



ISABELLE

FERREIRA

CV

ISABELLE FERREIRA

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

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2020 *Un été indien*, FRAC Normandie Caen
- 2019 *L'art dans les chapelles*, 28ème édition, Chapelle Saint-Adrien, Saint-Barthélémy
(Commissariat : Eric Suchère)
- 2017 *Revenir là où tout est résolu*, Galerie Maubert, Paris (Commissariat : M. Cantos)
- 2016 *Nous avons déjà conquis la mer*, Togu, Genève
Nous avons déjà conquis la mer, Togu, Marseille
She always folds her napkins in the shape of a flower, Hôtel Mermoz, Paris
(Commissariat : S. Sorgato)
- 2014 *Squadra*, Toshiba House, Besançon
L'art dans les chapelles, 23ème édition, Chapelle Saints-Drédeno, Saint-Gérard
(Commissariat : Karim Ghaddab)
- 2010 *//////////Strates*, Galerie Schirman – de Beaucé, Paris
- 2009 *La forme relevée*, Interface, Dijon
- 2008 *SpacioCorès*, Centre d'art Passerelle, Brest (sur une proposition de Karen Tanguy)
Parédès, Kunstverein Tiergarten, Berlin (Commissariat : Karen Tanguy)
- 2006 *An evening of videos*, Michael Steinberg Fine arts, New York
- 2004 *Grande surface*, Galerie Premier regard, Paris

EXPOSITIONS COLLECTIVES (Sélection)

- 2019 *Some of us*, Kunstwerk Carlshütte, Germany, (commissariat : Jérôme Cotinet-Alphaize)
Grillé !, Galerie Maubert, Paris
- 2018 *Talismans, le désert entre nous n'est que du sable*, Fondation Gulbenkian, Paris
- 2017 *Architectures de Paysage*, Château d'Oiron, (Commissariat : M. Cantos, M. Robalo)
Faire chantier, CAPA Aubervilliers, (Commissariat : J. Fontaine, I. Levenez)
Construction/Déconstruction, Delta Studio, Roubaix, (Commissariat : R. Casciani)
- 2016 *La femme à la bûche*, Galerie Under Construction, Paris

(Commissariat : M. Gayet et M. Ronarch)

- 2016 *Cherchez l'aventure*, Togu, Marseille, (Commissariat : Emmanuelle Villard)
Going under, Galerie Florent Maubert, Paris (Commissariat : Julie Crenn)
De leur temps (5), IAC Villeurbanne (Commissariat : N. Ergino)
Sculpere, Galerie Polaris - Bernard Utudjian, Paris (Commissariat : Julie Crenn)
- 2015 *En filigrane*, Galerie Nicolas Silin, Paris (Commissariat : Dominique Blais)
Rites de passage, Plateforme, Paris (Commissariat : Sandrine Elberg)
On trouvera. (avec M. Antoine), Moments artistiques - Christian Aubert, Paris
Après avoir tout oublié, Friche Belle de Mai, Marseille (Commissariat : M. Guyon, M.L. Botella)
Art@work, Abbatale St Hubert, St Hubert - Belgique, (Commissariat : Julie Crenn)
- 2014 *Artothèque de la biennale de Belleville*, Pavillon Carré Baudouin, Paris
(Commissariat : Jean-Christophe Arcos)
- 2013 *Quelque chose que l'on regarde*, Anywhere Galerie, Paris
De la lenteur avant toute chose, Espace abcd, Montreuil (Commissariat : M. Alluchon, E. Bouvard, C. Paulhan, S. Recasens, S. Tiberghien)
Trois fois rien, Le 19 Crac, Montbéliard (Commissariat: Philippe Cyrroulnik)
Open Sky Museum (Musée à ciel ouvert d'Eden Morfaux), Saint-Herblain
- 2012 *Filiations*, Espace de l'art concret, Mouans-Sartoux (Commissariat : Fabienne Fulchéri)
The end silence, Paris (Commissariat Anywhere Galerie)
Au milieu des choses, Usine Chapal, Montreuil (Commissariat : Koyo Hara)
La chose en soi, L'espace d'en bas, Paris (Commissariat : Anywhere Galerie)
- 2011 *Intentions fragiles*, Galerie des Filles du calvaire, Paris
(Commissariat : Marie Doyon)
100 dessins contre la guerre du Vietnam, Komplot, Bruxelles
(Commissariat : Damien Airault)
100 dessins contre la guerre du Vietnam, Le Commissariat, Paris
(Commissariat : Damien Airault)
Drawing now, Carrousel du Louvre, Galerie Schirman – de Beaucé, Paris
Hors toile, le pays où le ciel est toujours bleu, Orléans
(Commissariat : Cécile Desbaudard)
- 2010 *Bee natural*, Maison Guerlain (Commissariat : Lorraine Audric), Paris
Art-O-Rama, Astérides, Marseille
- 2007 *619.jpg* – Unité d'habitation La cité radieuse Le Corbusier, Marseille
(Commissariat : Cécilia Bécanovic et Maxime Thiéffine)
Effets secondaires, Galerie Martine et Thibault De la Châtre, Paris

