GÉRARD GASIOROWSKI

ACADÉMIE WOROSIS KIGA

KIGA

29 juin - 7 octobre 2007

VILLA ARSON NICE

UN *K* PARTICULIER

LE MEURTRE DU PROFESSEUR *ARNE HAMMER* PAR UNE INDIENNE NOMMÉE *KIGA*

PROCÈS-VERBAL

Daté du 4 mars 1982 (avec un tampon bleu typique de l'administration), un communiqué de presse annonce une exposition à la Galerie Adrien Maeght pour le 12 mai suivant (la date est rayée mais tout de même lisible) :

~~*12 MAI 1982*~~

EXPOSITION CHEZ ADRIEN MAEGHT
DE L'ACADÉMIE WOROSIS KIGA
~~RE-PRODUITE~~ OBSERVÉE PAR GASIOROWSKI

I *DE SA FONDATION EN 1976 SOUS L'AUTORITÉ DU PROFESSEUR ARNE HAMMER*

II *DE L'APPLICATION STRICTE D'UN ENSEIGNEMENT DE PEINTURE*
QU'UNE SÉLECTION DE 100 ~~ÉLÈVES~~ SUJETS CONSACRERA
LA PLUS REPRÉSENTATIVE DE SA GÉNÉRATION
À L'EXEMPLE : BEUYS . STELLA . FULTON . MERZ . LONG . BERTRAND (ce dernier nom est rajouté entre deux lignes) *. ETC…*

III *À TRAVERS L'EXPÉRIENCE PÉDAGOGIQUE*
L'OBSERVATION DES PRATIQUES ADMINISTRATIVES
SES EXAMENS, SES ORDRES, SES PHÉNOMÈNES DE RÉPRESSION

IV *DE LA RÉVOLTE*

V DES ATTENTATS

VI *DE LA MORT DU PROFESSEUR HAMMER*

Bon pour communication à la presse
de l'exposition A.W.K chez a.m
l'observateur (avec la signature de Gérard Gasiorowski)
(le tout écrit à la main d'une plume fine et à l'encre noire)

- 4 mars 1982

Un autre tampon bleu est situé en haut à gauche de l'imprimé. On peut y lire quatre fois dans son contour le sigle *A.W.K.*, puis l'*ACADÉMIE WOROSIS KIGA* en son centre, suivi de *PROF ARNE HAMMER*.

Le papier utilisé est une feuille de classeur de type scolaire, rose et perforée, avec une marge sur le côté gauche dans laquelle sont inscrits les numéros des six étapes énoncées dans le communiqué de presse.

Plusieurs versions de ce document sont conservées dans les archives de l'*Académie*.

En 1976 est décidée la fondation d'une institution d'art – l'A.W.K – l'Académie Worosis Kiga ; elle est édifiée sur le Plat des Artigues, au lieu-dit La Combe de Mons, en bordure du territoire indien couvert par la tribu des Worosis.

Les autorités en place nomment le professeur Arne Hammer maître administrateur de l'A.W.K.. Le professeur Arne Hammer applique un enseignement de peinture étendu sur quatre années, chacune dirigée par un maître d'étude. La forme d'étude imposée pour la pratique picturale est bornée sous l'apparence d'un chapeau.

RÉPARTITION DES CLASSES ET NOMS DES MAÎTRES

1er année 1er A maître d'étude : Mr VOUILLE
2e année 2e A maître d'étude : Mr SOTHIER
3e année 3e A maître d'étude : Mr HENNEQUIN
4e année 4e A maître d'étude : Melle PRAX

Le professeur Arne Hammer donne plein pouvoir à chacun des maîtres pour l'exécution des ordonnances, règlements, sentences propres au bon fonctionnement de leur classe.

Les sujets au nombre de 100 sont admis.

Ils ne peuvent accéder à la classe supérieure qu'après examen par les maîtres d'étude de leur comportement dans l'académie, leurs attitudes morales, leurs qualités et leur talent dans l'art de la reproduction et du chapeau.

Tout sujet manquant à ces ordonnances est présenté accompagné d'un garde devant un conseil de discipline convoqué à cet effet.

Le conseil est formé par un tirage au sort des sujets les plus méritants.

Sept sujets seront choisis.

Le verdict prononcé par le conseil est sans appel. Les sujets condamnés sont remplacés par d'autres sujets qui seront proposés à l'examen donnant droit au passage à la classe supérieure. À la fin du cycle d'études, les sujets autorisés à sortir de l'académie pour l'exercice des responsabilités que requiert le droit au pictural, sont alignés devant le grand conseil composé des maîtres d'étude et présidé par le professeur Arne Hammer maître administrateur de l'A.W.K..

Le professeur Arne Hammer procède à la remise des honneurs. Les honneurs se présentent sous forme de médailles peintes à la main par les sujets méritants.

Un trésorier choisi parmi les bons sujets délivre à chaque honoré une monnaie en papier d'argent frappé du sceau de l'A.W.K. et qui confirme l'ayant droit dans ses futures fonctions.

En ultime récompense, le bon sujet se voit livrer pour l'assouvissement de ses besoins sexuels, une femme ou un homme de son choix sur simple présentation d'un ticket.

Aucun ticket ne fait état de sentiment.

Extrait des *Archives de l'Académie*

A.W.K
PROF. ARNE HAMMER

AUTORITÉ

POLICE

PÉDAGOGIE

FOND *FORME*

RÉVOLTE

SANCTIONS

DÉTENTION *MORT*

OIPAH
HO
OIPAH
STRA

MÉDAILLE DE L'A.W.K.
CROIX DE L'A.W.K.
GRAND CROIX DE L'A.W.K.
ORDRE DE L'A.W.K.
GRAND ORDRE DE L'A.W.K.

MÉDAILLE DU CHAPEAU
CROIX DU CHAPEAU
GRAND CROIX DU CHAPEAU
ORDRE DU CHAPEAU
GRAND ORDRE DU CHAPEAU

MÉDAILLE DU GÉNIE
CROIX DU GÉNIE
GRAND CROIX DU GÉNIE
ORDRE DU GÉNIE
GRAND ORDRE DU GÉNIE

GRAND ORDRE DE L'ORDRE
GRAND ORDRE DE LA CONCESSION INFÂME
PALMES ACADÉMIQUES

Extrait des *Archives de l'Académie*

À quelques pas de l'Académie qu'il avait créée en 1976, ce mercredi 2 septembre 1981, aux environs de

10h30, le professeur Arne Hammer est mort victime d'un attentat.

Sur les lieux, fragments épars d'une œuvre, un chapeau et une forme rectangulaire constellée de peinture où se dessine à partir de son centre un halo blanc. C'est tout.
Le professeur Arne Hammer avait cessé ses activités depuis des années. La rébellion de 1976 et les bouleversements qui s'en suivirent mirent fin à l'Académie Worosis Kiga dont il avait la charge.

