur emplacement originel. Au fil des jours s'est installé comme un écho, une résonance entre ces éléments, la chapelle et moi. Des formes volontaires et insistantes sont apparues et ont tenues. D'autres, ont résistées longtemps avant d'apparaître et finalement de se défaire. Tout à été rendu possible : asseoir l'équilibre ou accueillir le désordre. Il y a eu beaucoup de séquences, de sentences. Retenir ou pas, et quoi ?

Dans cette verticale haute qu'est la chapelle Saint-Adrien, j'ai donc fait et défait jour après jour l'expérience de l'espace. Ces formes, tissus, papiers déchirés, planches, feutrine, tableaux aux murs (les zeugma), ont subsistés et relèvent autant de gestes familiers produits parfois à l'atelier, qu'ils sont des références à des choses vues. Ici, c'est une scène dans une fresque de Giotto pour la Basilique supérieure d'Assise :

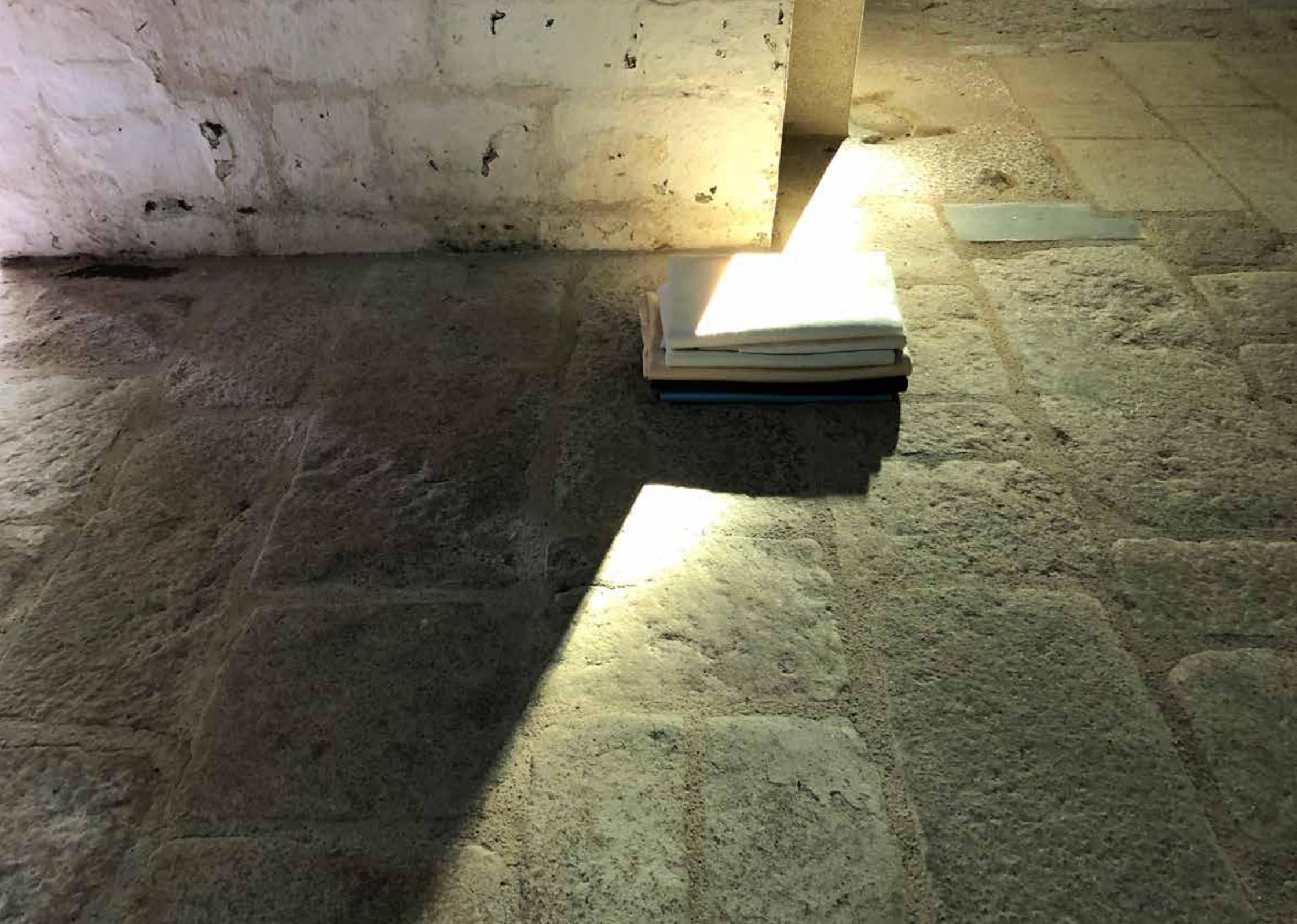
un homme qui souhaite la bienvenue à Saint-François en étendant un vêtement à ses pieds (Hommage d'un homme simple, circa 1296). Là, c'est une feutrine chargée de vert et qui, déposée sur une grille de communion vient créer un plan comme dans une peinture de Giovanni Bellini (Vierge à l'enfant, 1510). Ici, c'est un autel à la façon d'une sculpture zen alors que je rêvais aux tokonomas japonais*. Là à nouveau, des planches empilées qui portent des petits rouleaux de peinture en laine bouillie.

Depuis la nef montante de la chapelle et jusqu'à son chœur l'espace s'organisait en palier, j'ai donc choisi à partir du seuil de composer une construction visuelle en perspective qui s'appuie sur l'architecture afin de créer un équilibre harmonieux avec l'espace.

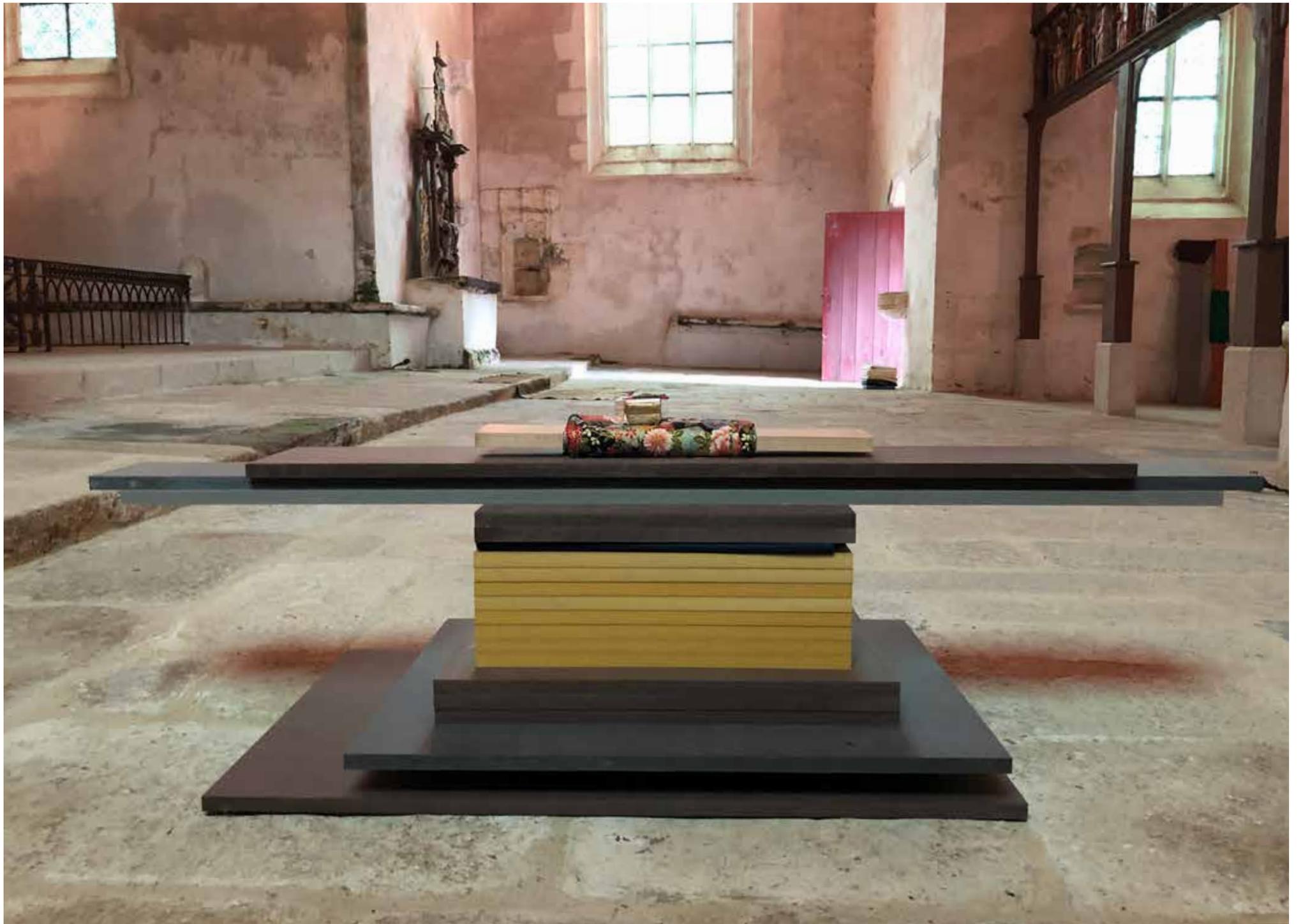
Isabelle Ferreira



















Commande artistique / Fonds culturel mutualisé
ZAC Rouget de Lisle à Vitry-sur-Seine

Selon le titulus¹ qui accompagne la scène première des fresques de Giotto sur la vie de Saint-François d'Assise, le peintre illustre le moment où un « homme simple » de la ville d'Assise étend son manteau sur le passage du Saint pour lui rendre hommage. Saint-François avait affirmé en entrant à Assise - sans doute par révélation divine qu'« il devait dans un avenir proche accomplir de grandes choses ». Reprenant à son compte ce geste symbolique d'étendre un vêtement pour accueillir un nouvel arrivant, Isabelle Ferreira souhaite, comme un présage, la bienvenue et la félicité aux futurs habitants de la ZAC Rouget de Lisle. Son projet *Pietra Paesina*, consiste à déployer sur le sol un tapis pictural imaginé comme un dispositif d'accueil. Ce titre s'inspire des pierres à image, et plus spécifiquement des pierres-paysages provenant d'Italie, dont les fragments une fois tranchés et polis peuvent évoquer des paysages imaginaires. Le choix de ce tapis est donc pensé comme une forme de paysage ou de jardin pouvant accueillir les nouveaux habitants. Le tapis est aussi considéré comme la concentration d'un monde et est très tôt, dans l'histoire, assimilé à un jardin miniature : « Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du temps et puis c'est la totalité du monde² ».

Le principe du projet est d'embrasser l'ensemble de l'aménagement de la ZAC en considérant la totalité de ses trottoirs comme la réserve 3 d'un tapis pictural coloré s'installant, ainsi, dans une sorte de « all-over⁴ » paysager. Ce tapis vient s'inscrire dans le prolongement des lignes vertes formées par les éco-connecteurs de la ZAC - pré-dessinées par les architectes et paysagistes - et en particulier ici dans celui de l'îlot C1 et de l'îlot H. Ses formes colorées marquent donc deux typologies récurrentes d'organisation urbaine de la ZAC.

Pietra Paesina s'inscrit dans la continuité de la série *Pétales*, œuvres composées de papiers déchirés et initiées en 2016. Ces fragments de papiers colorés, laissés libres dans leur cadre, s'actualisent ou se recomposent à chaque exposition, tels les éléments d'un paysage qui se renouvelleraient sans cesse. En continuité de cette série, l'une des compositions possibles de ces papiers déchirés, a été retranscrite dans le pavage de la ZAC et créée spécifiquement pour ce site. *Pietra Paesina* se compose donc de deux tableaux : un polyptyque composé de cinq panneaux pour l'îlot C1 et un diptyque pour l'îlot H.

Ces formats ont été obtenus à partir des contours dessinés par les paysagistes et se présentent sous la forme de rubans de pierre de 40 cm de largeur reprenant les dilatations architecturales

des trottoirs. Ils servent, ici aussi, de cadres pour mes deux compositions. La perspective est primordiale dans cette proposition car les dessins formés par *Pietra Paesina* seront non seulement parcourables par les passants et les résidents (comme un jardin) mais aussi visibles avec un point de vue différent par les habitants des îlots C et H depuis leurs logements (comme un paysage). Ces tableaux, prédéfinis en quelque sorte par les paysagistes, sont incrustés dans le sol préexistant de la ZAC. Les aplats en couleur, se répartissent selon l'une des multiples compositions possibles, celle ici, préétablie par l'organisation des papiers déchirés du tableau original.

Les pierres choisies proviennent volontairement d'une diversité d'espaces géographiques (Afrique, Inde, Brésil, France...) à l'instar de la diversité sociale du quartier. Le parti pris de ce projet étant aussi de mettre en valeur un lieu de passage et de traversée, et ainsi de pouvoir réaffirmer sa place déterminante dans la construction du lien social.

1 Sorte de cartel en forme d'épigraphe apposé sur les tableaux.

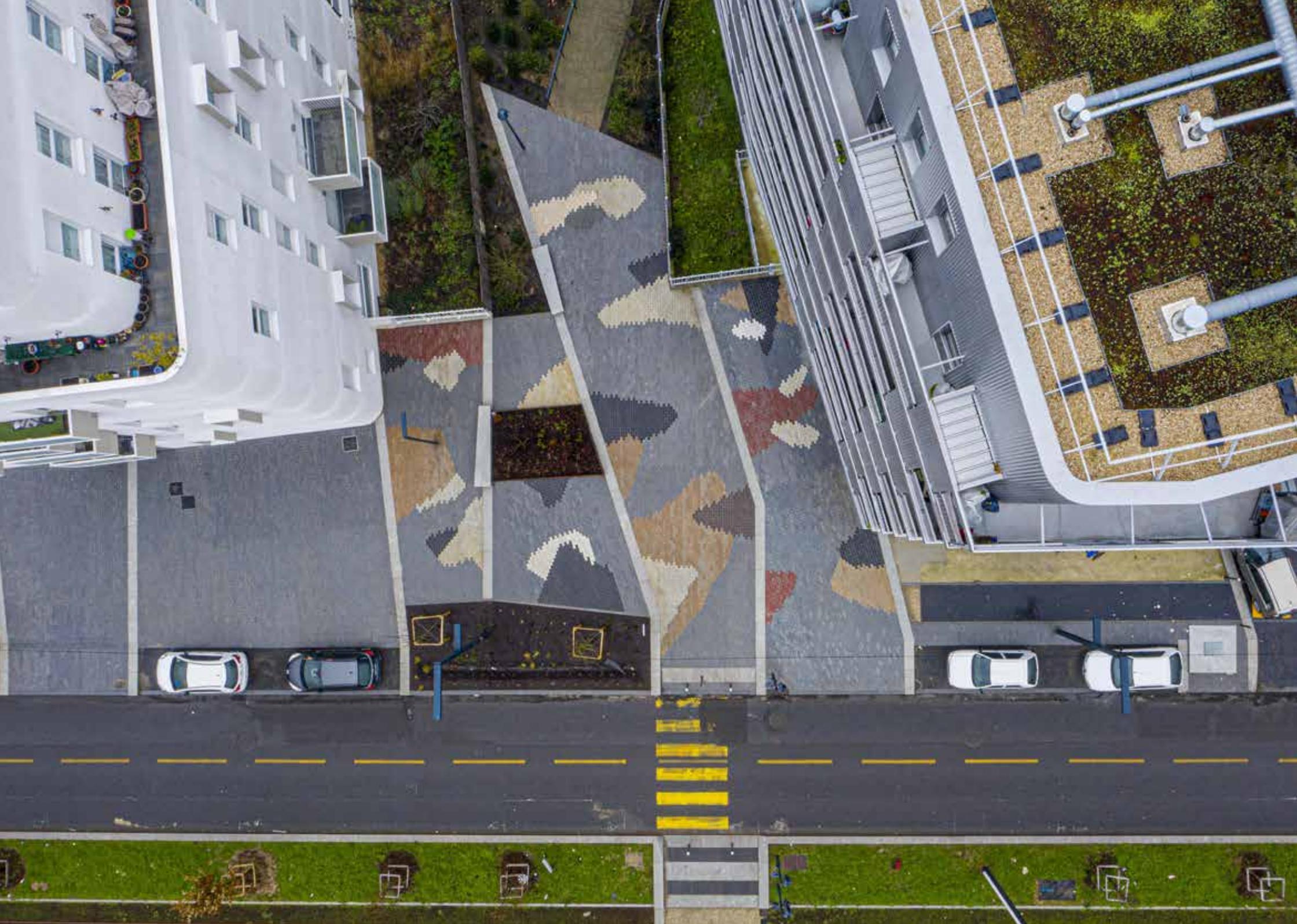
2 Michel Foucault, « Des espaces autres », 1967.