- 2006 *Artists in residency*, Location One, New York
One upon a time #1, NurturArt, New York
Vidéo-Salon, Galerija 10m2, Sarajevo (Commissariat : Pierre Courtin)
- 2005 *Remix 2005*, GalerieHengevoss-Dürkop, Hambourg, Allemagne
19ème Rencontres parallèles, Wharf, Centre contemporain de Basse Normandie
Entre là, Galerie Anton Weller, Paris
Schau der Meisterklassen, Galerie Hengevoss-Dürkop, Hambourg, Allemagne
- 2004 *Félicité*, Ensba, Paris (Commissariat : Maria de Corral et Eric Corne)
Mulhouse OO4, Mulhouse
- 2003 *Singles*, Galerie Pitch, Paris (Commissariat : Christian Bernard)
Première vue, Passage de Retz, Paris (Commissariat : Michel Nuridsany)
3 en 1, Espace d'art contemporain du Château de Morsang s/Orge
- 2002 *Jeune création*, Grande Halle de la Villette, Paris
- 2001 *Jeune création*, Grande Halle de la Villette, Paris
Art en dépôt, Château de Nedde, Vassivière en Limousin
- 2000 *De2ux*, Galerie Jeune Création, Paris

BIBLIOGRAPHIE (sélection)

- 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
 Soline Delos, «Trois raisons d'aller à la Fiac», Elle, Oct. 2010
 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 Duvillier, 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

FORMATION

- 2002 – 2003 Séminaire « introduction à l'exposition » dirigé par C. Bernard à l'Ens-ba, Paris
 1998 – 2003 Ensba Paris – félicitations du jury à l'unanimité
 1997 – 1998 Atelier Glacière, Paris
 1994 – 1997 Licence d'Arts Plastiques – Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

BOURSES, PRIX, ACQUISITION, JURY

- 2020 Acquisition CNAP - Centre national des arts plastiques
 2019 Jury Grands Projets - ENSAD
 Jury Novembre à Vitry
 2018 Acquisition Josef and Anni Albers Foundation
 2017 Acquisition Frac Normandie Caen
 Aide Du CNAP (Aide à la première exposition)
 2013 Jury DNAP - ESADHAR
 2011 Aide individuelle à la création, Drac Ile de France
 Président du jury DNSEP - Beaux-Arts de Caen
 2008 Bourse de la Direction de la Ville de Paris
 Instituto Camoes, centre culturel du Portugal, Ministère des Affaires étrangères
 2007 Carte Jeune Génération à Berlin (commissaire : Karen Tanguy), Institut français
 2005 Aide à l'installation, Drac Ile de France
 2004 Bourse de la Direction de la Ville de Paris
 Bourse d'aide à la création – Département du Val de Marne/Mac Val
 Prix de peinture – Fondation Albéric Rocheron
 2003 Bourse de la Direction de la Ville de Paris

1% ARTISTIQUE

- 2018 Lauréate - Commande publique pour la ZAC Rouget de Lisle à Vitry (en cours)
 2013 Finaliste - Appel à projet pour l'extension de l'IUT de Montreuil (Université Paris 8).
 2012 Réalisation d'un 1% artistique pour la commune de Ville d'Avray. Ecole maternelle Halphen.