Après cela, on le vit dans différentes situations et entreprises moyennes plus ou moins liées au « milieu artistique », et on ne parla plus de lui.

Ce n'est que ces derniers temps que des rumeurs s'emparèrent à nouveau de son personnage ; on le disait caché, traqué, fuyant sans cesse un groupe terroriste qui le harcelait et dont les actions maintes fois répétées lui occasionnèrent des blessures graves : l'une d'elles, au mois d'avril dernier le rendit aveugle.

C'est un homme forcé, fatigué, diminué qui s'en alla recevoir le « coup de grâce » sur des lieux où s'inscrivit son histoire.

Bulletin d'information adressé par Gasiorowski, observateur de l'A.W.K. du 5 janvier au 16 novembre 1976 et compagnon du professeur Hammer jusqu'à ses derniers jours.

Extrait des *Archives de l'Académie*

6. ON L'AURA COMPRIS…

On l'aura compris, l'aventure de l'*Académie Worosis Kiga* et de *Kiga* est une pure fiction créée par le peintre Gérard Gasiorowski (1930-1986). ***Il devenait nécessaire pour moi de créer des personnages, c'est-à-dire que la peinture était considérée comme une entité. Elle existait, je dialoguais avec elle, elle était présente tout le temps, mais à travers un nom. C'est pour ça que j'ai fait sauter mon nom en tant que signature et que j'ai pris l'anagramme de ce nom qui a donné Worosiskiga et qui est devenu donc la peinture. Il était nécessaire en tout cas de montrer un personnage qui représentait vraiment l'exercice d'un pouvoir. La peinture, il a toujours été difficile de la montrer, difficile de l'exposer, difficile même de la vendre. Je me suis toujours trouvé devant une sorte de déchirement de me séparer d'un travail. Et là, en me bloquant dans une Académie, je pouvais justement avoir plus d'aise à travers une critique où l'école intervenait, à travers un statut qui m'expliquait quelque part vraiment comment se passait tout ce mécanisme. C'est quelque chose qui était pour moi à la fois abominable et en même temps une façon d'exorciser ce rapport que j'entretenais avec le milieu professionnel de la peinture. En prenant tout ce milieu de la peinture à travers des élèves, je n'étais pas seul, j'étais toujours dans le climat de la profession, je faisais intervenir le jeu. Il faut que je m'amuse, que je joue, qu'il y ait un sorte de motivation.*** Cité par Nicole Gersen, *in* «Biographie , C'est à vous Monsieur Gasiorowski», Paris, catalogue de l'exposition, Musée National d'Art Moderne, éditions du Centre Georges Pompidou, 1995, p 247.

Les faits débutent vraisemblablement en 1973 lorsque Gasiorowski commence à signer certaines de ses oeuvres du nom de *Worosiskiga*, l'anagramme de son nom. Il s'agit en fait de quatre petites peintures acrylique sur papier rassemblées dans le même cadre (75 x 61cm). La plupart sont des compositions abstraites et colorées qui portent le titre *Amalgames*. Leur facture est d'apparence fade, sauf que certaines contiennent des reproductions de Picasso comme *La femme au corsage bleu (Dora Maar)*. Le choix de Picasso afin de signifier en quelque sorte l'idée de double n'est pas innocent. En effet, si ce dernier représente, dans l'inconscient collectif et populaire de l'époque, le génie absolu, et si sa longévité créatrice épouse le siècle (et le représente à la fois), le peintre espagnol qui vient juste de mourir n'est plus aux yeux des courants radicaux des années 70 le parangon de l'art tel qu'il le fut durant les décennies précédentes. Ces paramètres ont tout pour plaire à Gasiorowki qui voit donc en Picasso tous les paradoxes de la reconnaissance, et le destin de la peinture en général, comme l'artefact d'une « matière » dépendante des aléas du temps et des courants.

Ce processus de dédoublement s'affirme en 1975 lors de son exposition à la galerie Eric Fabre intitulée *Pablo Picasso et Worosis Kiga présentent un hommage à Gasiorowski*. Il y présente les *Amalgames*. On remarque tout d'abord que *Worosiskiga* se décompose en un nom et un prénom (ou en deux noms), affirmant encore plus son identité. De même, Picasso n'est plus une image représentée sur une vulgaire feuille de papier, mais une puissance invitante à l'égale de *Worosis Kiga*. Pourtant, il ne faut pas croire que Gasiorowski joue au grand maître dans la cour de ses aînés. Bien au contraire, le jeu est celui de la dérision, à commencer par la dérision de lui-même et de sa pratique. Les *Amalgames* sont avant tout des peintures déceptives. ***L'ensemble des œuvres qui devaient être présentées était exécuté, il s'agissait de paysages de facture scolaire, tels que je les faisais en 1950, lorsque je rentrais en peinture, signés Worosiskiga, et de portraits de Picasso. Pastiches exacts de ces œuvres. Dérision de mon propre travail et, comme je l'ai déjà dit dans une entretien précédents, mon amour, ce respect qui me colle à la peau, de la peinture, se mêlaient dans ces œuvres. Quand Fabre me proposa l'exposition, je repris entièrement ce travail, je révisais ce travail qui m'apparut puéril et paradoxalement peu adapté à mon souci constant qui est la représentation de la fabrication picturale. J'ai retenu le titre de l'exposition, mais la semaine qui précéda, je l'employais à éliminer ma fascination pour le métier picassien ; je refusais la représentation des faux Picasso et ne faisais intervenir, je dirai même, ne me tenais qu'au processus primaire de l'acte : larges coulées, pression du tube de couleur, écrasement de la pâte par le couteau, saloperie au dixième degré…*** Entretien avec Bernard Larmarche-Vadel, *Opus International*, n° 61-62, 1977.