3 La réserve d'un tableau est la partie non peinte laissant apparaître le support brut.

4 Le « all over » est une pratique picturale apparue dans les années 1940 aux Etats-Unis consistant à remplir le tableau sur toute sa surface en donnant l'illusion que la peinture peut se prolonger au delà du cadre.









Pietra Paesina (ilot C et ilot H), 2022
Acrylique sur papier, 5 cadres (ilot C) + 2 cadres (ilot H) aux dimensions variables
Collection Fonds graphique et photographique de la ville de Vitry-sur-Seine



Éléments de perspectives

2017

Marie Cantos

Les *Éléments de perspective*, qu'Isabelle Ferreira développe depuis 2015, se réfère à un moment-clé de l'histoire de la peinture (ainsi que du paysage moderne) dont les ouvrages *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages* d'Alexander Cozens (1717-1786) et *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes...* de Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) sont emblématiques. Au-delà du cadre, du point de fuite et du découpage par plans qui organisent déjà la rigoureuse géométrie des décors et / ou des scènes peintes, ces deux manuels proposent, à une époque où le genre du paysage acquiert son autonomie, des méthodes mécaniques et normatives de composition basées, notamment, sur la définition de formes isolées et standardisées qui, par leur combinaison précise, produiraient de l'idéal, du pittoresque, du caractéristique.

Les *Unités picturales* (selon Julie Crenn) cubes ou pavés, colorés, minimaux et modulaires – constituent en elles-mêmes des sculptures et/ou servent de socles à d'autres sculptures de bois des morceaux de nature incroyables, nouveaux et torturés, taillés et polis par le temps ou les intempéries, sur lesquels Isabelle Ferreira intervient parfois (les parant de papiers agrafés

colorés ou bien d'agrafes dorées et argentées à la bombe), parfois pas. La combinaison de ces différents éléments permettant de créer des peintures en trois dimensions où les déplacements des regardeurs et regardeuses dans l'espace témoignent de la recherche du point de fuite qui leur sera refusé ou tout du moins différé au profit de multiples points de vue.

Les *Éléments de perspective* sont des structures en bois, s'apparentant à des bibliothèques suspendues ou, de manière plus générale, du mobilier de stockage dans lequel se trouveraient rangés, présentés, installés, etc., les constituants du vocabulaire de l'artiste. Ces structures fonctionnent comme les « unités picturales » qui s'y insèrent ; ce sont, à la fois : des displays au sein desquels s'opère le jouissif jeu de combinatoire entre socles colorés, bois trouvés et autres matériaux ; des modules susceptibles de voir leur nombre croître (ou diminuer) et leur agencement dans l'espace repensé ; et, enfin, de vastes peintures dans l'espace, des *Furniture Paintings*, aurait-on envie de tenter, des grilles comme celles de la peinture moderniste, creusant pourtant le plan du tableau de leurs cases et compartiments.

On pourrait lire ces structures – quoique modulaires – comme un repli, par opposition aux multiples déploiements possibles de ses *Éléments de perspective* ; c'est loin d'être le cas : un bois et / ou un socle peint peuvent s'en extraire et (re) gagner l'espace d'exposition. Les cases vides, d'une part, rappellent que certain-e-s modules et sculptures sont utilisé-e-s ; d'autre part, appellent l'enrichissement de ce vocabulaire déjà dense et complexe. Il y a, en outre, dans le meuble – si je puis qualifier ainsi ces structures – la mobilité qui anime l'artiste : celle des objets qu'elle déplace, briques, socles colorés, sculptures agrafées, etc. ; celle des personnages traversant des paysages dans ses premières vidéos ; celle des regardeurs et regardeuses, on l'a dit, éprouvant ses tableaux ou ses installations, jouant presque la chorégraphie de l'artiste à l'œuvre dans l'atelier ; celle du corps d'Isabelle Ferreira, en effet, enfin : s'attelant aux surfaces des plaques de contreplaqué des *Wall Boxes* (depuis 2012) puis des *Subtractions* (depuis 2013), des plaques, là encore, manufacturées, industrielles, peintes à l'acrylique, frappées de manière répétée avec un marteau arrache-clou.



Éléments de perspectives #2, 2017
7 socles peints, agrafes sur racine, bois glanés en chêne, 147 x 11 x 31 cm
Collection Frac Normandie



Éléments de perspectives #2 (déployé), #3, #4, #5, 2017
Socles peints, cuivre, racines, chêne, dimensions variables
Vue d'ensemble de l'exposition *Revenir là où tout est résolu*, en 2017, à la Galerie Maubert



Éléments de perspectives #1, 2017
7 socles peints, cuivre, racines, agrafes sur racine, chêne, 147 x 144 x 31 cm
Collection Frac Normandie



Vue d'ensemble de l'exposition *Un été indien* au Frac Normandie, en 2020



Éléments de perspectives #4, 2017
5 socles peints, agrafes sur bois glané, racine, 89 x 144 x 31 cm
Collection Fonds d'Art contemporain - Paris Collections - Ville de Paris



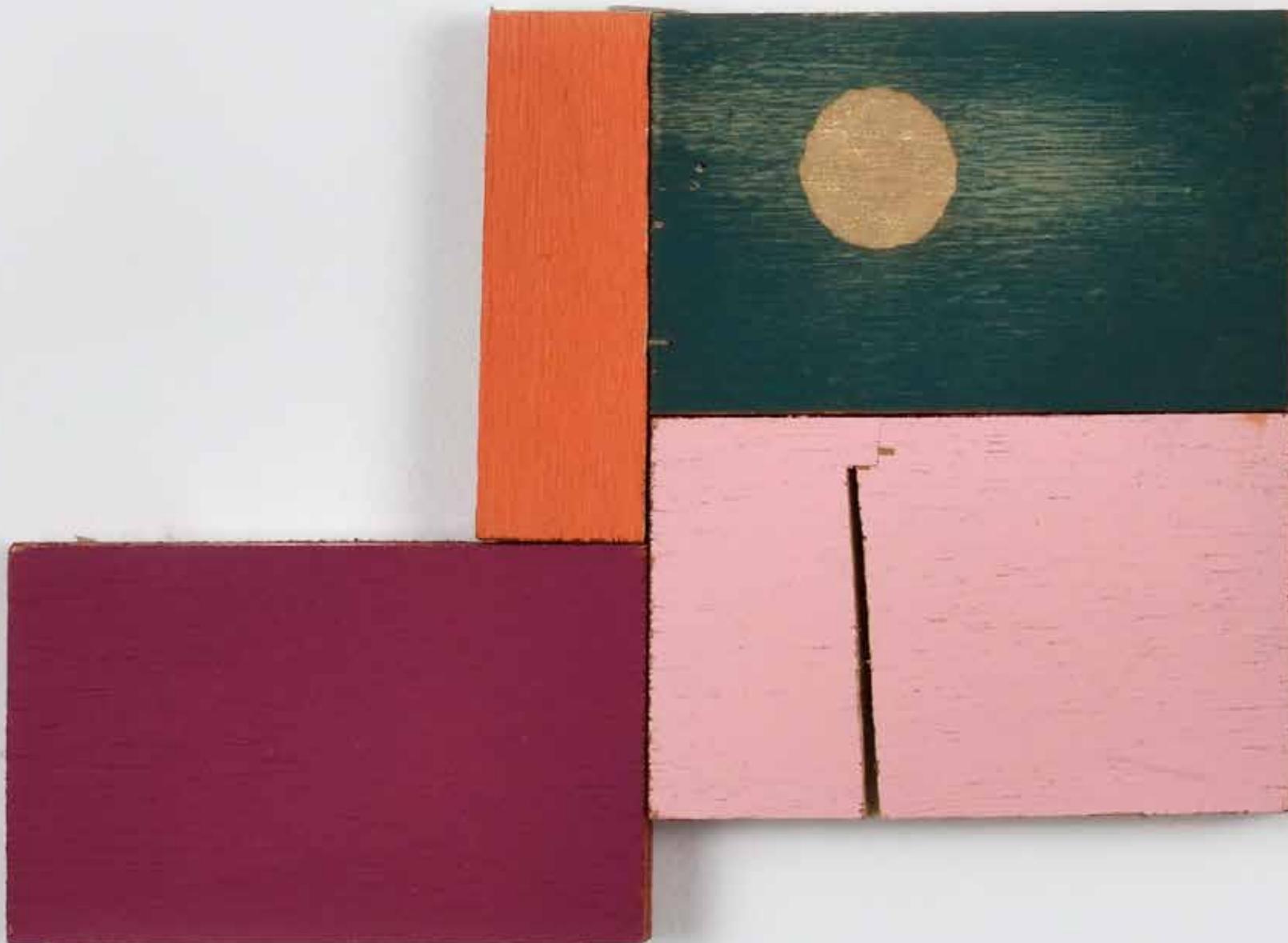
Éléments de perspectives #5, 2017
5 socles peints, cuivre, papiers agrafés sur chêne,
acrylique sur papier, racine, 147 x 144 x 31 cm



Éléments de perspectives #1, #2 (déployé), #3, 2017
Socles peints, cuivre, racines, chêne, dimensions variables
Vue d'ensemble de l'exposition *Revenir là où tout est résolu*, en 2017, à la Galerie Maubert

Initiée lors d'une résidence à la Josef et Anni Albers Foundation en Irlande, la série des *Zeugma* emprunte son titre à une figure de style en poésie qui consiste à mettre en relation deux termes différents - voire disparates - par un lien sémantique implicite agissant comme une ellipse. Ici les fragments de bois colorés ont été rapprochés, mis en résonance, simplement tenus par des agrafes à quelques endroits de la jonction. Certaines ont été retirées, laissant sur les surfaces monochromes des traces de motifs piqués, d'altérations, de « blessures », voire de repentirs. Paysages de poche ou autres tableautins pour le creux de la main, ces peintures offrent un temps de méditation, qui n'est pas sans rappeler par leur format celui de certaines images pieuses, données à voir ici dans une version abstraite et profondément mélancolique.