RESIDENCES

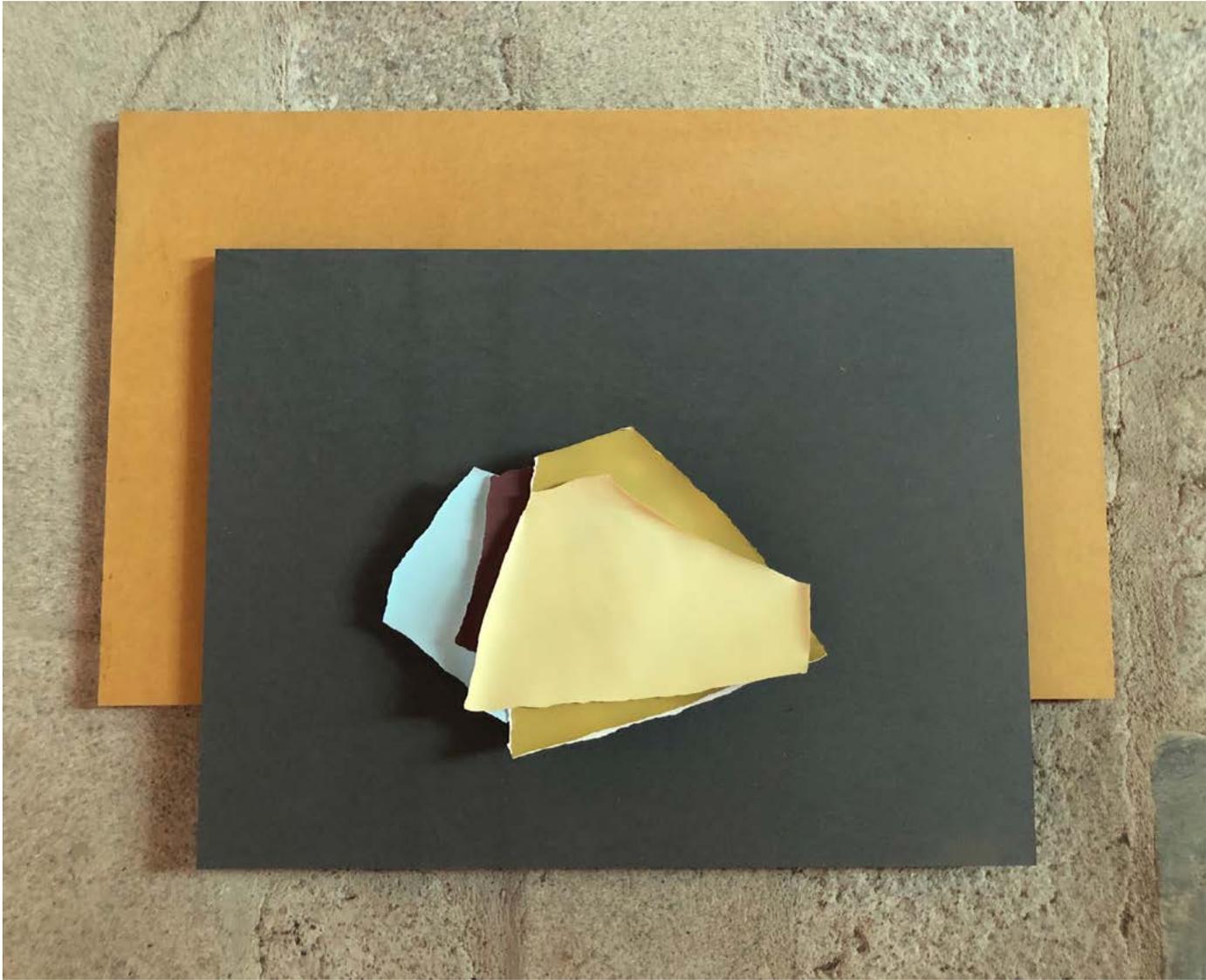
- 2018 Josef and Anni Albers Foundation, Irlande
 2015 Domaine de Kerguéhennec, Bignan
 2009 Interface, Dijon
 2007 Astérides, Friche de la Belle de Mai, Marseille
 2006 Terra Foundation Residency Program, Musée d'art Américain, Giverny, France
 2005 Location One, New York – Résidence Institut Français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



(travail en cours), 2016 - 2020
5 fragments de chêne, agrafes peintes, dimensions variables



(travail en cours), 2016 - 2020
37 fragments de chêne découpés et assemblés, agrafes peintes, papier, acrylique, circonférence : 415 cm