Quelques mois plus tôt l'ironie du double prenait une nouvelle dimension avec une exposition au Théâtre Oblique à Paris lors de laquelle on pouvait lire le texte suivant : ***Faites vous-même votre Worosis-Kiga. Vous achetez chez le marchand de couleur un bloc de « lavis aquarelle », des tubes de peinture et un ou deux couteaux à palette pour étaler la couleur. Vous détachez du bloc « lavis aquarelle » une feuille de papier. Pour faire plus propre vous coupez soigneusement la partie qui la fixait au bloc « lavis aquarelle ». Une fois que vous avez une feuille parfaitement propre, vous choisissez vos couleurs. Pour obtenir une réalisation qui fasse gai à l'œil, vous prenez, par exemple, un vert, un jaune, un rouge et vous ajoutez un peu de blanc pour faire vibrer. Vous mettez les couleurs à même la feuille de papier suivant votre idée, un peu n'importe comment, suivant votre tempérament. Ensuite, vous prenez votre couteau à palette et rapidement vous faites glisser la lame du couteau sur vos couleurs. L'effet est sensationnel du premier coup. Après, il faut laisser sécher. Puis vous prenez un crayon et vous signez. Si vous voulez étonner vos amis, vous signez du nom d'un grand peintre célèbre, ceci pour bien montrer combien la réalisation est parfaite et que personne ne peut deviner que c'est vous l'auteur. Quelques exemples pour éclairer cette démonstration sont présentés sur le mur gauche de l'exposition. Dix-huit amateurs pris au hasard dans notre aimable clientèle ont bien voulu se prêter à ce jeu. Ils vous présentent ces remarquables réalisations qui démontrent bien la diversité inouïe qu'offre le W.K.K. Attention. L'opération n'est pas terminée. Quand le tableau est bien sec, vous le déchirez en 64 parties égales, et après les avoir toutes mélangées, vous en prenez quelques unes que vous répartissez, toujours suivant votre idée, sur une feuille de papier « lavis aquarelle », et sur laquelle vous les épinglez comme si c'était des papillons. Vous pouvez ajouter, pour faire plus drôle un petit dessin reproduisant un tableau célèbre, cela surtout pour faire plus vrai et donner envie aux amateurs de collectionner de beaux tableaux. Voilà, c'est fini. Il n'y a plus qu'à faire encadrer et vous avez un très joli Worosis-Kiga pour mettre dans votre chambre ou dans votre living.*** Extrait du catalogue du Théâtre Oblique, 1975, non paginé.

Pourtant, le système créatif mis en place par Gasiorowski possède des incohérences relevées par Eric Suchère. *La procédure décrit le principe de l'exposition puisque à côté des deux cadres dans lequel se trouvait le texte, figurait une reproduction de Picasso et une vitrine représentant en vrac les petits morceaux de papier obtenus. Les dix-huit amateurs sont, évidemment, fictifs. Ce texte pose quelques problèmes. Je ne vois pas pourquoi Gasiorowski redouble le K. S'agit-il d'évoquer, par un écho le K.K.K., d'accentuer la consonance du sigle ou est-ce l'indice d'un sens plus mystérieux ? Il est à remarquer, également, que 64 est le nombre de cases d'un jeu d'échec. Cette précision numérique est-elle consciente ou le fruit du hasard ? Que recouvre, alors, ce renvoi symbolique aux échecs : une allusion à Marcel Duchamp ? Quant à la description, elle ne correspond pas une photographie de l'exposition. Dans son entretien de 1997 avec Bernard Lamarche-Vadel, il affirmait qu'il n'y avait pas de reproductions ou de pastiches de Picasso dans cette exposition, or non seulement l'un d'eux est encadré au mur, mais il est possible de voir dans la vitrine, un autre pastiche ou reproduction. La volonté de cohérence complète qui sera la sienne plus tard ne semble pas encore totalement de mise* . Extrait de la monographie (non publiée) d'Eric Suchère consacrée à Gérard Gasiorowski : «Gasiorowski – Peinture – Fiction».

L'exposition s'intitule Worosis-Kiga 1987. ***Antidater mes œuvres par le haut comme par le bas, est l'acte de refus du temps, de passer outre aux grandiloquents « jugements de l'histoire », de me moquer de cette histoire qui de quelque point de vue qu'on la regarde est toujours comptable.*** Entretien avec Bernard Larmarche-Vadel, *Opus International*, n° 61-62, 1977.

8. *L'AUTOCRITIQUE DU BOUFFON*, SUIVI DE *L'ARTISTE À L'HÔPITAL* ET DE *L'ARTISTE BLESSÉ*.

Gérard Gasiorowski est en fait à la recherche de la figure idéale de l'artiste, quitte à tomber volontairement dans la caricature. L'autocritique du bouffon réunit en 1974 une série de peintures à l'acrylique de même format (35,2 x 26,4cm) dans lesquelles des têtes - une fois de plus grossièrement peintes - font office d'autoportraits. L'artiste ressemble alors à un ours mal léché. Des réflexions quasi absurdes accompagnent les portraits : ***A la guerre, il prit un mauvais coup. Toute sa vie, il en garda la trace*** ou ***Les femmes ! Ah oui les femmes***. Ce projet se poursuit entre 1975 et 1976 par la série de dessins intitulée *L'artiste à l'hôpital* où l'on peut reconnaître le même personnage autoparodié, alité, souffrant de on ne sait quel mal, dans une situation d'attente liée à son état. On peut y lire : ***artiste épiant son infirmière*** ou ***artiste réclamant le bassin***. Enfin, cette quête de la caricature passe par une série de photographies toutes aussi bouffonnes les unes que les autres (*L'artiste blessé*) où l'on voit Gasiorowski lui-même, en courte chemise de nuit, un pansement/bandeau sur la tête, mimer un certain nombre de gestes liés à des faits de guerre (*fantassin au repos, soldat fauché en pleine action* ou encore *officier en pleine réflexion*…).

9. LE PASSAGE PAR *LA GUERRE*

Si l'artiste est représenté dans un tel état de souffrance, c'est qu'en 1973, Gasiorowski débute la série qui demeure aujourd'hui la plus marquante de son travail : *La guerre*. Il s'agit - une fois achevée - d'une énorme installation constituée de centaines d'éléments semblant surgir d'un immense jeu de guerre réalisé à partir de modèles réduits. L'artiste exige que la plupart des objets fabriqués dans la logique de ce conflit, soient présentés comme des tas d'ordures et de décombres abandonnés au sol dans la violence de leur propos. ***La guerre aidant, je construisis cette énorme suite. Je peux dire énorme car elle m'a pris beaucoup de temps, constituée avec tout l'appareil guerrier, chars d'assaut, soldats, plans, tanks, avions, etc., le tout sur papier, la toile étant définitivement abandonnée. J'employais aussi des objets et des jouets que je maculais. (…) en fait de casser des jouets, paradoxalement je m'en mis à en construire avec des morceaux de carton, du papier, le tout enduit d'acrylique grossièrement étendue, je mettais en forme mes dessins d'avions. L'avion fut choisi en fonction de son pouvoir destructeur. La mort (…) me semblait dans cette traduction plus évidente. Il y aussi les Objectifs : une mise en caisse de jouets ferroviaires que je détruis en les brûlant partiellement, le tout formant un spectacle de catastrophe. Toute cette traduction de l'horreur n'est en fin de compte que l'horreur du pictural, ce qui est en cause n'est et n'a toujours été que la peinture, l'acte pictural est mon unique problème. Comme je l'ai toujours dit, la question que je me pose lorsque je vais chez un marchand de couleurs c'est : que faire ? Que faire avec un crayon, de la peinture, un feutre, que faire ?*** Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, *in* «L'artiste à l'hôpital», Paris, catalogue de l'exposition, Théâtre Oblique, 1975, non paginé.