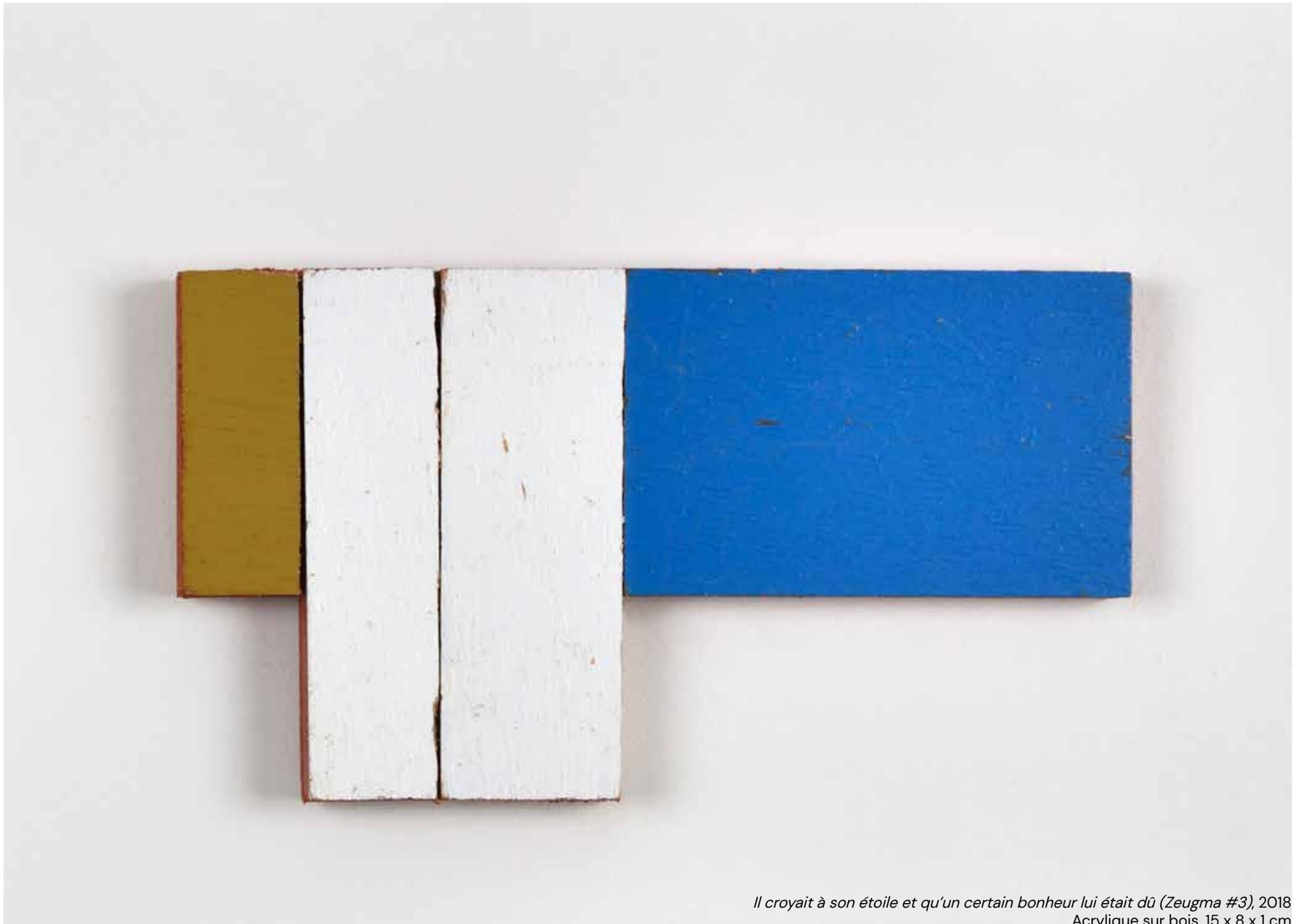
Marie Gayet



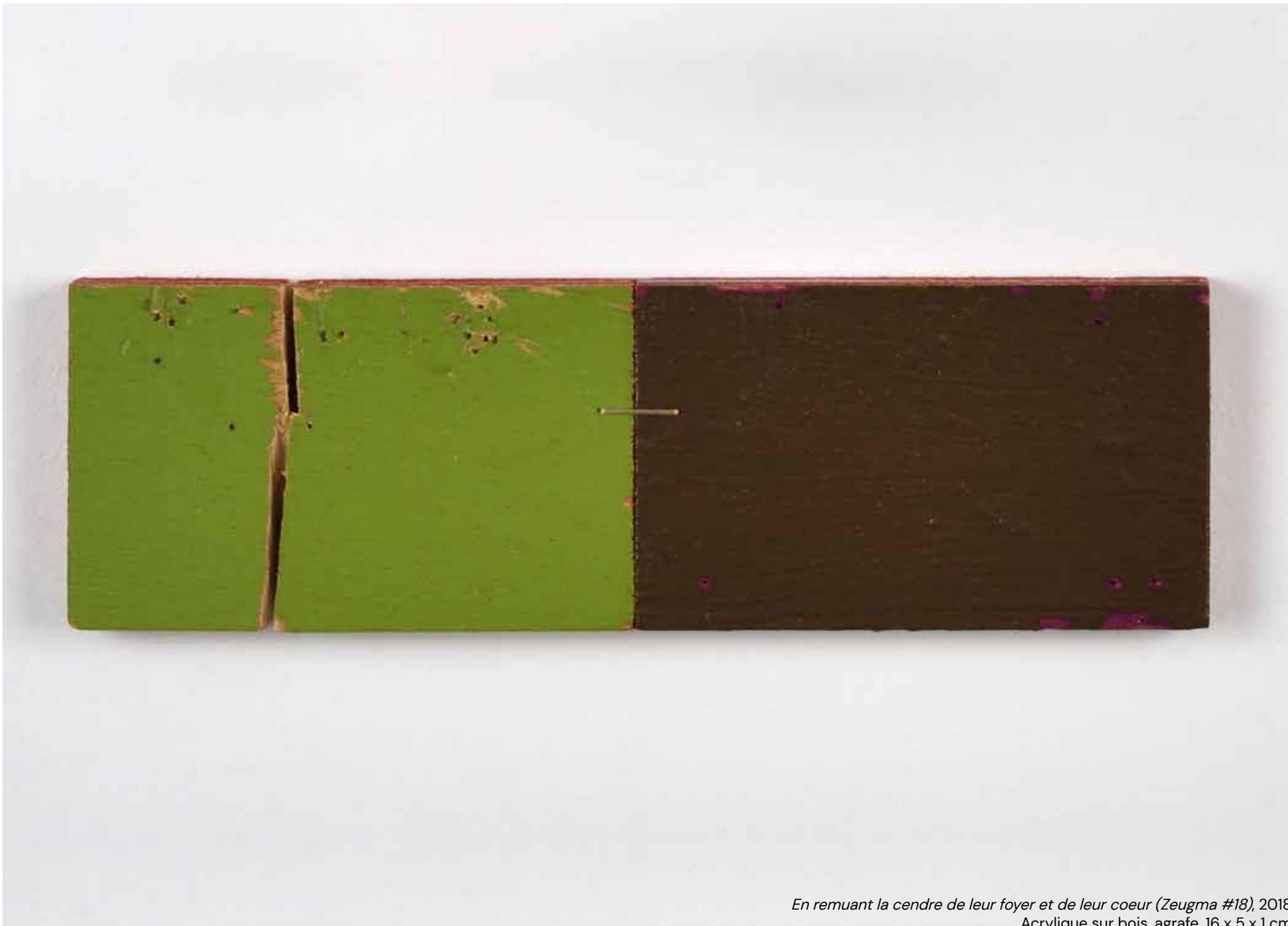
Ils savent compter l'heure et que la terre est ronde (Zeugma #7), 2018
Acrylique sur bois, 16 x 11,5 x 1 cm



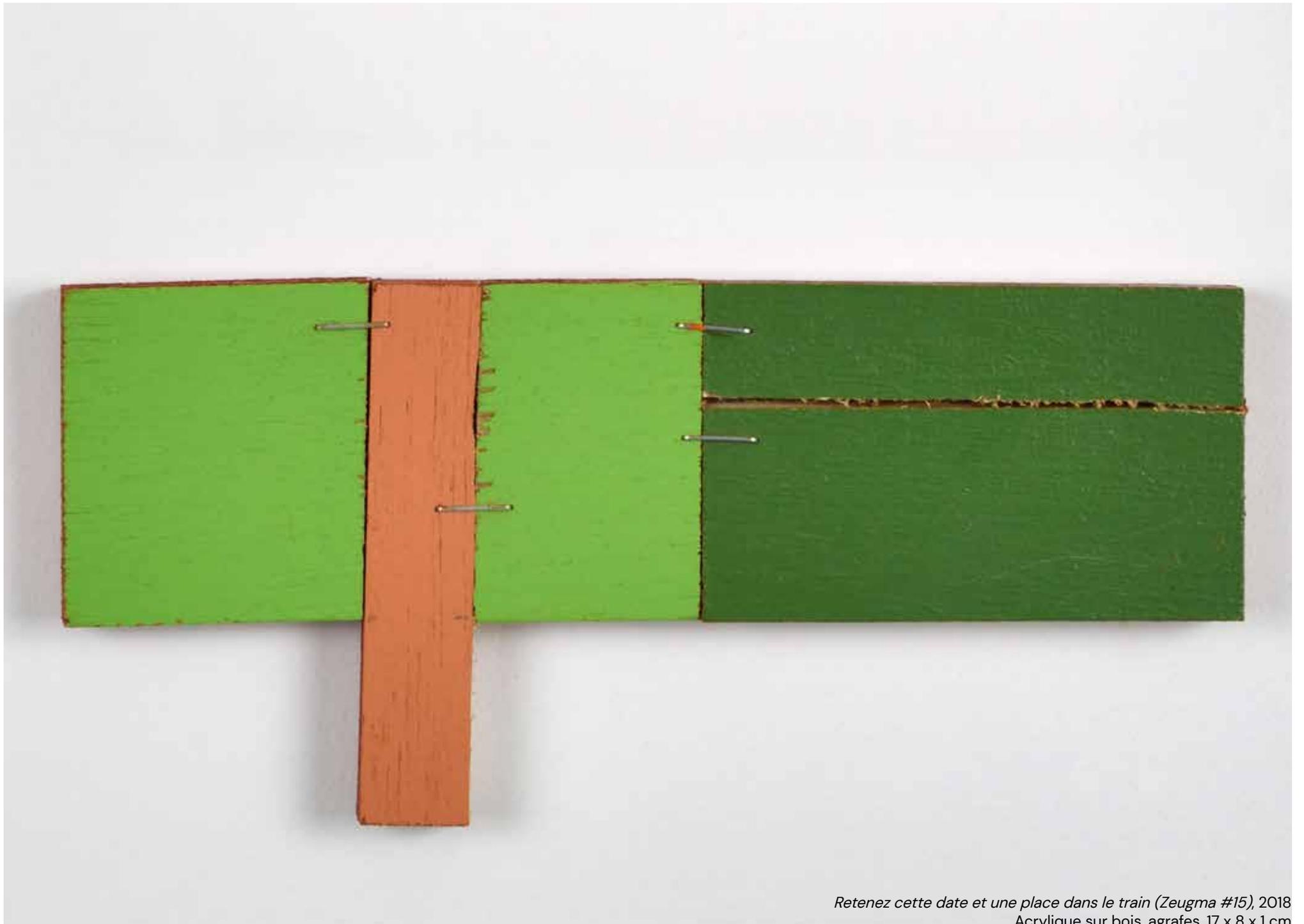
Vêtu de probité candide et de lin blanc (Zeugma #6), 2018
Acrylique sur bois, 12,7 x 5 x 1 cm



*Il croyait à son étoile et qu'un certain bonheur lui était dû (Zeugma #3), 2018
Acrylique sur bois, 15 x 8 x 1 cm*



*En remuant la cendre de leur foyer et de leur coeur (Zeugma #18), 2018
Acrylique sur bois, agrafe, 16 x 5 x 1 cm*



*Retenez cette date et une place dans le train (Zeugma #15), 2018
Acrylique sur bois, agrafes, 17 x 8 x 1 cm*

(...) *Pétales* : des morceaux de papiers peints à l'acrylique, déchirés, puis laissés libres dans leur cadre de telle sorte que les mouvements physiques inhérents à leur vie – transport, accrochage, décrochage, etc. – en construisent et déconstruisent la composition. Bien sûr, l'artiste aura, au préalable, choisi le format, les papiers déchirés, leur nombre, leurs couleurs, les répartitions de masses visuelles, etc. Bien sûr. Mais chaque exposition réorganise les aplats et pans colorés. Et, ce faisant, enjoint à Isabelle Ferreira de rejouer la partition qui s'y est temporairement écrite. Remuer le cadre et faire apparaître un autre paysage, s'arrêter là, un temps. Un équilibre précaire où hasard et nécessité se laissent mutuellement la place (...).

Marie Cantos



Pétales (#7), 2018
Acrylique sur papier, 52 x 62 cm
Collection Fondation Anni et Josef Albers

Photographie d'une variation parmi de multiples variations à l'infini





Pétales (#6 - Diptyque), 2016
Acrylique sur papier, 47 x 67 cm

Photographie d'une variation parmi de multiples variations à l'infini



Pétales (#9), 2016
Acrylique sur papier, 52 x 62 cm

Photographie d'une variation parmi de multiples variations à l'infini



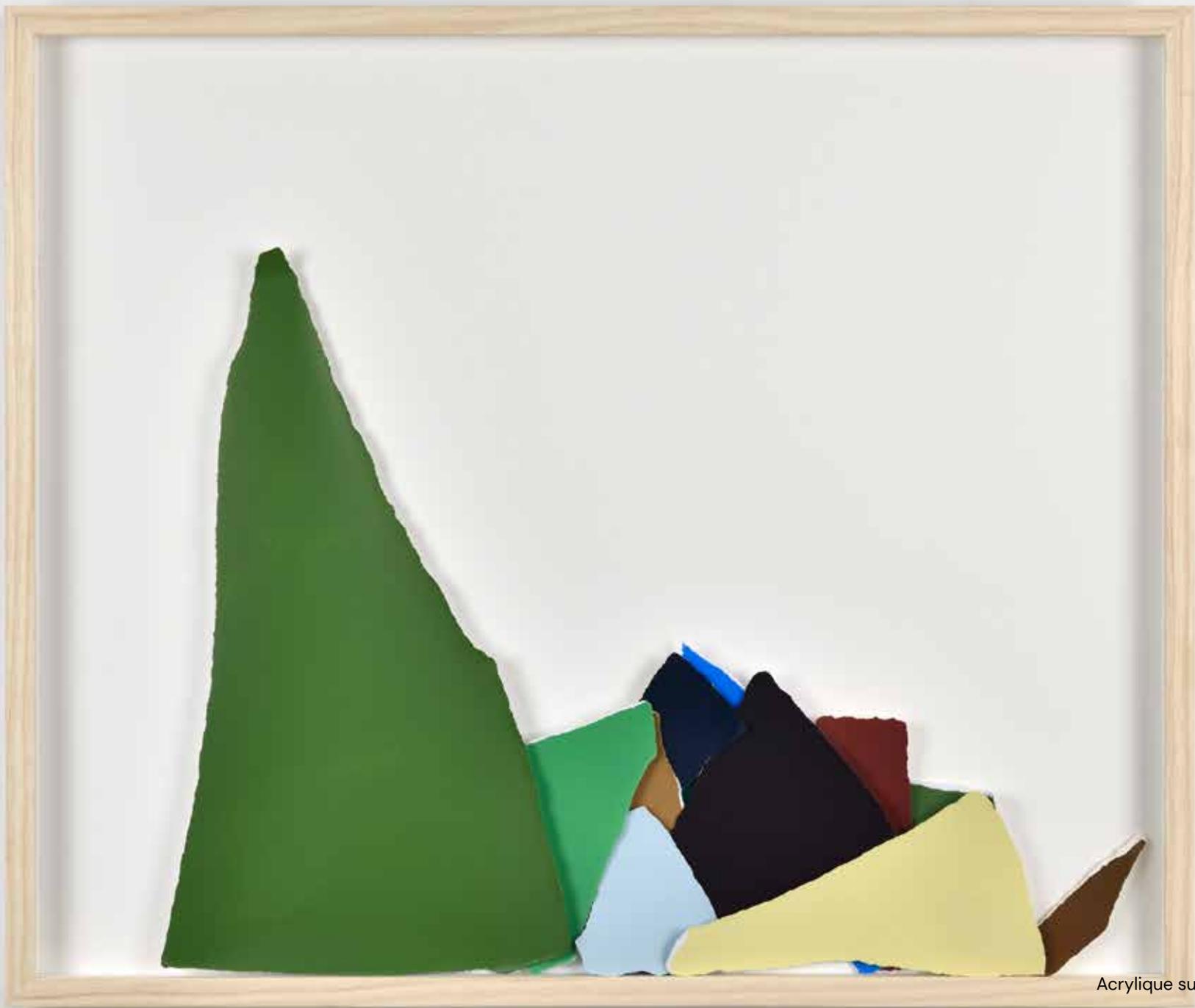
Pétales (#3), 2016
Acrylique sur papier, 52 x 62 cm