Camille Paulhan, juillet 2015

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 Le 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'ar-

tiste 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 orange. 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 Candles (2003) d'Isabelle Ferreira ne pourraient-elles pas cacher elles aussi quelques luccioles, qui viendraient éclairer d'une lueur timide les globes qui les enferment, avant leur épuisement définitif ? Là encore, une

économie de moyens déroutante, puisque ces exhalaisons lumineuses qui bientôt s'étouffent 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'envi 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 gratticiels 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, de même que certains décors et corps dans des duplica-

tas 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'arracheclou 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 Papiers agrafés (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 Subtractions (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 à 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 Subtractions, la surface s'organise, mouvante, entre les fines épaisseurs du contreplaqué. Toutefois, pour aboutir aux paysages contemplatifs des Subtractions, 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



Apo, 2019
Acrylique sur papiers déchirés, planches de medium teintés, porphyre
L'art dans les chapelles, 2019



Apo, 2019
Planches de medium teintés, feutrine, tissu japonais, pâte à modeler
L'art dans les chapelles, 2019



Apo, 2019
Planches de CP, feutrine, laine bouillie
L'art dans les chapelles, 2019

Éléments de perspective

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, noueux 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 vocabu-

laire 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 contreplaqués 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.

Marie Cantos



Eléments de perspective #2 (état déployé), #3,#4,#5 (état mural) 2017
Socles peints, cuivre, racines, chêne, dimensions variables
vue d'ensemble de l'exposition «revenir là où tout résolu» en mai 2017 à la Galerie Maubert



Éléments de perspective #2, 2017 (état mural)
Socles peints, agrafes sur racine, bois glanés en chêne, dimensions variables
Collection Frac Normandie Caen



Éléments de perspective #3, 2017 (état mural)
Socles peints, acrylique sur fragments de CP, acrylique sur papier, bois glanés, dimensions variables



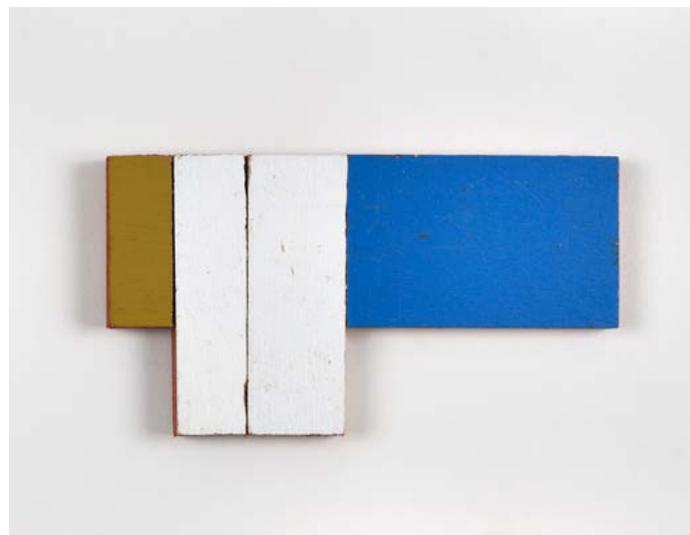
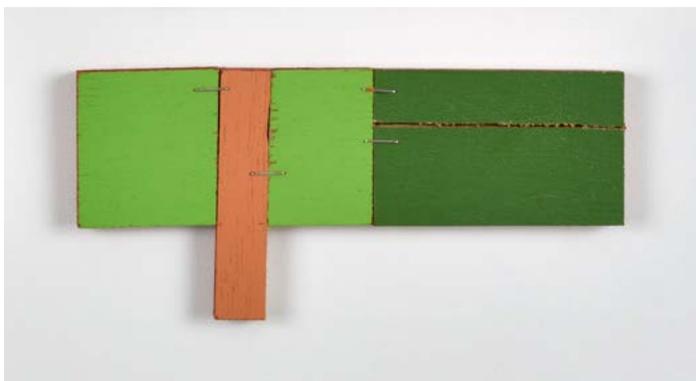
Éléments de perspective #4, 2017 (état mural)
Socles peints, agrafes sur bois glanés, racine, dimensions variables



Éléments de perspective #5, 2017 (état mural)
Socles peints, cuivre, agrafes sur chêne, acrylique sur papier, dimensions variables