10. UNE *ACADÉMIE* BIEN STRICTE. RAPPEL DE SES FONDEMENTS.

La Guerre s'achève en 1975. Dans l'un des tableaux de l'installation (contenant un pansement sanguinolent recouvrant une croix peinte dans un gris bleu si typique chez l'artiste), on peut lire les mots suivants : ***La peinture est blessée / Peut-être à mort / Je le souhaite / Maintenant qu'il n'y a plus rien à faire / C'est un constat d'échec / Cette série / Suite / De tant d'autres / S'écrit / Soins-Secours / Demain s'inscrira seul / Secours.*** Gasiorowski se retire totalement du monde de l'art jusqu'en 1982, date à laquelle il accepte à nouveau d'exposer (cf. chapitre 1). Le peintre caustique s'immerge alors dans une fiction totale qu'il mènera jusqu'à son paroxysme. Les aventures *A.W.K.* et *Kiga* peuvent débuter.

RAPPEL.RAPPEL.RAPPEL.RAPPEL.RAPPEL.RAPPEL.RAPPEL.RAPPEL.RAPPEL.

L'*Académie Worosis Kiga* est donc créee en 1976.
Il s'agit d'une école d'art située au bord du territoire des indiens *Worosis*.
Elle est dirigée par un maître administrateur / enseignant / artiste du nom de *Arne Hammer* (« hammer » signifie en allemand marteau, et par homophonie « arne » peut s'apparenter à la hargne, soit en quelque sorte « un marteau plein de hargne »).
L'enseignement dure quatre ans sous la tutelle d'autant de maîtres d'études (cf. chapitre 2).
Au nombre de 100, les élèves sont admis sur concours.
La seule tâche qui leur est demandée est l'exécution d'une peinture représentant un chapeau.
Tous ceux qui ne se soumettent pas à cette pratique sont exclus.
Les élèves doivent faire preuve d'une discipline et d'une rigueur morale absolue.
D'éventuels postulants peuvent suivre des cours par correspondance afin de préparer leur concours d'entrée à l'*Académie*.
Ceux qui sortent de l'*Académie* reçoivent de la monnaie, un ticket leur donnant le droit d'assouvir leurs besoins sexuels, et des médailles peintes sur du papier par les meilleurs étudiants.
Ces derniers forment également un conseil de discipline afin de juger les élèves récalcitrants.

On retrouve dans cette école tous les artistes les plus reconnus des années 70 parmi lesquels : Warhol, Serra, Lichtenstein, Gilbert & Georges, Segal, Richter, Cage, Buren, Van Elk, Pagès, Kounellis, Weiner, Bertrand, Télémaque, Le Gac, Zorio, Anselmo, Johns, B.M.P.T, Oldenburg, Degottex, Ben, Acconci ou Graham… Leurs œuvres forment un ensemble intitulé *Les classes*, toutes composées (sur 36 cm de hauteur et 160 de longueur) de 4 peintures de chapeaux (une par année), suivie d'un brevet *ad hoc*.
Les médailles qu'ils reçoivent sont les *Honneurs* (1976). Elles ressemblent à de véritables médailles et portent le titre de l'ordre ou du mérite qui les distingue (cf. chapitre 4).

On compte aussi un certain nombre de *Refusés* (ensemble de peintures en acrylique, encre et crayon sur papier au format de 35,5 x 26,5cm), tous ces élèves indisciplinés qui ne se sont pas soumis à l'obligation de peindre un chapeau, et qui se sont vu fermer les portes de l'*Académie*. On y distingue (sans connaître les raisons de ce choix précis) : François Morellet, Cy Twombly ou Nicolas de Staël. Mais tous les tableaux refusés sont signés Gasiorowski, comme si ce dernier - pourtant simple observateur de cet enseignement particulier – assumait à lui seul l'ensemble des proscrits de l'académisme.

Les *Cours par correspondance*, au format plus réduit (22 x 16 cm) ne sont que des feuilles de carnets arrachées de leur support, et sur lesquels les futurs prétendants à l'*Académie* exercent leur capacité à peindre un chapeau. Ils ne sont que dix-sept. On peut y lire, selon les cas, les mentions suivantes :

Préparation à l'entrée en classe de 1ere année
Maître d'étude : monsieur Vouille
Prétendant : Dan Graham
N°38
Observateur : Gasiorowski 1976

Un chapeau est grossièrement exécuté, tandis qu'une bande de papier de couleur (attaché par une agrafe) barre l'ensemble. Le tampon traditionnel de l'*Académie* certifie l'authenticité du document.

Il existe aussi des sortes d'archives de l'*Académie*, toutes conservées dans de modestes boîtes peintes sur du carton, de formats à peu près identiques (9,5 x 24,5 x 18 ou 7 x 19 x 13 ou 9 x 24 x 17 cm). On y trouve les *Papiers de détention* qui ne montrent qu'un minuscule point, de la *Monnaie en papier d'argent*, les fameux *Tickets à caractère sexuel*, *La Police* (des petits papiers carrés maculés d'une trace de peinture brune portant le chiffre 3 et frappés du sceau de l'*Académie*), des carnets les plus divers, des lettres d'étudiants *demandant de l'aide* (dont une lettre hilarante signée le 11 novembre 1970 par l'élève Christian Boltanski), et de réelles Archives contenant des courriers sous enveloppe ou ces bandes de papier utilisées pour *Les cours par correspondance*.

Tous ces documents attestent de l'extrême discipline qui règne au sein de cette *Académie* si spéciale.

11. UNE PRATIQUE ABSURDE

Les Archives conservent par ailleurs les traces de l'activité artistique même du professeur *Arne Hammer*. La description n'est pas simple tant son travail en tant que tel est complexe. Eric Suchère en a fait une description plutôt claire. *Sur des feuilles de 38 millimètres sur 47, il réalise deux travaux : les* Ho *et les* Stra. *Sur les* Ho, *il trace la petite figure d'un monsieur en chapeau qui est l'image originale de l'artiste. À chaque fois qu'il trace cette image, il la recouvre dans sa totalité d'un coup de peinture brune, il s'agit de « la peinture » qui recouvre « l'apparence ». Il exécute ce geste plusieurs fois. Toutes les mille fois, il reprend mille autres papiers et cette fois, il répète ce geste, sur chaque papier, non pas une fois mais deux fois : un monsieur, un coup de peinture, un monsieur, un coup de peinture. La troisième série se compose de trois palimpsestes, la quatrième de quatre… Cette série devait comporter huit séries, mais il n'en achève que cinq et commence une sixième. Les* Stra *utilisent la même procédure mais simplifiée à un trait noir surmonté d'un trait brun pour la première série, d'un trait noir surmonté d'un trait noir surmonté d'un trait brun pour la deuxième série et ainsi de suite.* Hammer *n'achève que deux séries sur les huit prévues. Les* Stra *« représenten t l'apparence » et établissent les contraires des* Ho. *Il devait y avoir, en tout, 72000 gestes, il n'y en aura que 42600 découvrant l'artiste et le recouvrant par la peinture. Parallèlement à cette entreprise,* Arne Hammer *s'est découvert et recouvert de son couvre chef – il porte un chapeau – 72 000 fois. Le but de cette entreprise consistait à « jeter le chapeau et de découvrir la peinture . Le tout aurait constitué l'*OIPAH Ho *et l'*OIPAH Stra, *l'œuvre immortelle du professeur* Arne Hammer *– c'est la signification des lettres du mot ».*

La parodie est à son comble, non seulement à travers une pratique systémique plus absurde que profondément « conceptuelle », mais surtout par le portrait que l'on se fait de cet artiste/enseignant/académicien étouffé par une conception de la création qui oscille entre le moine copiste et les petits arrangements procéduriers à la «Bouvard et Pécuchet».