Photographie d'une variation parmi de multiples variations à l'infini



Pétales (#11), 2018
Acrylique sur papier, 52 x 62 cm

Photographie d'une variation parmi de multiples variations à l'infini



Pétales (#10), 2018
Acrylique sur papier, 52 x 62 cm

Photographie d'une variation parmi de multiples variations à l'infini

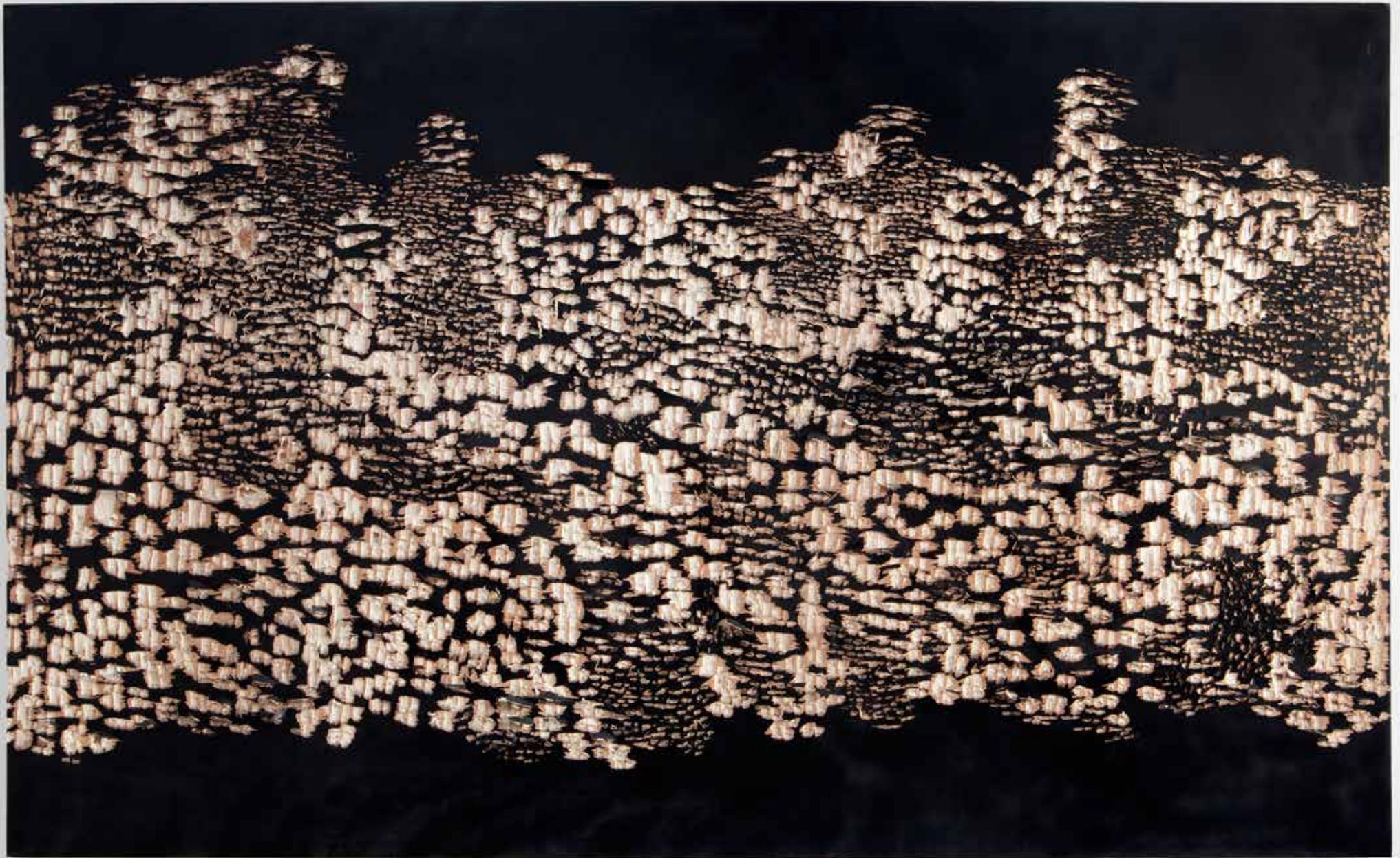




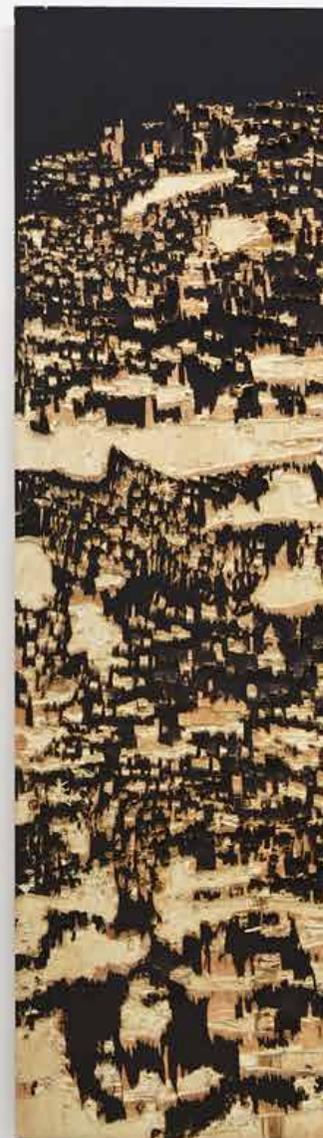
La série *Subtraction* prolonge le geste expérimenté précédemment avec les *Wall box*. Frapper, arracher, creuser un panneau de bois contreplaqué au moyen d'un arrache-clou, strates après strates, la matière est travaillée dans l'épaisseur de la planche, toujours d'un centimètre et peinte au préalable à la peinture acrylique. Elle se déchire, se soulève, se creuse, et cette mise à nu fait apparaître la matérialité du support et remonter de la lumière à la surface. L'empreinte du geste module la texture, lui donne des variations, l'éclaircit, l'assouplit. De ce geste qui soustrait et retire se révèle une surface sensible et mouvante.

Autant par le choix du format (le plus généralement de 122 cm de largeur - cote imposée par les formats industriels - et 178 cm de hauteur – la taille d'un homme moyen,) que par le mouvement à la fois brutal et précis, dirigé et régulier, sachant accueillir ce qui survient, les *Subtraction* font entrer intensément le corps dans le processus de création et détournent les principes de la sculpture et de la peinture sur un mode performatif

Marie Gayet



Subtraction (Mo 80), 2013
Acrylique sur bois, 245 x 153 X 1 cm

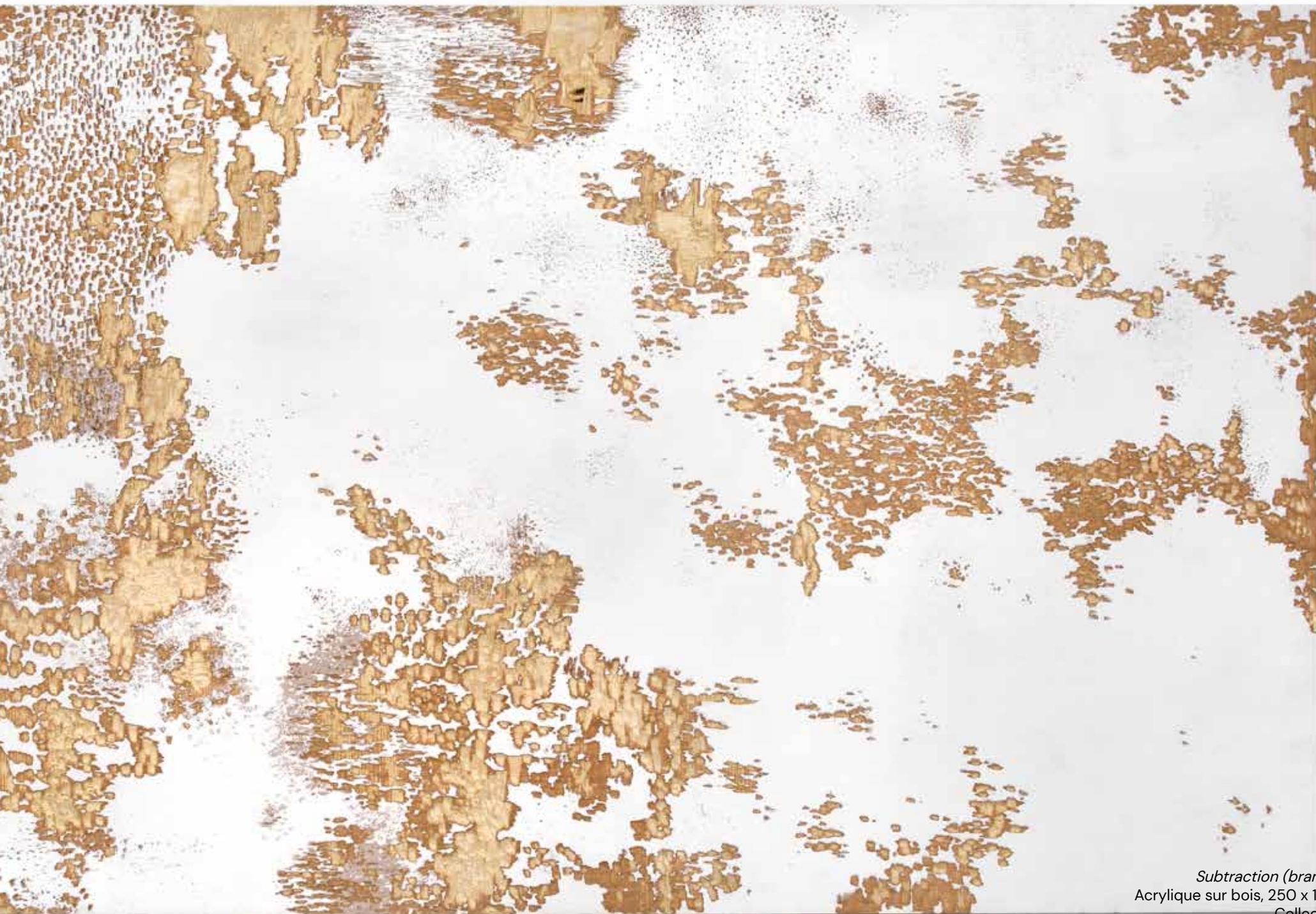




à gauche :
Wall box (Mo 106), 2012
Acrylique sur bois, 178 x 122 X 1 cm

à droite :
Subtraction (Mo 80), 2013
Acrylique sur bois, 178 x 122 X 1 cm





Subtraction (branco), 2019
Acrylique sur bois, 250 x 122 X 1 cm
Collection Ogic



Subtraction (white, gold), 2016
Acrylique sur bois, 178 x 122 x 1 cm
Vue d'ensemble et détail







Collection Musée des Beaux-Arts de Nantes
Ces œuvres ont été présentées dans le cadre de l'Open Sky Museum
(*Musée à ciel ouvert*) d'Edén Morfaux en 2013 à Saint-Herblain







Sans titre, 2015
Acrylique sur papier agrafé sur poutre en chêne, 224 x 20 x 15 cm



Les bois de Valognes

2015





Odin, 2015
Bois, acrylique sur papier, agrafes, 83 x 17 x 13 cm



Suribachi, 2017
Bois, acrylique sur papier, agrafes, 50 x 13 x 17 cm



Varan, 2016
Bois, acrylique sur papier, agrafes, 85 x 18 x 6 cm



[cône], 2014
Bois, acrylique sur papier, agrafes, 62 x 23 x 18 cm

Léa Bismuth

Quand Isabelle Ferreira se confronte à la matière, on pourrait croire qu'elle lutte avec elle — à coups de marteau, de grattages, d'incisions et de déchirures — alors qu'elle cherche en permanence à la révéler à elle-même. Il s'agit souvent d'un dialogue avec des matériaux peu nobles, pour beaucoup issus du vocabulaire de la construction et du bâtiment.

Pour la chapelle de Saint-Gérand, elle sculpte l'espace, décrivant une promenade à travers un lieu chargé de spiritualité et de vie ancestrale diffuse. Et c'est avec des balles de carton qu'elle s'approprie la nef, des « ballots » de recyclage pesant près de 300 kg chacun, armés d'une structure en ferraille qui tente de les maintenir, afin de compacter au maximum ce carton que nous rejetons après en avoir fait usage. Les matériaux pauvres sont pour elle du plus digne intérêt et ici, la beauté des sculptures est

d'autant plus frappante que seule la machine qui est à l'origine de leur forme connaît leur secret de fabrication. Ces cubes imparfaits, abrupts et mal taillés, sont façonnés pour prendre le moins de place possible, mais sur leurs bords, la vie semble néanmoins se manifester par l'irrégularité des contours et les feuilles de carton qui s'échappent.

Sculptures ready-made forgées par une usine de traitement des déchets, ou compression à la César ? La question n'attend pas de réponse. Car, l'important est de saisir la portée du geste se réappropriant ces blocs anonymes en les recouvrant de peinture. Encore une fois, l'artiste travaille les contraires : elle utilise de la peinture acrylique en bombe — par pudeur, dit-elle, d'employer le pinceau du peintre — mais cette peinture est d'un bleu ciel à la clarté parfaite et enthousiaste, comme l'envolée des cieux de

Tiepolo. Elle fait redescendre ici l'immensité du ciel au dessus de nos têtes au sol : le bleu retrouvera là nécessairement sa dimension mystique, mais soulignera aussi les aspérités cartonnées, en un hommage au monde ouvrier qui se confronte à la matière lourde et première, pour faire peut-être, des miracles. Isabelle Ferreira réalise, dans cette chapelle aux saints jumeaux — les Saints Drédeno — un exercice de concorde, inaugurant les retrouvailles entre la prétendue brutalité de la matière recyclée et les histoires qu'elle charrie malgré elle. Le visiteur chemine, s'arrête, lève les yeux pour mieux décrire une chorégraphie d'équilibriste entre des blocs de ciel et découvrira peut-être, à l'issue de sa traversée, une présence quasi totémique à la matérialité massive et subtilement composée de couleurs éclatées, discutant avec les bois polychromes du lieu. Brutalité et finesse se rejoignent.



Contre-ciel, 2014
Acrylique sur balles de carton, 17 sculptures, dimensions variables
Vue d'exposition à l'art dans les chapelles, Chapelle Saints-Drédeno en 2014

Julie Crenn

Là où je dois peindre, j'écris un rectangle de la taille que je veux qui joue, pour moi, le rôle d'une fenêtre ouverte par laquelle regarder l'historia.
Leon Battista Alberti – De Pictura (1435).

La production artistique d'Isabelle Ferreira s'articule sur l'histoire et la pratique de disciplines traditionnellement séparées que sont la peinture et la sculpture, toutes deux mises en relation avec l'architecture. Elle met en œuvre un engagement interdisciplinaire au moyen d'une pratique où les arts de la combinaison, de la couleur et de la mesure interagissent. Une complémentarité qu'elle met à profit au sein d'unités picturales aux principes minimaux et modulables. Des constructions où la frontière entre la sculpture et la peinture y est tenue car l'artiste s'emploie à la déplacer pour en proposer de possibles redéfinitions.

Leon Battista Alberti considérait le tableau comme une fenêtre ouverte sur le monde. À partir de ce constat, Isabelle Ferreira a choisi d'enjamber le cadre afin d'examiner les porosités qui existent entre la planéité et la spatialité. Pour cela, elle puise dans les répertoires fondamentaux de chacune des disciplines afin de les questionner et de les bousculer. Elle examine plus particulièrement le volume, la surface et l'interdépendance de la matière avec le dessin de l'espace. Leurs essences respectives s'imbriquent, s'interrogent et s'ouvrent finalement à une réflexion plus large liée à la représentation et à la perception du monde. À travers ses

paysages abstraits, elle architecture une mise en résonance entre le volume et la surface. Héritière de mouvements historiques comme le Bauhaus et le minimalisme, deux courants qui ont compris le matériau et la couleur de manière à la fois empirique et sensible, elle poursuit en filigrane une ligne directrice, celle d'étirer la peinture vers la sculpture et de sortir du cadre pour dialoguer librement avec l'espace. Chaque pièce nourrit une réflexion globale sur l'histoire de la peinture, son actualité et son devenir. Si elle explore la profondeur, le point de vue, le mouvement, le rythme et la densité, Isabelle Ferreira n'est pas peintre au sens classique du terme, elle s'octroie plutôt un statut transversal en inscrivant au cœur de sa pratique des problématiques picturales fondamentales : composition, surface, couleur, lumière et perspective.

Depuis 2006, l'artiste propose un dialogue avec l'espace qu'elle investit. Pour cela, elle travaille trois éléments : le matériau, la couleur et le lieu. Trois principes qu'elle combine au sein de dispositifs picturaux qui viennent contaminer, composer et rythmer l'espace. Les matériaux retenus sont produits de manière industrielle. Ils sont sériels, bruts, destinés à la construction et à une fonctionnalité déterminée : briques plâtrières, tasseaux de bois, tubes de cuivre,

plastiques, panneaux de contreplaqué, peinture acrylique. Les couleurs sont vives et plurielles. La peinture est appliquée au pinceau ou à la bombe, elle recouvre une ou plusieurs facettes des briques, l'extérieur d'un coffre en bois ou des tasseaux dans toute leur longueur. Parce qu'elles n'apparaissent pas de manière systématique, les différentes teintes rythment non seulement les modules, mais aussi l'espace dans son ensemble. Une musicalité colorée et matérielle est révélée. L'artiste s'adapte à l'architecture du lieu, intérieure comme extérieure, en intégrant les matériaux propres aux bâtiments, ses proportions, son environnement, ses possibilités et ses contraintes. Elle se confronte à l'échelle du lieu en investissant les murs ou le sol, tout en générant une interaction entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. Un dialogue rendu possible grâce à la mise en œuvre d'extensions matérielles, harmonieuses et vectrices de possibilités infinies. Elle invite le regardeur à une confrontation physique, visuelle et sensorielle avec ses constructions. Chacune d'entre elles nécessite une participation active du public afin qu'il puisse en apprécier et en découvrir la multiplicité des points de vue et l'étendue conceptuelle.



Unité, 2019
Acrylique sur briques, 75 x 40 x 15 cm

Tavolo di aprile

2017

Posé à même le mur, *Tavolo di aprile* forme un tableau/sculpture dans la pure tradition de l'abstraction, ligne – couleur – forme, qui contient cependant l'idée de la perspective et du plan. Réalisé avec des matériaux industriels, sans aucune attache, il est caractéristique du geste minimal et de l'emploi de moyens économes. Ni modulable, ni interchangeable, cette pièce s'apparente à un monument.

Marie Gayet



Tavolo di aprile, 2017
Acrylique sur médium et CP, brique émaillée et briques peintes, tasseaux

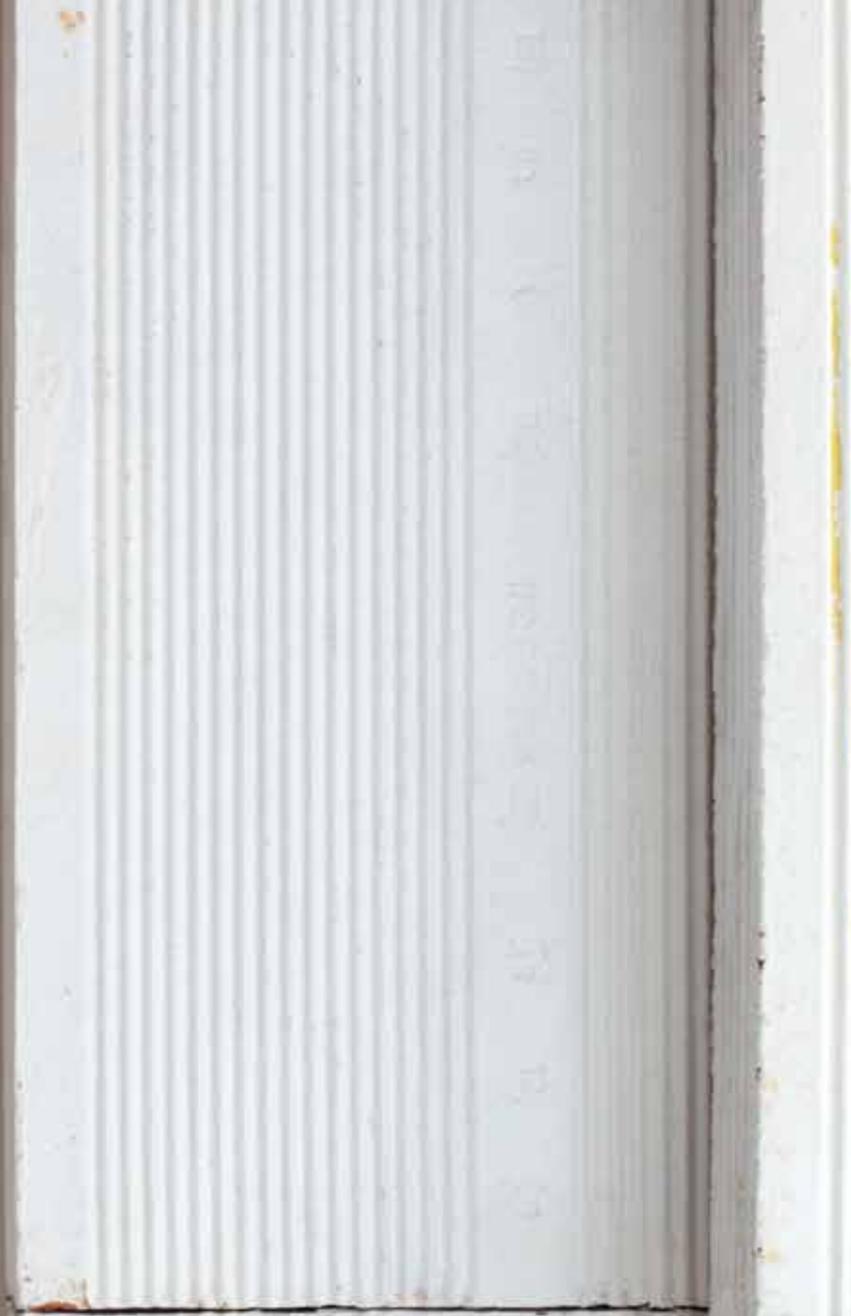
Being Blank

2011

Composition picturale pour un mur, *Being blank* convoque le savoir-faire des peintres en bâtiments en additionnant conjointement les effets d'une peinture croûteuse et matiériste à des aplats plus nobles.

Ici la composition joue sur différentes qualités de blancs et sur l'emploi de tasseaux rythmés fonctionnant comme autant de portées musicales.





Being Blank, 2011
Briques, peinture acrylique, tasseaux, 280 x 187 x 15 cm





Montilo, 2012
Granules de caoutchouc, résine, 34,2 m2 -1% artistique - Ville d'Avray





Montilo, 2012
Granules de caoutchouc, résine, 34,2 m2 -1% artistique - Ville d'Avray

La fin des ornements

2010

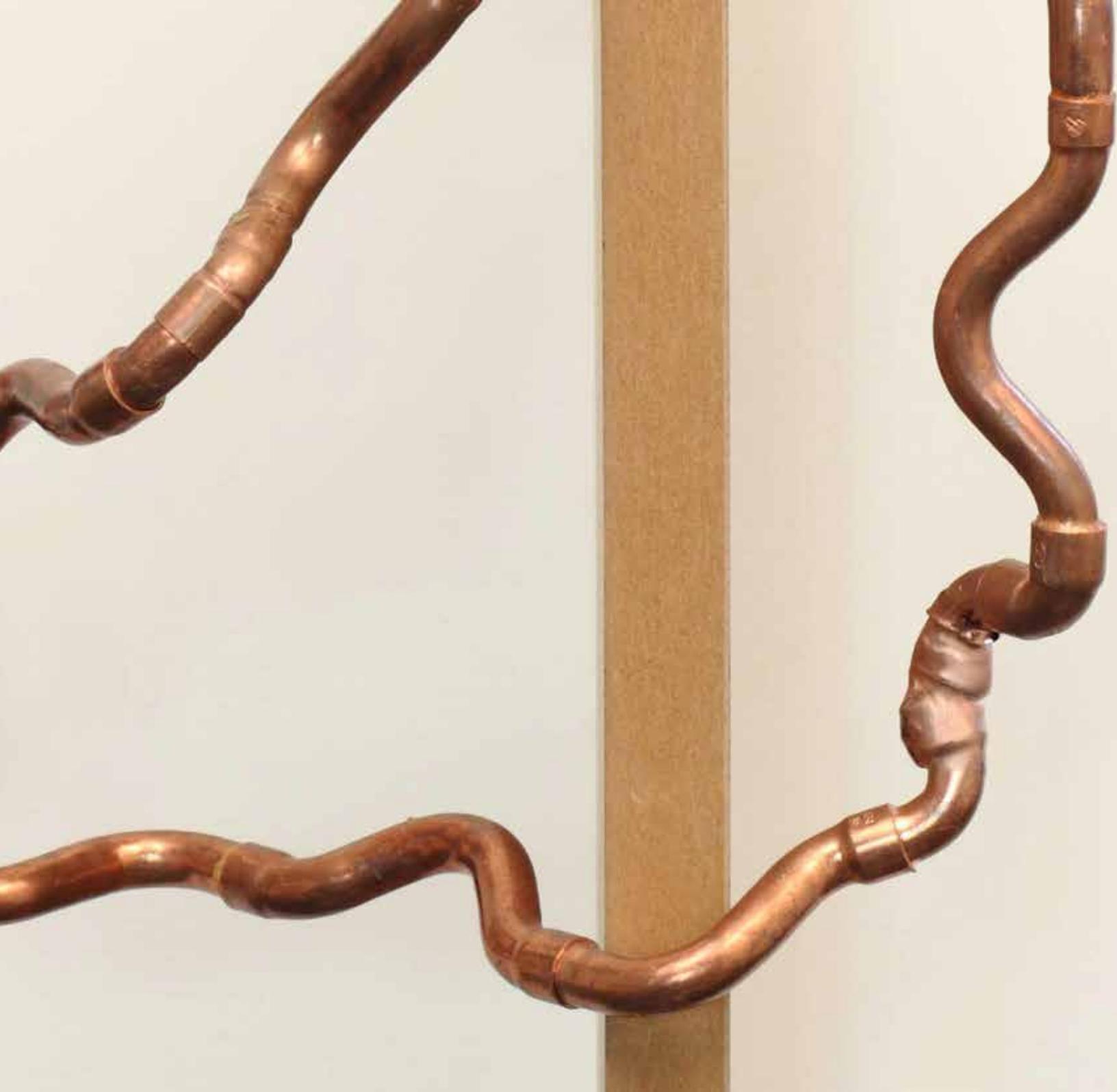


Détail - *La fin des ornements*, 2011
Ornements en bronze, fléchettes, dimensions variables

Alcanena, 2010
Cuir, cuivre, medium, dimensions variables







Renverser les principes de la sculpture et le statut de la peinture. Là où la sculpture est pleine et stable, elle repose ici sur le vide et l'air, littéralement en équilibre sur un élément peint comme si la peinture lui servait de socle.

Cobre (cuivre en portugais), constitué de six éléments modulaires, se transforme à chacune de ses installations et joue sur la tension des formes et la fragilité de son dispositif. « Modelées », « façonnées », sous la seule pression manuelle, sans l'aide d'outils, les boucles de cuivre soulignent le caractère précaire et fragile de la pièce, à la limite de tenir debout.





Cobre, 2011
Bois, acrylique, cuivre, plastique, 197 cm de hauteur, dimensions variables
La pièce tient en équilibre
Vue d'ensemble de l'exposition *Intentions fragiles*
à la Galerie Les Filles du Calvaire en 2011



Peinture coffrée fonctionne comme un coffrage à béton dans lequel on pourrait couler la matière. Ici, ce n'est pas du béton que l'on y a déposé mais des briques peintes à l'acrylique qui composent un tableau abstrait. La structure en bois qui entoure la composition ne fonctionne pas seulement comme coffrage mais plutôt comme cadre, un châssis pour une peinture en volume.



Peinture coffrée, 2011
Briques plâtrières, peinture acrylique, 131 x 86 x 25 cm

Eperlecques, est le nom d'un village du Nord-Pas-de-Calais abritant l'un des plus grands blockhaus construits par les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale. Celui-ci a servi à héberger une base de construction et de lancement des fusées V1 et V2 qui permirent de précipiter la conquête spatiale. En scellant cette pièce avec des plaques de contreplaqué, l'artiste choisit d'annuler visuellement l'une des caractéristiques du module en brique – les alvéoles – avec lequel elle travaille depuis plusieurs années, de sorte que l'on perd une des particularités formelles et utilitaires du matériau. Libérée de celle-ci, *Eperlecques* s'ancre au sol de toute sa densité.



Eperlecques, 2009
Briques plâtrières, peinture acrylique, 85,5 x 50 x 40 cm

Wall box

2010



Wall box (Mont 124), 2013
Bois, peinture acrylique, 100 x 70 x 4 cm

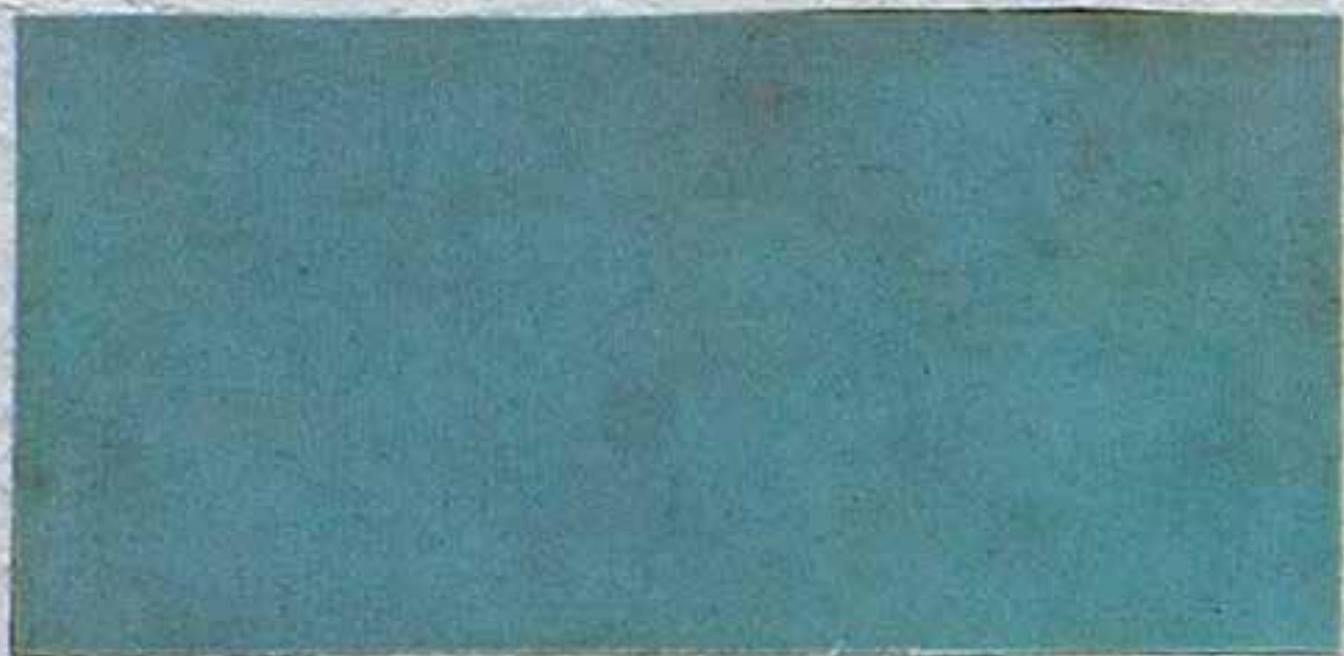
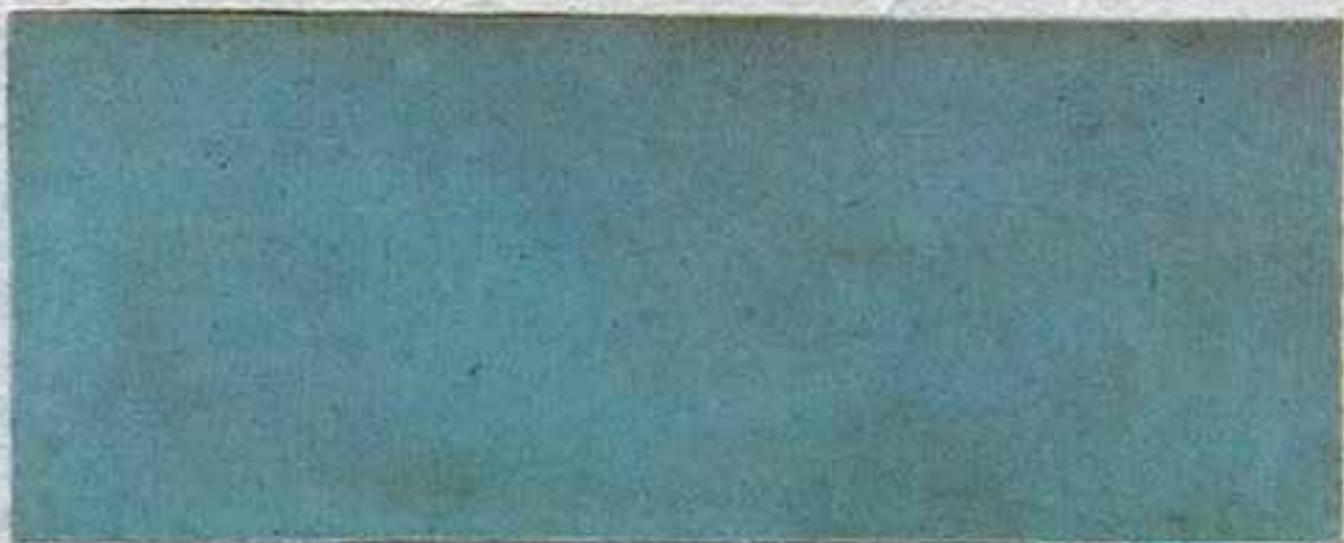