Afin d'enfoncer le clou de la caricature, plusieurs dessins de Gasiorowski datés de 1976 représentent *Arne Hammer*, toujours affublé d'un long manteau, et bien sûr d'un chapeau, soit au pied de la Montagne Sainte-Victoire, soit en train de marcher avec l'aide d'une canne, un carton à dessins sous les aisselles, évoquant la « figure » de Cézanne comme celle de l'artiste idéal, l'artiste « éternel », inscrit à jamais dans l'inconscient collectif de notre société.

Sentant sa mort approcher, *Arne Hammer* tente à la fin de sa vie de mettre de l'ordre dans son travail, comme s'il n'y en avait déjà pas assez. *Les séries des Ho* et *Les séries des Stra* (1976) sont retrouvées soigneusement conservées dans des boîtes spécifiques, tout comme on retrouvera après sa mort une *Valise* (1975-1976), consignant les traces de ses divers déplacements liés à sa situation d'exil. Son exil fait œuvre.

Enfin, il réalise dans les derniers instants une série de sept petites peintures énigmatiques représentant des métronomes (*A.W.K., Métronomes, mon dernier travail*, 35 x 27 cm), datées de 1981. On peut imaginer que le professeur/artiste désigne à travers ces exercices une fois de plus répétitifs, la marque de l'ordre, du temps et du rythme qui les accompagne. Jusqu'au bout, *Arne Hammer* reste droit dans ses bottes.

12. LA RÉVOLTE ET LE MEURTRE

Les étudiants de l'*Académie* ne supportent plus son autorité excessive. Dans le courant du mois de juin 1976 un premier sujet tente de se révolter ; il est aussitôt exclu.

Le 26 du même mois, *Mademoiselle Prax* (responsable des cours des 4e année et de la pratique de la peinture) découvre son bureau dévasté, ses documents pédagogiques dérobés, les cadres brisés, les meubles détruits, des insultes sur le tableau noir, et surtout des traces de merde sur les murs.

Tous *Les Honneurs* sont souillés ou brûlés. Ils deviennent alors *Les Honneurs, ordres de L'Académie corrigés à des fins de peinture* en guise de preuve de leur transformation.

Malgré une battue savamment organisée par les autorités (on ne sait jamais de qui ou de quoi ces dernières sont constituées), le coupable n'est pas retrouvé.

Arne Hammer prend peur et il fuit.

Il est en fait traqué par un mystérieux groupe révolutionnaire, le *GARK*, dont on peut se douter qu'il s'agit d'une réduction du nom même de GASIOROWSKI, ce K particulier qui ne sait pas où se placer dans cette aventure (tantôt compagnon de *Arne Hammer*, tantôt observateur ou « refusé » de l'*A.W.K*, tantôt acteur de sa révolution, tantôt complice de *Kiga* comme on le verra plus tard).

Un attentat ôte la vue au professeur *Arne Hammer* en avril 1981.

Il est retrouvé mort le 2 septembre 1981 dans l'enceinte de l'*Académie*.

Des photographies en noir et blanc témoignent de son agonie (*A.W.K., Le Coma du professeur Arne Hammer*, 1981), tandis que d'autres en font la reconstitution (*A.W.K, Reconstitution de l'attentat du professeur Arne Hammer*, 1981).

On assiste également à l'*Autodafé des cadres de l'Académie* (1981).

Sur les lieux du crime, les autorités ne retrouvent qu'un chapeau et une palette (*A.W.K, La palette du professeur Arne Hammer,* acrylique sur papier, 1981).

Des instructions laissées par la victime exigent de recouvrir régulièrement cette palette de peinture ***sans calcul du temps*** et ***sans préoccupation d'esthétism***e. Et de ne jamais l'exposer. Au-delà de la mort, ce drôle de bonhomme restera aussi rigoriste que détaché des pratiques fondamentales de l'art, si ce n'est pour une dernière fois ***recouvrir*** encore et toujours la peinture – par dessus la peinture.

Il y a eu 400 chapeaux
fragments épars d'une oeuvre partiellement détruite
et maintenant dispersée çà et là.

En 1976 l'académie cristallise, chapeaute (si l'on peut dire)
toutes les régressions élaborées à partir de 1973.
C'est leur point final.

Après, Kiga l'indienne, referme puis
évacue la peinture.
Ce sera la merde, le feu, la pureté,
l'innocence.

Extrait des archives de Gérard Gasiorowski

L'expérience de l'*Académie* s'achève donc dans la violence et le meurtre de son maître fondateur. *Kiga* est une jeune femme qui vit dans la tribu voisine des *Worosis*. Elle est l'auteur du crime. Son choix comme coupable n'est pas innocent. ***Kiga incarne la peinture, qui ne peut plus supporter ce carcan, ces classes, ces devoirs, une sorte de folie concentrationnaire qui est un peu celle de notre époque. Hammer représentait l'ordre, Kiga le désordre. (…) J'ai transféré la peinture sous la forme d'une Indienne venue d'une réserve. Symboliquement ça voulait dire que la peinture pour moi devait être mise en réserve, cachée, qu'elle n'était pas pour tout le monde.*** Cité par Nicole Gersen, *in* « Biographie, C'est à vous Monsieur Gasiorowski», *op. cit*, p 248.

Durant les années où il conçoit *Kiga*, Gasiorowski s'identifie totalement à son personnage, au point de vivre reclus et de s'habiller comme elle. Il pratique aussi des rites. ***Je me suis procuré un sac de couchage et un pied d'éléphant (sorte de toile de protection), dont je me recouvre. Là-dessous, à mes côtés, un magnétophone enregistre les sons d'une flûte sur laquelle je joue. Je joue pendant trois quarts d'heure ; c'est la durée d'une piste magnétique. (…) Et je retourne chez moi où je dispose au sol des parcours composés de pierres qui se suivent ou se juxtaposent et aboutissent à un lieu dit « de privilège » où se dresse une cheminée en terre dont la partie ronde est perforée de trous et laisse filtrer la lumière d'une bougie. À intervalle, comme faisant fonction de borne, des bols contenant chacun un grand collier de perles de couleur diffuse l'affectivité. Sur une allée d'argent (rouleau de papier aluminium) est posé un siège pliant, trépied en bois supportant un triangle de cuir et qui servait à l'origine d'assise aux artistes travaillant sur le motif. Sur ce siège et face au magnétophone, je monologue et devient EDIG DOU A DOU. Et cette langue, je la mime pêle-mêle une furieuse violence à une étrange douceur. Il y a aussi le bâton. C'était un morceau de bois rond et poli trouvé au bord de la mer. Je l'ai ramassé, enduit de peinture blanche, entouré de corde et de papier en chocolat, fixé à une extrémité un charbon maintenu de chaque côté par une barrette de cheveux ornementée d'un motif coloré. C'est devenu le bâton de la cérémonie de feu – Il y a aussi le feu : des bougies allumées avec le bâton. Il y a aussi le calumet, grande tubulure blanche dans laquelle on souffle de la fumée. Il y a aussi l'offrande du lait, quatre pièces magiques destinées à éloigner « l'esprit du pictural » : force en voie de disparition mais aux sursauts toujours redoutables. Il y aussi la plateforme d'amour composée d'un disque de 30cm recouvert de papier d'argent, et flanquée de son bord de quatre stèles (boîtes de carton enduite de peinture blanche directement et maladroitement appliquée par le tube). Elle symbolise le désordre amoureux. Au milieu du disque, une autre stèle de dimension identique mais plus simplement recouverte de peinture blanche en signifie l'apaisement. Il y a aussi les pommes, appelées « Suite cézannienne ». De nombreuses pommes de toutes espèces qui se disposent un peu partout, qui se regardent et qui s'offrent et qui se mangent.*** *Ibid* p. 250.

Une photo datée de 1976 atteste de cette mise en scène. On y voit Gasiorowski, déguisé en indien(ne), prostré dans son appartement, concentré face aux objets de rites qu'il vient de décrire.

Le travail de *Kiga* ne ressemble en rien aux productions passées de Gasiorowki, et encore moins aux exercices de l'*Académie Worosis Kiga*, auxquelles les pratiques de la petite indienne s'opposent diamétralement.

Chacune de ses pièces est associée à la pratique d'un rite :

- *Les Offrandes/Cérémonies* (1977), morceaux de carton peints en rose qui sont des simples offrandes à la peinture,
- *Les couleurs* (1976-1983), des tubes de cigares contenant de minuscules papiers de couleur, chacun consacré à une seule couleur (à heure fixe Kiga essaime la couleur sur un tissu telle une liturgie dédiée à la couleur pure),
- *Rite* (1977), entièrement dédiée au culte de la pomme (des couverts entourent cette dernière, prête à être sacrifiée pour être digérée et transformée),
- *Les Pots/Couleurs* (1978), qui, comme son nom l'indique, réunit une quarantaine de pots recouverts de tâches et de gouttes de couleurs différentes (à l'instar d'une palette),
- *Les Caches* (1976-82), des cartons peints qui contiennent les objets secrets de Kiga, mais qui, par leur composition, symbolisent plus généralement la position de la peinture dissimulée,
- *Les Bijoux* (1976-83), constitués en fait de copeaux de peinture formant des bracelets fantaisie,
- *Les Ni-Ni* (1977), des morceaux de tissus enroulés sur eux-mêmes qui peuvent évoquer des chapelets,
- *Les plombs – jeux et Lieu d'aisance*, tous deux de 1977, une série de rites simples formant des figures élémentaires,
- *Le Jeu* (1976-1983), qui réunit un ensemble de petites sculptures totémiques servant à un jeu primitif d'échec,
- *Les Fuseaux* (1976 – 1983), morceaux de bois servant à la pratique du filage,
- *Les Carquois* (Le chemin de Saint-Donat) (1976-1983), composés de fils colorés, tressés d'où sortent des rubans maculés de peinture, et *Les bâtons* (1977), papiers enduits d'acrylique et roulés, symbolisant tous deux la transformation des matériaux en peinture,
- *La Suite Cézanienne* (1976-1983) est une valise contenant, entre autres choses, *Les Fanions* (1977), des centaines de petits feutres peints qui constituent la bannière des indiens *Worosis*, puis une palette encroûtée, des liasses de papiers avec des lignes et des taches rouges, ainsi que des reproductions miniatures de toiles de Cézanne que Kiga aurait demandé à Gasiorowski d'exécuter en hommage au grand maître (toutes les reproductions sont en effet signées par Gasiorowski, et datées de 1977),
- *Les Tourtes* (1977-1979), constituées d'excréments mélangés à des herbes aromatiques, faisant référence aux fameuses pommes de Cézanne qui seraient, cette fois-ci, non pas peintes, mais fabriquées de manière chamanique par des éléments naturels.

Par ailleurs, *Kiga* fait de sa propre vie une œuvre. *Les Jus* (1978) sont des peintures réalisées avec le jus des tourtes ; il s'agit d'une série de quarante-huit tableaux représentant sa famille. Leur facture « primitive » en forme de poupées en fait des corps mythologiques. *Kiga* les peint avec les doigts. *La Maison de Kiga* (1980) est composée d'un ensemble de cartons, entassés les uns sur les autres, un peu en vrac, sur lesquels on peut percevoir des reproductions faisant référence à des « standards » de l'histoire de l'art : Cézanne, Manet, Mondrian, Monet, Matisse, Gauguin, Chardin, Klein, Miro, Vermeer, Goya, Rembrandt, Delacroix, et même l'art des Cyclades. Inutile de dire que cette maison (qui sert en même temps de boîte de rangement pour les objets de rituels évoqués plus haut), est le « temple » de la peinture, son édifice.

Enfin, et par pure ironie vis-à-vis de l'*A.W.K.*, *Kiga* prend un chapeau pour emblème. Mais autant celui de l'*A.W.K.* signifiait l'autorité et les convenances, autant celui de *Kiga* est un objet peinturluré en rose, à la limite du clownesque (*Le chapeau de Kiga* (1976 ou 1977), technique mixte). Ce chapeau peut être présenté accompagné d'une veste et d'un pantalon, ceux de *Kiga* (*Veste, pantalon et chapeau*, 1977, 1979).

Gasiorowski dira de *Kiga* qu'elle était ***la peinture innocente***. On sait forcément très peu de choses d'elle : elle vit cachée et sa pratique se veut résolument discrète. *Raconter celle qui est la peinture demande moins d'anecdotes*, précise à juste titre Eric Suchère.

Kiga meurt en 1983. On ne sait de quoi. Mais on sait pourquoi. Gasiorowski est allé au bout de son expérience, de lui-même. Il a éprouvé la peinture. Il peut enfin peindre sereinement.

On ne peut pas comprendre précisément l'aventure fictionnelle de l'*Académie Worosis Kiga* et de *Kiga* sans la mettre en perspective avec le reste de l'œuvre si complexe de Gasiorowski.

Ce dernier est surtout connu comme un peintre de séries et de ruptures, ce qui est vrai mais réducteur à la fois, car toutes ses séries s'enchevêtrent et se répondent en permanence sur le mode du dialogue critique.