Wall box (Mo 75), 2013
Bois, peinture acrylique, 100 x 70 x 4 cm

Dans la continuité de la série *J'aurais plutôt fait comme ça*, *Marbres* introduit la dimension de l'art conceptuel et transgresse, non sans humour, les catégories bien caractérisées de la peinture et de la sculpture.

À partir de cartes postales des peintures de Piet Mondrian dont elle gratte des éléments au cutter, Isabelle Ferreira propose une nouvelle lecture de ces tableaux en choisissant de ne montrer (garder) que les blancs de leur composition originelle. Ces blancs deviennent bleus, parfois roses ou beiges et viennent marquer subtilement l'écart entre l'oeuvre du maître et leur représentation standardisée en carte postale. Les couleurs produites par l'impression industrielles donnent alors à voir des aplats teintés qui ne sont pas sans rappeler les blocs de pierre débités et stockés dans les carrières. On semble aussi discerner au milieu de ces blocs peints le veinage d'un marbre ou une ligne faite d'affluents occupés à rejoindre un point plus important sur la surface, on distingue aussi une matière qu'on pense être le résultat de l'impression avant de réaliser qu'il s'agit bien de la touche du pinceau de Mondrian et de la facture de sa peinture.

Entre réalité et illusion, texture pelliculée et surface pelée, *Marbres* s'amuse avec l'Histoire de l'art et questionne notre regard sur les canons de la peinture moderniste. Chaque carte postale est encadrée de manière à pouvoir lire au verso la légende de la peinture et à y faire référence si on le souhaite (titre de l'oeuvre, dimensions, année, technique, collection, musée...).





Marbres #2 - diptyque (Piet Mondrian), 2010
Cartes postales, 10,5 x 15 cm chacune, 28,5 x 37 cm encadré



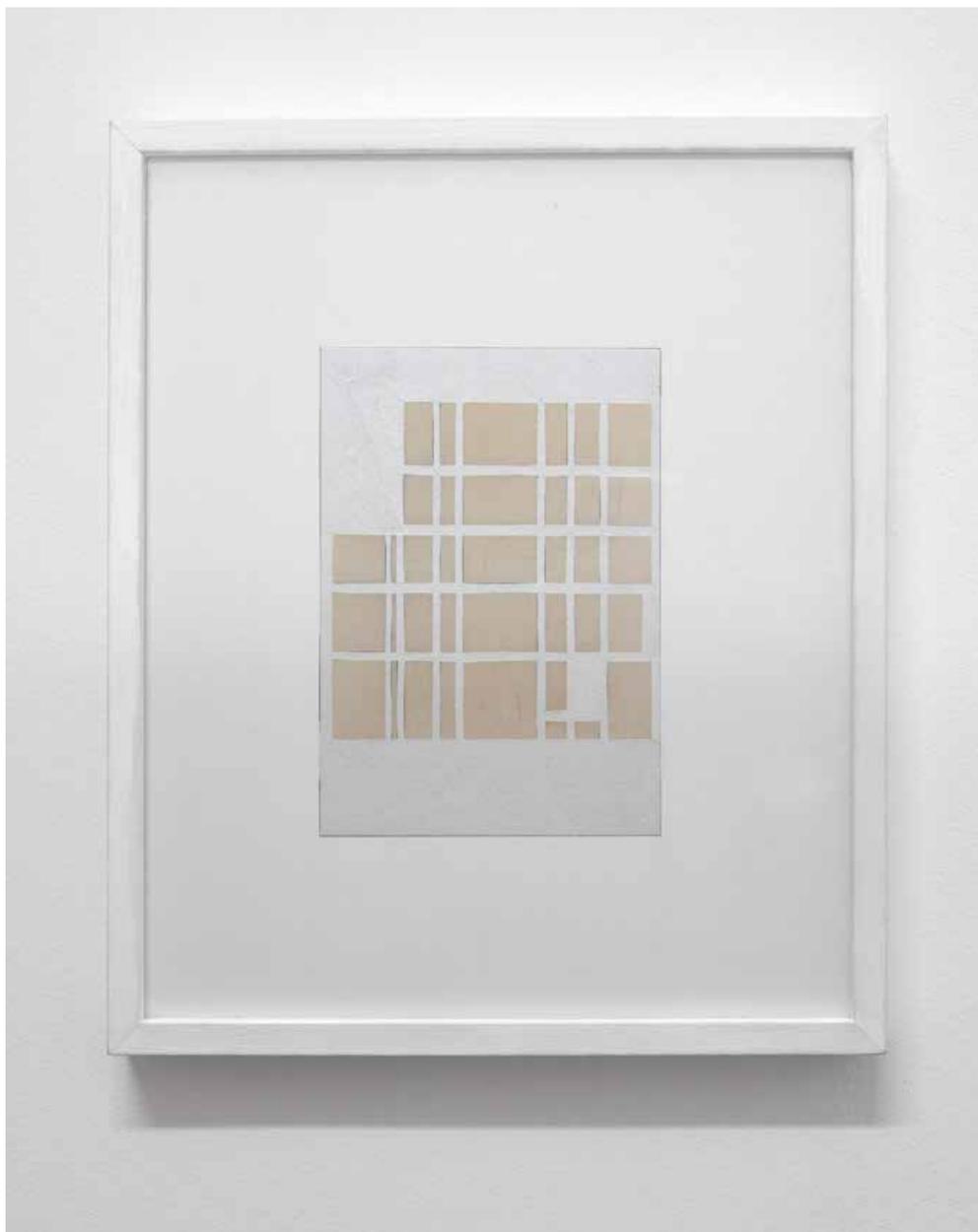
Marbres - diptyque (Piet Mondrian), 2010
Cartes postales, 10,5 x 15 cm chacune, 28,5 x 37 cm encadré



Marbres - #5 (Piet Mondrian), 2010
Carte postale, 10,5 x 15 cm chacune



Marbres - #6 (Piet Mondrian), 2010
Carte postale, 10,5 x 15 cm chacune



Marbres - #7 (Piet Mondrian), 2010
Carte postale, 10,5 x 15 cm chacune



Marbres - #3 (Piet Mondrian), 2010
Carte postale, 10,5 x 15 cm chacune

Plateforme colorée à plusieurs ouvertures qui pourraient fonctionner comme un fragment d'architecture, l'esquisse d'une fondation ou un radeau.



Pink Iso, 2008–2021
Briques plâtrières, acrylique, tasseaux, 37 x 472 x 106 cm

Devant nous, une pile constituée de dizaines de cadres fabriqués à partir d'un même module en bois – une pièce en contreplaqué de 8 x 5 cm – qui tente de s'organiser. Erigée au sol dans un équilibre précaire à chaque fois renouvelé (les cadres de la pièce n'étant pas collés entre eux), *Mulhacén* tente une incursion dans l'univers du paysage et de la ligne (dessin) même si celle-ci semble continuellement devoir se briser. La peinture qui recouvre certains extérieurs de cadres semble proliférer et contaminer la structure peu à peu. Ainsi déconstruite, la sculpture devient peinture par moment et l'orthogonalité si souvent respectée du cadre, échappe enfin à cette forme pré-établie.

Nadège Marreau



Mulacén, 2009
Contreplaqué, peinture acrylique, dimensions variables

Clément Diré

SpacioCorès, oeuvre in situ exposée dans le patio du centre d'art Passerelle à Brest, n'est pas une oeuvre d'art total – un Gesamtkunstwerk, pourront dire les visiteurs de sa version allemande, installée au Kunstverein Tiergarten de Berlin à l'été 2008 –, et pourtant !

Dans sa tentative réussie d'allier les forces et les possibilités de la peinture et de la sculpture, de convoquer les imaginaires de l'architecture et de la musique, de laisser le regard se perdre entre micro-structures et macrocosme, *SpacioCorès* reprend et réinterprète, à son compte, les tentatives de ces oeuvres d'art total, caractérisées par l'utilisation simultanée de plusieurs médiums et disciplines, dont l'histoire de l'art et les artistes sont friands. Ne serait-ce que par son inconscient moderniste et sa volonté de retrouver une pureté très Bauhaus des formes et des couleurs comme la rigueur mathématique du constructivisme.

Isabelle Ferreira, elle-même, décide de ne pas définir cette oeuvre. Pour elle, la structure, imaginée en tenant précisément compte des particularités physiques et spatiales de son lieu de monstration et de déploiement – comme le montre notamment son léger désaxement par rapport à la symétrie du patio –, n'est pas une « installation ». Mais plutôt une proposition plastique hybride, liant les trois dimensions de la

sculpture (le volume, l'espace, la multiplication des points de vue) à la planéité de la peinture (la forme, la surface, la couleur). En quelque sorte, une anamorphose perpétuelle en trois dimensions.

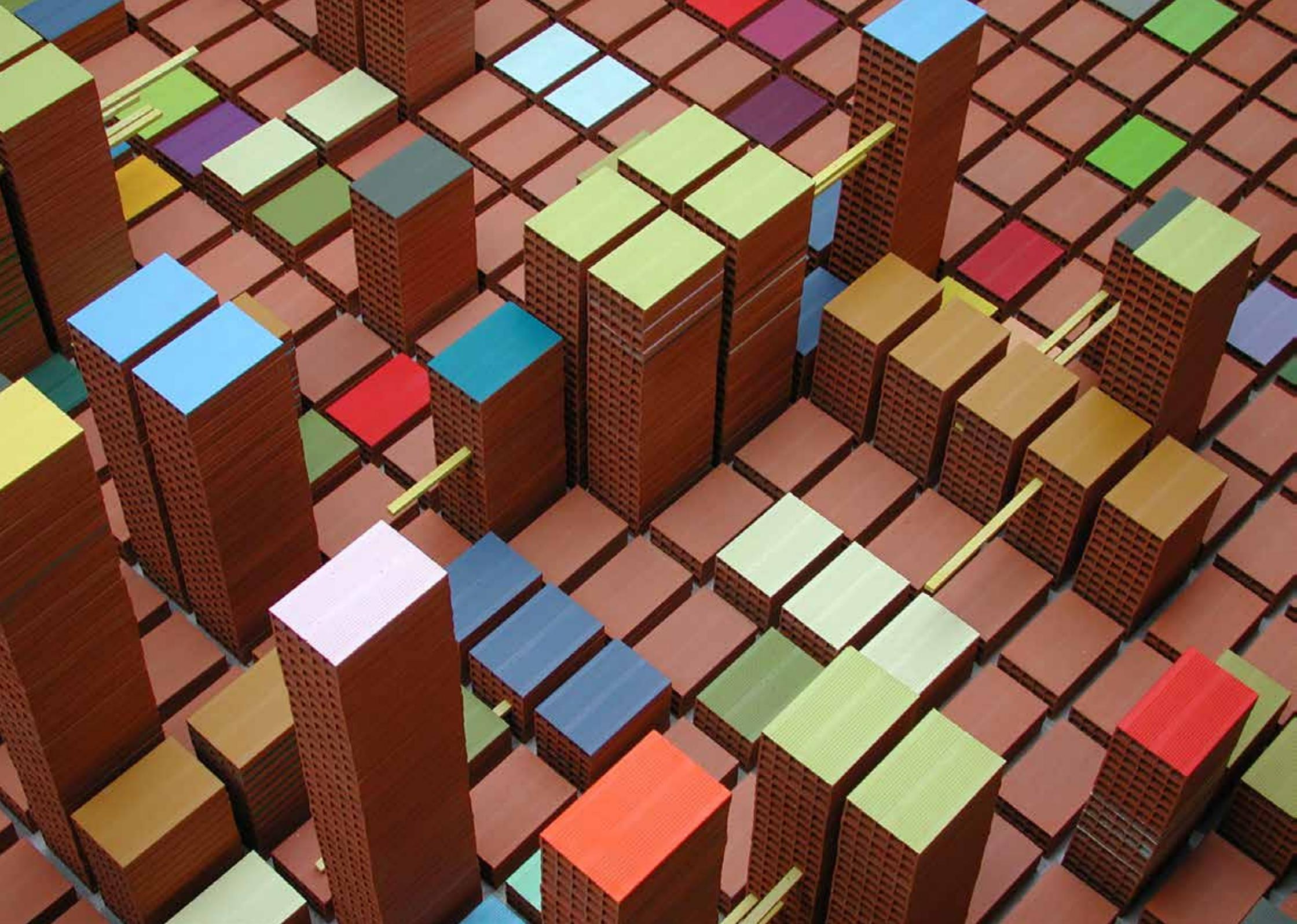
À partir de ces deux répertoires, *SpacioCorès* sévade de sa matérialité pour évoquer tour à tour une partition musicale ou une maquette urbaine, formées de notes, de rythmes, de tours et de modules imbriqués. L'unité comme l'ensemble saute simultanément et successivement aux yeux, selon le point de vue et l'endroit où l'œil procède à la mise au point. De face, *SpacioCorès* paraît imposante et infranchissable. De côté, elle s'élève depuis un socle bas jusqu'à des hauteurs dépassant la taille humaine, toisant les deux mètres. En contre-plongée, elle nous perd dans ses perspectives syncopées et ses grandeurs différentes de colonnes. De haut, elle se vit comme une surface plate de 120 m² où jouent, entre masse et singularités, les verticales et les couleurs. Celles-ci semblent alors danser et vivre entre elles une histoire de la chromie et de la complémentarité des teintes. Ce nuancier gigantesque présente ainsi, sous forme de combinaisons uniques, plus d'une centaine de tons, d'intensités et de luminosités différentes, tous absorbés par la brique, leur support matériel de révélation à la lumière.