Il commence à peindre au début des années cinquante, mais ne conserve rien de cette période. Néanmoins, il parle déjà d'une pratique laborieuse, un peu ridicule. On sait par ailleurs grâce au témoignage de son ami Jacques Monory, que Gasiorowski travaillait dans une compagnie d'assurance et portait très souvent un chapeau et un parapluie, jouant jusqu'au paroxysme « l'employé d'assurance », alors qu'il était paraît-il profondément subversif. Les premières toiles connues sont, à partir de 1965, *Les Approches*, des peintures généralement de grand format en noir et blanc, aux accents hyperréalistes, jouant sur les ambiguïtés de la fascination de l'image dont il est à l'époque clairement dépendant.

Les Approches connaissent le succès. Les tableaux sont en effet fascinants. Mais Gasiorowski ne souhaite pas être enfermé dans un unique registre (en l'occurrence celui de la Figuration Narrative dans lequel on l'avait alors classé). Il cesse ce travail en 1970. Il attaque les *Croûtes* (1971-1982) qui sont des pastiches de mauvaises peintures volontairement assumées comme telles. Au-delà de l'ironie, elles interrogent surtout le destin souvent tragique de la peinture. Elles inaugurent également chez lui la fonction de peindre d'après peinture et non d'après image. Parallèlement, il initie la série *La fuite du côté de Barbizon* (1972). ***Il me fallait donc pourrir l'image ; au niveau de la forme, je commençais à faire baver le pinceau, ce qui a donné la suite de tableaux intitulée*** **Période Barbizon.** ***Une suite de paysages, très campagne française, où je retrouvais mes premières amours, Corot, Millet, etc., la mort était toujours là, la forme s'effaçant, je « mitais » le tableau.*** Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, *in* L'artiste à l'hôpital, Paris, catalogue de l'exposition, Théâtre Oblique, 1975, non paginé.

Puis, ce sont les *Albertine Disparue* (1971-1972), des peintures de petit format en noir et blanc, réalisées à partir de photographies de personnes anonymes du XIXe siècle qu'il affublait de noms de héros de roman de la littérature classique. Il s'enfonce peu à peu dans les jeux de falsification. En 1972, il réalise une petite série intitulée *Les Fatalités ou les liens de famille*, qui interroge à travers quelques portraits les signes possibles de la ressemblance. Sauf qu'ici aucun portrait n'est proposé en comparaison d'un autre. C'est au regardeur de se demander si le visage qui lui fait face ne ressemble pas à quelqu'un de sa connaissance. Toujours en 1972 : *Les Impuissances* qui, comme leur nom l'indique, signifient l'impuissance de la représentation au travers de minuscules peintures exécutées au centre de petits tableaux. Alors que son travail déroute de plus en plus le public qui ne comprend pas l'abandon de la dextérité des *Approches*, il persiste en réalisant *Les Aires*, qui, de même dimension que *Les Impuissances*, ne représentent qu'un minuscule oiseau en train de voler. La représentation tend à disparaître, sans pour autant devenir abstraite.

En 1973, il attaque *Les Fleurs* (1973-1983), qui de manière tautologique ne montrent que des fleurs, et surtout *Les Régressions* (1973-1976), qui, au début, se contentent de ne représenter que des pots de fleurs. ***Je m'essayais à retrouver là un style de peinture d'école, à savoir le pot de fleurs que le maître pose sur son bureau, un bouquet de fleurs, des pommes toutes compositions mises en évidence par l'apprentissage du parfait pictural.*** Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, *in* «L'artiste à l'hôpital», Paris, catalogue de l'exposition, Théâtre Oblique, 1975, non paginé.

La stupidité du contenu et du mode de conception de ces deux séries est mise en exergue. *Les Fleurs* débutent lorsque Gasiorowski souhaite se débarrasser d'un tas de feuilles de papier qui encombre son atelier. Elles cesseront leur production quand le stock de papier sera épuisé. Les régressions évoluent, de plus en plus pâteuses (on y trouvera par exemple la série *l'Autocritique du bouffon*).

En 1974, il se lance dans *Les Ponctuations*, peintures déceptives au possible, montrant des paysages systématiquement recouverts, portant tous l'indication *Camouflage*.

Toutes ces œuvres croisent les *Amalgames* (1971-1982), déjà évoqués plus haut. *La Guerre* s'installe, puis l'*A. W.K.* et *Kiga*.

Si l'exercice de la fiction s'arrête avec la mort de *Kiga*, cette dernière fait don de la peinture aux *Paysans*, aux *Meuliens*, aux *Indifférents* et aux *Vagabonds* dont le choix terminologique n'est bien sûr pas innocent. La peinture revient à ceux qui ne la possèdent pas. La plupart de ces travaux se résument à des accumulations plus ou moins géométriques de meules peintes sur papier, à des dessins de granges, à des peaux de bêtes, à des maisons formant des *Villages*, et même à *La noce des Meuliens*, tableau assez croûteux représentant un mariage entre paysans devant une gigantesque meule. Tous ces « travaux agricoles » couvrent les années 1981 et 1982.

À partir de son retour à la vie sociale en 1982, Gasiorowski se fait moins ironique. ***Il ne faut pas croire que je fais une sorte de retour en arrière, à travers un espace défini par le sacro-saint tableau. Ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est de retrouver une lenteur, de ne plus jouer le nombre, la série urgente, pour avoir chaque fois comme un geste exemplaire devant la toile.*** Cité par Nicole Gersen, in « Biographie, C'est à vous Monsieur Gasiorowski», op. cit, p 258.

Son œuvre conserve néanmoins toute sa puissance régressive. Il débute ainsi en 1983 *Les Symptômes*, des grandes toiles (250 x 197 cm) qui ne révèlent que des formes abstraites et épurées, peintes comme des gestes minimaux. Elles lui permettent – au travers d'une inexpressivité inhabituelle chez lui – ***un nouveau départ dans toute l'étendue de la peinture.*** Extrait d'un entretien avec François Pluchart, *in Art Vivant*, octobre 1984.

Puis, c'est *L'hommage à Manet* (1983), qui se traduit non pas par un geste de condescendance vis-à-vis du célèbre artiste, mais par la réalisation d'une immense toile de dix mètres de long faisant référence à l'anecdote de Manet offrant une petite peinture intitulée *L'asperge* à l'un de ses collectionneurs. Gasiorowski rend hommage à cette « offrande », tout autant qu'à la forme même de l'asperge, comme en témoigne ce trait juteux qui barre quasiment toute la toile sur sa longueur. Il n'y a pas moins glamour qu'une asperge. Puis ce sont les *Cézanne*, toujours en 1983, qui font référence une fois de plus au peintre de la Sainte Victoire, suivie des *Cérémonies* (1983-1984), grands tableaux de deux mètres sur deux, aussi inquiétants qu'étranges, qui restituent de manière très primitive certaines scènes de tableaux anciens, dont le très touchant *Giotto, Atelier de Gasiorowski* que l'on peut qualifier « d'autoportrait à l'envers », où l'on ne voit que le dos voûté et fatigué d'un moine/artiste, le bras appuyé sur un mur, ou enfin *Kiga, Crucifixion, Trace* où l'on retrouve l'ombre cachée et saisissante à la fois de la divinité indienne.