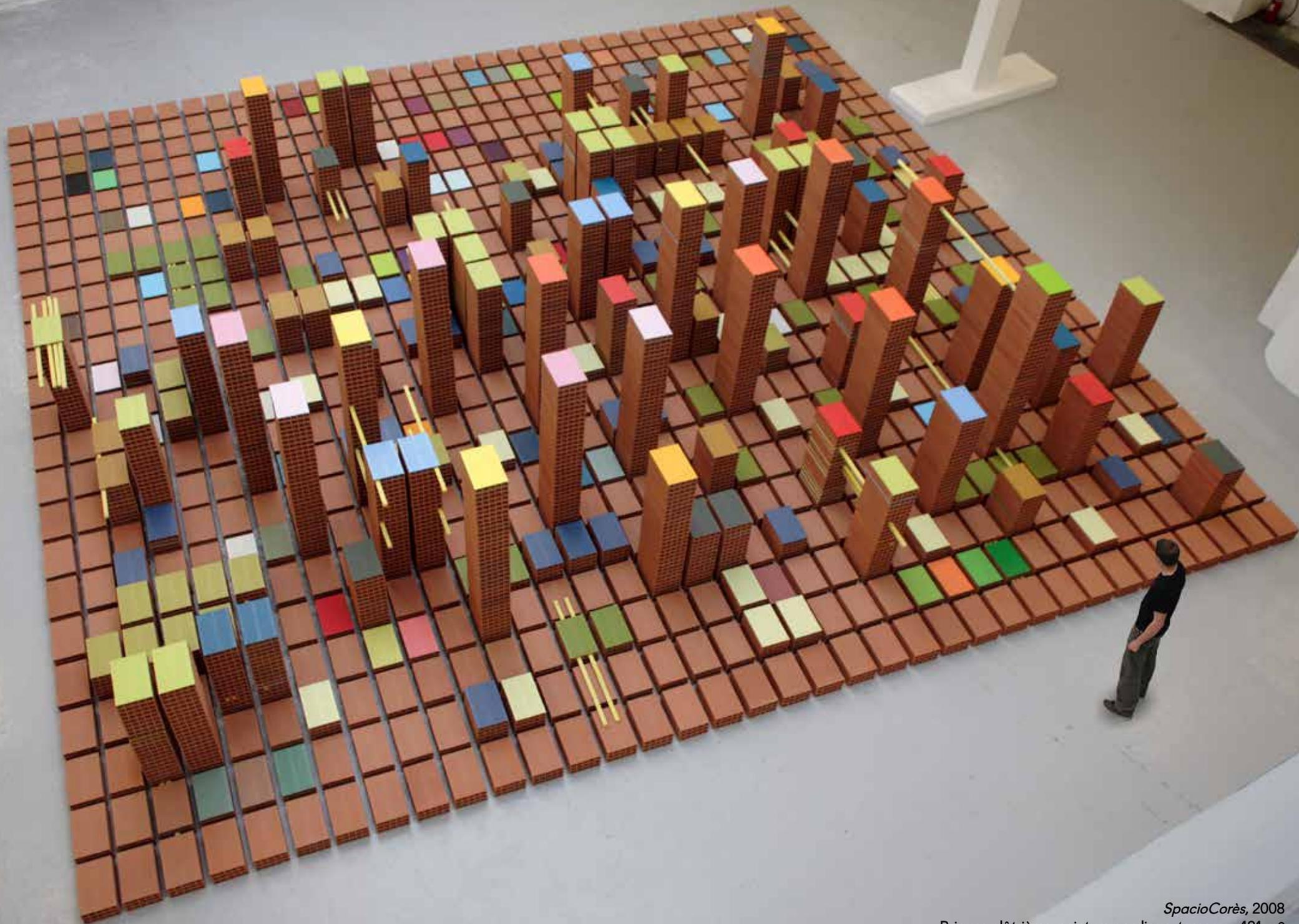
Cela fait quelque temps qu'Isabelle Ferreira travaille avec ce matériau, élément de base de son vocabulaire formel. La brique, volume presque plat, s'avère être proche d'un format pictural, du pixel, et devient l'unité première d'une écriture infinie et d'un art de la combinatoire. Ses diverses compositions donnent naissance à des oeuvres de dimensions différentes, allant de l'articulation de quelques briques à des projets de milliers d'unités, visions de paysages et d'architectures tentaculaires, à l'image d'une Mexico aztèque fantasmée.

Chariot (2003), *Puits* (2004) ont déjà montré les possibilités de cette matière à la fois si pauvre et, de fait, si fertile. Mise en scène de manière brute dans ces deux oeuvres, la brique est devenue espace à peindre avec les plus récentes *Partition*, *Tavola* et *Suite* (toutes les trois, 2006). Dans le vocabulaire plastique de l'artiste, l'action de peindre ces briques, devenue récurrente, remplace, par une subtile inversion, l'utilisation antérieure de châssis empilés. Ceux-ci furent notamment utilisés pour réaliser des sculptures (*Construction*, 2004 ; *Paysage 9*, 2004). Même si Isabelle Ferreira n'est plus vraiment « peintre », la peinture conserve ainsi toujours une place majeure dans son travail : soit dans l'utilisation de couleurs primaires non traitées et appliquées de manière basique comme ici ; soit, plus métaphoriquement, dans l'emploi de châssis



SpacioCorès, 2008
Briques plâtrières, peinture acrylique, tasseaux, 121m²





SpacioCorès, 2008
Briques plâtrières, peinture acrylique, tasseaux, 121 m2

Parédès signifie phonétiquement « mur » en portugais. Ce titre aux sonorités douces contredit la forme plutôt autoritaire. Exposé à Berlin, ce grand couloir s'ouvre entre deux murs de briques empilées qui traversent et relient les deux salles du lieu d'exposition.

Œuvre in situ se développant à grande échelle, entre jeu de construction et architecture, *Parédès* se traverse comme une allée imposante dont la perspective linéaire est soulignée par l'usage rythmé de la couleur, des partitions qui se renouvèlent toutes les 17 colonnes, et les tasseaux de bois qui relient certaines colonnes entre elles. S'éloignant du pixel de *Partition*, l'œuvre propose une linéarité étendue sur trente mètres.

Nadège Marreau



Parédès, 2008
Briques plâtrières, acrylique, tasseaux, 189 x 223 x 2900 cm

Johana Carrier

Dans un paysage bucolique filmé en plan fixe, composé d'un étang et de quelques arbres au loin, un personnage inerte est allongé au premier plan, sur le ventre, la tête plongée dans l'eau. Au second plan, une ombre mouvante se dessine en contre-jour, dans une marche qui l'emmène d'un arbre à l'autre, pour finir en aplomb de l'étang. On pense bien sûr au genre de la peinture de paysage et on trouve chez Isabelle Ferreira une persistance du support pictural. Son travail traverse les champs de la sculpture, de la vidéo et de la peinture autour de thématiques communes : le cadre, le plan, la frontalité, le volume, la lumière.

Se rappelant du tableau *La Chute d'Icare* attribué à Bruegel, les rapports de plans dans *La Vase* s'articulent sur différents niveaux d'importance dramatique. Bruegel peint la mort d'Icare, en portant plus d'attention aux actions annexes avancées au premier plan qu'à la chute du personnage mythique. Chez Isabelle Ferreira, le mouvement du promeneur au fond fait presque oublier l'action (ou la non-action) du premier plan. Le regard focalise sur la silhouette qui se

déplace, s'arrête, repart, puis s'assoit comme pour contempler une « surprenante noyade en eau tranquille » (Didier Semin à propos de la vidéo). Devenue quasi anecdotique, la femme la tête dans la vase donne néanmoins son titre à l'œuvre et met celle-ci en tension. Ce qui se joue entre les deux personnages n'est pas livré. On ne peut que s'interroger sur leur identité, sur l'action, sur ce qui est arrivé à cette femme gisant (oserait-on voir en elle une nouvelle Laura Palmer ?)...L'immobilité (la mort) rencontre le mouvement (la vie).

Si les images d'Isabelle Ferreira sont construites au millimètre près, la composition semble ici très intuitive. Sa précision prend forme avant tout par la pensée. Le temps de la vidéo devient un espace de réflexion et procède de « l'arrêt sur image ». Il se passe des choses dans le champ resté fixe, alors que l'action y est infime. Comme un point graphique, le promeneur dynamise la scène. Ainsi, l'image presque figée n'est jamais la même et des ruptures continuent de s'y jouer. D'une durée très courte (1mn15), *La Vase* fait paradoxalement l'apprentissage d'une

impérieuse lenteur. Guidant le regard, incitant à la pause, au silence et à la concentration, elle ouvre à l'expérience de l'imagination et révèle la poésie des petites choses. L'étendue d'eau forme une séparation en diagonale entre les deux berges, qui pourraient symboliquement être les territoires du rêve et de la réalité, sans pouvoir distinguer l'un de l'autre. Symboliquement encore, l'étang rappelle les fleuves de l'Hadès, royaume souterrain de la mythologie grecque auquel on accède en passant de l'autre côté du fleuve Styx, que les âmes des morts traversent dans la barque de Charon. Le promeneur au second plan devient ainsi un double de Hermès psychopompe, ou conducteur des âmes, faisant ici le lien entre le monde des vivants et l'univers des morts.

Isabelle Ferreira impose mélancoliquement son rythme. La lenteur est vécue comme un apprentissage, une recherche de justesse. Avec la douceur d'une invitation, elle se réapproprie la réalité par l'image.



Sculpture pour une image

2004

Pièce charnière à la lisière de différentes pratiques, *Sculpture pour une image* interroge et propose d'associer les problématiques de différents champs disciplinaires en essayant de faire se prolonger leurs limites. En d'autres termes, de questionner : où commence et où finit la peinture, la sculpture, le dessin, l'architecture...? A quel moment l'un commence à déborder sur le territoire de l'autre ?

Dans *Passing Polaris*, c'est la peinture romantique qui promène son ombre... Du mouvement des vagues du premier plan au ralenti choisi pour retrouver la facture de la peinture à l'huile, du ciel ombragé à la traversée du paysage par une silhouette sombre et esseulée, tout convoque les archétypes des chefs-d'œuvre du romantisme. En exaltant le sentiment de l'homme seul face à la nature, au divin ou encore au sens aigu de son individualité, *Passing Polaris* met en images une évocation du sublime, cet étrange mélange de fascination et d'effroi face à ce qui nous dépasse.



Sculpture pour une image, 2004
Assemblage de châssis, toile de projection, vidéo *Passing Polaris*, 195 x 130 x 512 cm





Passing Polaris

2004

Dans *Passing Polaris*, c'est la peinture romantique qui promène son ombre... Du mouvement des vagues du premier plan au ralenti choisi pour retrouver la facture de la peinture à l'huile, du ciel ombragé à la traversée du paysage par une silhouette sombre et esseulée, tout convoque les archétypes des chefs-d'œuvre du romantisme. En exaltant le sentiment de l'homme seul face à la nature, au divin ou encore au sens aigu de son individualité, *Passing Polaris* met en images une évocation du sublime, cet étrange mélange de fascination et d'effroi face à ce qui nous dépasse.



A l'instar de *Paysage 9* et de *Sculpture pour une image*, *Construction* est un volume aux formes minimales, constitué d'une accumulation de châssis. Ces cadres en bois sont ici utilisés à l'horizontale de façon à fabriquer un habitacle en trois dimensions autour duquel on peut tourner mais dont l'intérieur nous est refusé contrairement à une véritable habitation. Pas de portes, juste deux ouvertures (dans un format identique à celui des châssis académiques) où deux vitres ont été glissées afin d'arrêter et de fermer le volume tout en permettant de regarder dedans. Ces verres qui participent à l'appréhension du cadre comme sujet nous mettent également en face d'un espace réflexif qui est peut-être celui de la peinture.

Construction consiste à produire une sculpture en volume qui peut fonctionner plus comme un espace symbolique et une mise en abîme de la peinture que comme l'affirmation d'une forme sculpturale définitive.

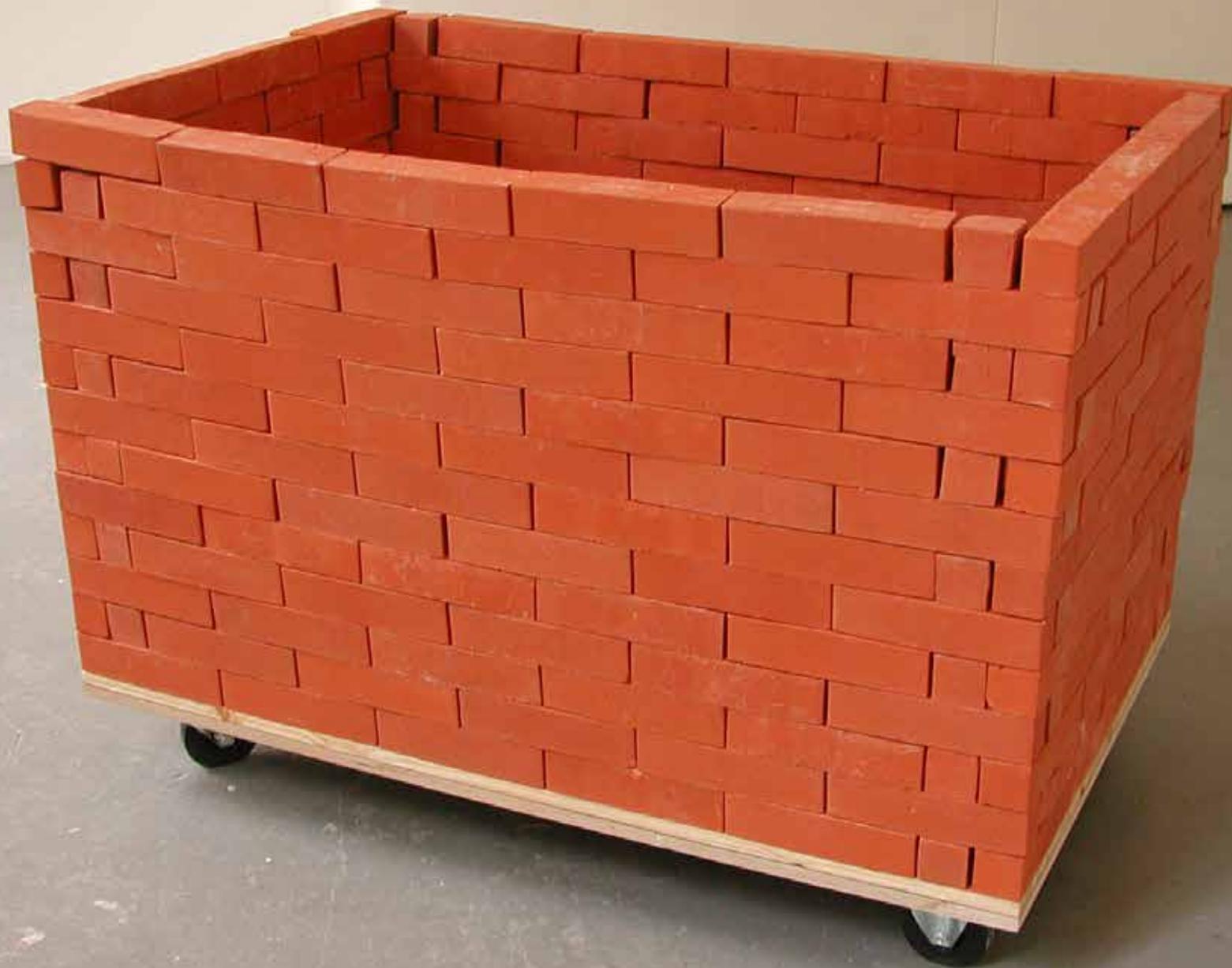


Construction, 2004
Assemblage de châssis, verres, 198 x 195 x 130 cm





Un chariot de briques trompeur... En effet, de par son nom et la présence de roulettes sous la construction, *Chariot* annonce qu'il est mobile et qu'on peut le promener. Mais tout à la fois trop fragile et trop lourd pour être poussé, cet improbable véhicule s'effondrerait au moindre geste. Les briques n'étant pas liées entre elles par du mortier ou du ciment, c'est la tension du matériau et le poids de chaque brique qui induisent à chaque montage de la pièce la forme de la sculpture et la précarité de celle-ci.



Chariot, 2003
Planche de latté, mulots en brique, roulettes, 122 x 78 x 90 cm

Promeneur est issu d'une série de travaux initiés en 2003, qui consiste à choisir des reproductions de chefs-d'œuvre picturaux sous forme de cartes postales et d'en soustraire (par effeuillage et grattage) certains éléments pour ne garder qu'une partie du tableau. La nouvelle composition ainsi obtenue révèle alors un nouveau sens, une nouvelle lecture de l'œuvre.

Le Promeneur au-dessus de la mer de nuages (1817) de Caspar David Friedrich devient donc *Promeneur*, un personnage esseulé au centre de la composition. Le tableau sans cadre, libéré d'un paysage omniprésent dans la version originelle, ne contemple plus rien, laissant le vide prendre place et entamer un dialogue avec les aspérités du mur blanc sur lequel il est accroché.

De plus, en choisissant d'agrandir l'image de la carte postale et non celle du tableau de Friedrich, ce travail propose une réflexion sur le mode de circulation des œuvres d'art qui peut parfois transformer leurs propositions afin de les adapter à des formats standard comme celui de la carte postale.



Promeneur, 2003
Carte postale agrandie et grattée d'après *le Promeneur au-dessus de la mer de nuage* (1817) de Caspar David Friedrich, 105 x 150 cm

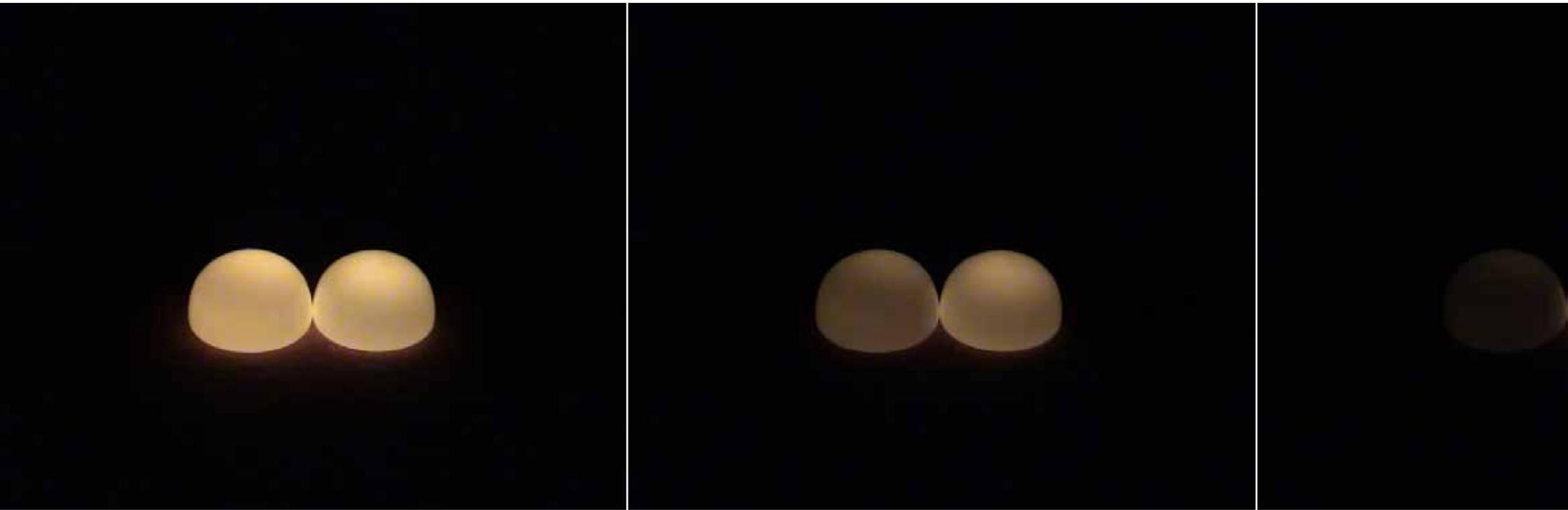
Comment attraper le temps d'une flamme ? Candela, variation contemporaine de la nature morte et du memento mori n'a été montrée que deux fois et n'existe plus aujourd'hui que par la photo qui la documente et par le récit qu'en fait l'artiste.

Ce travail montre une résistance. Et les principes de ne pas révéler les conditions de sa réalisation sous peine d'en ôter le mystère ici sont caduques, tant le sujet et la forme sont liés et nous éclairent sur notre expérience.

Le dispositif est simple. Deux plafonniers sont posés côte à côte au sol couvrant chacun une bougie allumée. Il ne faut pas plus d'une minute pour que les deux globes ne s'éteignent l'un après l'autre, consumés par le manque d'oxygène.



Candela, 2003
Plafonniers en verre, diamètre de 21 cm chacun





Capture d'écran - *Candela*, 2003
Plafonniers en verre, diamètre de 21 cm chacun

La pièce est performative et dure approximativement 1 minute

Tableau de 8 minutes

2003

Tableau de 8 minutes est une vidéo numérique filmée en plan séquence et qui dure à peu près le temps indiqué par le titre. L'action anti-spectaculaire de cette fable, c'est l'ascension d'un terril (un crassier de charbon situé dans le nord de la France) par un petit personnage qui ressemble plus à un trait, une ligne graphique ou à une petite trotteuse de montre qu'à une personne. La caméra est posée à 300 mètres de distance pour capter le paysage dans son ensemble et faire en sorte que le spectateur puisse perdre l'ascension tant sa représentation est minuscule... En «perdant» celle-ci on se concentre sur ce que recèle l'image, comme : un paysage, un ciel qui change et qui modèle le terril de l'ombre à la lumière, jusqu'à des détails aussi infimes qu'un vol d'oiseau.



Tableau de 8 minutes, 2003
Vidéo numérique, 8'09 minutes

Une maison à l'envers

2003

Didier Semin

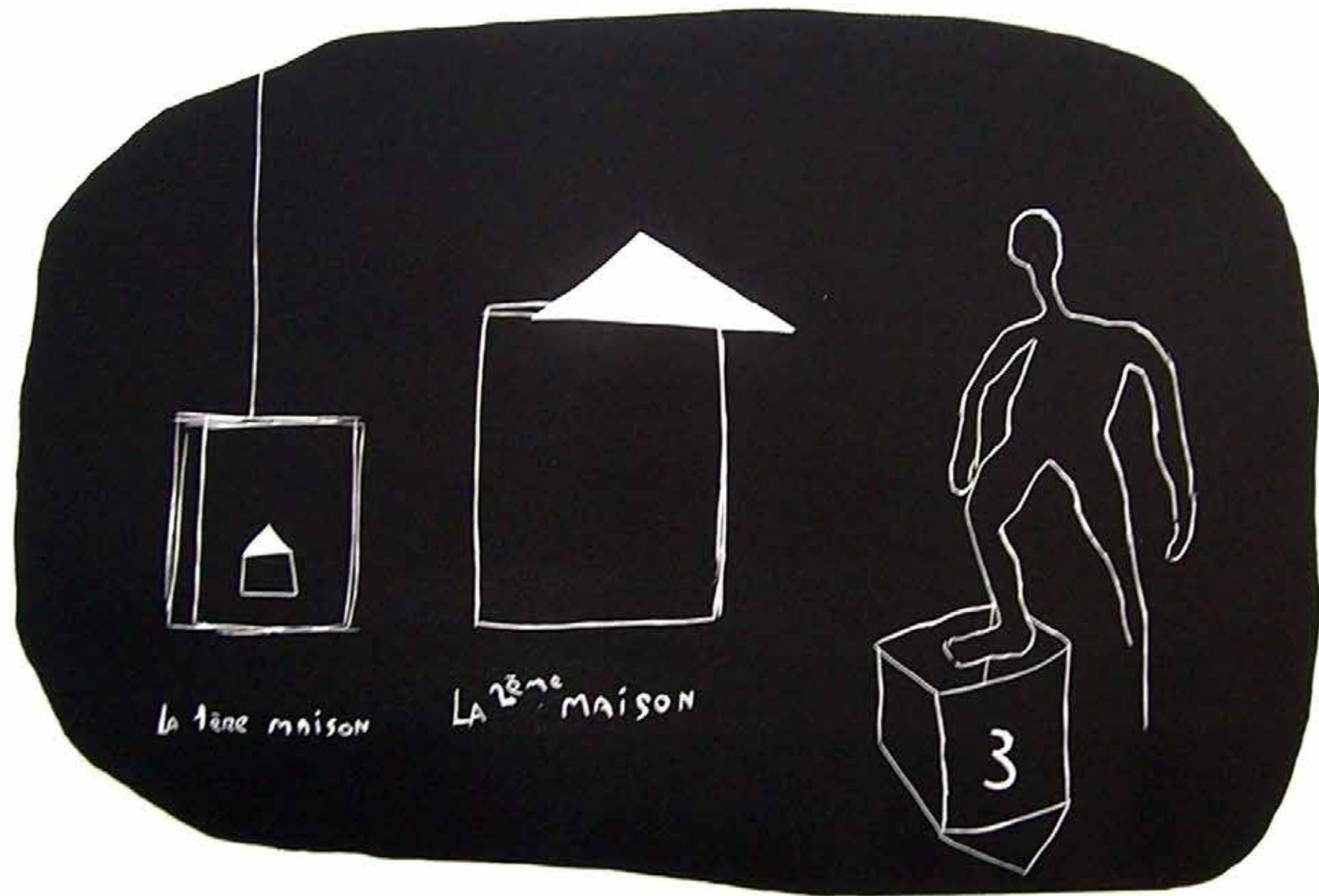
(...) Parmi les étudiants parisiens qui participent à cette exposition-échange figure une élève, Isabelle Ferreira, dont le surprenant diplôme, passé voici quelques semaines, me paraît justement exemplaire de ces moments qui font que la vie d'une école d'art aujourd'hui ne ressemble à rien d'autre.

Le passage d'un diplôme, dans ces établissements qu'on tient souvent, et peut-être à bon droit, pour des maisons de fous (mais au nom de quoi mépriserait-on les maisons de fous ?) est une forme de cérémonie dont, à l'inverse de ce qui se passe pour les examens ordinaires, l'étudiant choisit les règles à ses risques et périls. Isabelle Ferreira avait choisi d'attendre le jury couchée au fond d'une vieille baignoire emplie d'eau : on voyait pendre à l'extérieur un tuyau de plastique qui, serré entre les dents, lui permettait de respirer. De ce fonds baptismal arraché à une arrière-boutique de plombier elle sortit ruisselante pour guider le jury au travers de quelques modestes paraboles visuelles : un chariot de briques, tout à la fois trop fragile et trop lourd pour être poussé, improbable véhicule en forme de maison ; un arbre sec planté dans le plancher stérile de l'atelier ; une grande reproduction du *Promeneur sur une mer de nuages* de Friedrich, dont les nuages avaient été grattés, usés jusqu'à se confondre avec les aspérités du mur ; un matelas à deux

places creusé sur sa moitié comme l'aurait été une tombe, deux globes de verre dépoli couvrant des chandelles allumées dont l'une s'éteindrait la première, laissant une lumière veuve pour quelques terribles instants, un tableau enfin de huit minutes, simple plan vidéo de l'ascension sacrificielle d'un crassier du nord de la France, en pendant à la baignoire lustrale. J'ai rarement vu assemblée plus émue que ce jury du Diplôme national supérieur d'arts plastiques, guidé, dans une sorte de labyrinthe sacré, par une espèce de chien mouillé.

Tout cela, objectera-t-on, a des airs de déjà vu ! Sans doute. Mais ne pourrait-on formuler l'hypothèse que précisément les formes de l'angoisse et de la mélancolie, du mystère et de la rédemption sont en très petit nombre dans notre monde fini, et qu'un espace infime sépare le plus souvent la note aiguë et bouleversante de l'image visionnaire du symbolisme lourd de la compilation savante ? On trouve chez Isabelle Ferreira une eau salvatrice, un figuier stérile, une montagne sacrée, une tombe ouverte et vide : mais l'eau coule du robinet, le figuier vient du fleuriste, la montagne est un de ces tas de débris miniers qu'on appelle dans le nord des terrils, et la tombe est creusée dans un Dunlopillo. Isabelle Ferreira n'invente pas ces formes bibliques, elle ne s'en sert pas non plus, elle les voit où personne d'autre qu'un ou une artiste ne pourrait les voir,

dans un paysage industriel ruiné, dans une HLM délabrée, au fond d'un débarras : et l'on s'aperçoit soudain qu'elles sont là. On pense à l'Alexandre du *Sacrifice* de Tarkovski qui plante sur un rivage venté un arbre sec (l'arbre fleurira après qu'une ambulance psychiatrique ait emporté le rêveur), à Giovanni Anselmo qui escalade l'Etna pour qu'au lever du soleil son ombre se prolonge à l'infini, à Beuys qui se jette tout habillé dans un marais pour conjurer le dessèchement du monde, mais on ne cesse pas d'être dans la banlieue de Lille ou de Saint-Etienne. Isabelle Ferreira a compris tôt que la grandeur des gestes dérisoires pouvait seule être opposée à l'indignité des gestes efficaces dont notre société ne cesse de se repaître : c'est l'honneur des écoles que d'accueillir des folies angéliques comme la sienne. Pour l'exposition d'Adrien Pasternak, Isabelle Ferreira proposera un dessin dont le titre sonne comme une prophétie, mais une prophétie faite par Monsieur Plume dans un recueil d'Henri Michaux : " La troisième maison était déjà à l'envers quand il a décidé d'y entrer ". Pourquoi trois, et qu'est-ce qu'une maison à l'envers ? On n'en saura évidemment rien : entre les trois âges de la vie, les trois voies de la sagesse et les trois assiettes de Boucle d'Or, l'artiste n'a sûrement pas choisi, et les seuls symboles qui comptent sont ceux qui demeurent indéchiffrables.





isabelle ferreira