Dans la même lignée, nous retrouvons la série des seize *Ex-voto* (1986), également conçus comme des offrandes.

À partir de *La ligne infinie* de 1985 (tableau faussement abstrait, barré en son centre d'une ligne), et de *Construction, ouvrage, voie* de 1986, Gasiorowski ne cesse de produire des tableaux conçus comme des fleuves, de longues toiles qui se déroulent patiemment, telle *Six figures intelligibles* qui évoque à la fois la figure filiforme de l'homme de Lascaux et sa posture en train de peindre, ou *Les stances* et *Fertilité* (qui mesure 24 mètres de long), tous deux datés de 1986, et qui font référence, chacun dans leur contenu, aux origines de l'art.
Enfin, le travail de Gasiorowski s'achève avec une ultime pièce intitulée l'*Atelier de Taïra* datée de 1986 (mais débutée en 1984). Il s'agit d'une grande installation *constituée d'un autoportrait, de boucliers (sur les murs), de parures (sur le sol) et de onze bâtons. Longtemps installée dans son atelier, cette œuvre était pour l'artiste un lieu cérémoniel, voire un « lieu de prière », un temple dédié à la peinture. Le panneau central est un autoportrait et une idole qui favorise la peinture, idole semblable à celle qui figure sur une œuvre de 1983 :* La naissance. *Sur cette peinture est inscrite une annotation de Beethoven :* Doit-il toujours en être ainsi ? Oui, il doit en être ainsi, *évoquant à la fois la fatalité de la vie mais aussi la certitude de l'acte artistique.* Eric Suchère, *in Art Press* n° 182, p. 44. La boucle est bouclée entre *Kiga* et *Taïra*. Gasiorowski meurt la même année.

La fiction mise en place par Gasiorowski autour de l'*A.W.K.* et de *Kiga* cristallise ainsi toutes ses préoccupations sur l'acte de peindre et le statut de créateur. N'arrivant plus à peindre, il caricature la pratique de la peinture pour mieux la mettre à mal, puis carrément se l'approprier. Il provoque sans cesse. Il brouille sciemment les cartes, chasse systématiquement les effets de la virtuosité ou de la rhétorique, d'où qu'ils viennent. Comme Magritte et sa «Période Vache» ou Picabia avec ses portraits mondains, Gasiorowski n'a pas peur d'affronter la déception de son propre public. Il tire sur tout, et surtout sur lui-même et sur la notion d'auteur. Le palimpseste est son arme favorite. Toute son œuvre ne sera pratiquement qu'un exercice de recouvrement de l'art du passé, mais aussi de sa propre œuvre. Il n'a pas peur du ridicule et de ses propres contradictions. *Chez lui, paradoxalement, la peinture n'existe pas sans tableaux, mais les tableaux ne font pas la peinture*, écrit Olivier Kaeppelin, *in* catalogue «Les Amalgames», Maeght Editeur, 1988, p.16.

Il joue en permanence de la régression, non pas pour idéaliser un passé soit-disant bienheureux, mais pour sans cesse interroger les fondements constitutifs de la création afin de revenir comme il le dit lui-même à un ***stade antérieur de développement affectif et mental.*** *Chez Gasiorowski, l'utopie est celle d'une peinture qui naît de la terre, de la grotte*, confirme Michel Enrici, *in* catalogue «Les Fleurs», Maeght Editeur, 1988, non paginé.

Néanmoins, il connaît parfaitement l'art de son temps, mais ne veut pas en être dépendant, ni soumis à une quelconque chapelle. Il hait tous les académismes, quels qu'ils soient, ce qui explique ses actes dévoyés. Ses séries ne sont pas des alignements abscons de bonnes idées qu'il épuise, mais des recompositions sans cesse critiques vis-à-vis d'elles-mêmes. La fiction l'aide d'ailleurs à mieux jouer de tout cela. Il oscille entre la contrainte et la liberté, la souffrance et le plaisir, à l'instar de l'*A.W.K.* et de *Kiga*. ***S'il m'est une chère pensée, c'est celle de Warhol proclamant « si je peins de cette façon, c'est que je veux être une machine »***, affirmait-il, voyant là une méthode idéale pour se dégager de l'idée de signature, de discours, et des lois de l'esthétique. En fait, il voulait tout recommencer. Repartir de Lascaux et refaire à lui seul l'ensemble de tous les tableaux déjà peints. *Kiga* n'a pas su l'aider.

Eric Mangion
Directeur du Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson

Alain Derey, directeur général
Jean-Marc Réol, directeur de l'École Nationale Supérieure d'Art
Eric Mangion, directeur du Centre National d'Art Contemporain
Patrick Aubouin, régisseur
Eric Grandbarbe, assistant régisseur
Anne Ginesy, assistante de direction
Christelle Alin, responsable du service des publics
Alexia Nicolaïdis, service des publics / médiation
Céline Chazalviel, service des publics / communication
Jean-Guy Cuomo, enseignant chargé de mission
Claire Bernstein, chargée de mission

Remerciements:

Éric Mangion tient à remercier tout particulièrement Eric Suchère, l'auteur d'une monographie non publiée sur Gérard Gasiorowski: « Gérard Gasiorowski - Peinture -Fiction ».

La Villa Arson souhaite remercier la galerie Maeght pour le prêt des oeuvres, ainsi que Michel Enrici pour ses conseils éclairés sur la vie et l'oeuvre de Gérard Gasiorowski.

Équipe de montage : Benjamin Ferrachat, Fanny Kurzenne, Yannick Langlois

Équipe de médiation : Sylvain Azam, Benjamin Blanquard, Jeremy Hudry, Ahram Lee, Edgardo Navarro, Etienne Rey, Mauve Serra, Floriane Spinetta

Texte : Eric Mangion
Maquette : Céline Chazalviel

Contact presse : Céline Chazalviel au 04 92 07 73 84 / chazalviel@villa-arson.org

L'exposition reçoit le soutien de Vacances Bleues et s'inscrit dans la programmation Plein Soleil, l'été des centres d'art.

La Villa Arson est financée par le Ministère de la Culture et de la Communication (Délégation aux Arts Plastiques), et reçoit le soutien du Conseil Général des Alpes Maritimes, de la région Provence-Alpes Côte d'Azur et de la Ville de Nice.

VILLA ARSON NICE
20 avenue Stephen Liégeard F-06105 Nice cedex 2
T 00 33 (0)4 92 07 73 73 F 00 33 (0)4 93 84 41 55
cnac@villa-arson.org / www.villa-arson.org
Ministère de la Culture et de la Communication