Zeugma #7, acrylique, bois et agrafes, serie de formats 16 x 11,5 x 1 cm, 2018



Zeugma #6, #18, #15, #3, acrylique, bois et agrafes, dimensions variables, 2018



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. Revenir, donc, là où tout est résolu. Marie Cantos



Pétales (#6 - Diptyque), 2016
papier, acrylique, 47 x 67 cm chaque



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



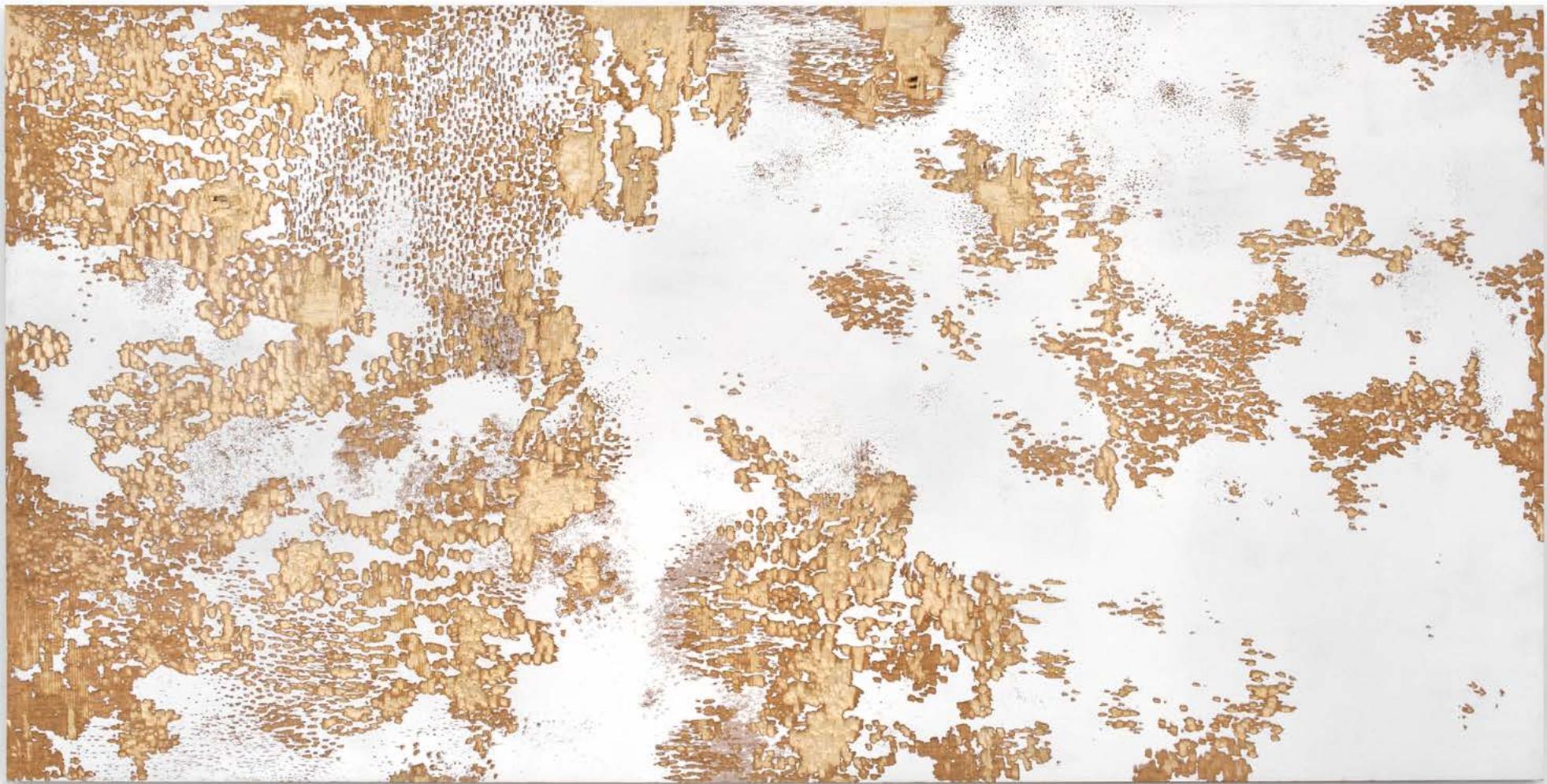
Pétales (#3), 2016
papier, acrylique, 52 x 62 cm



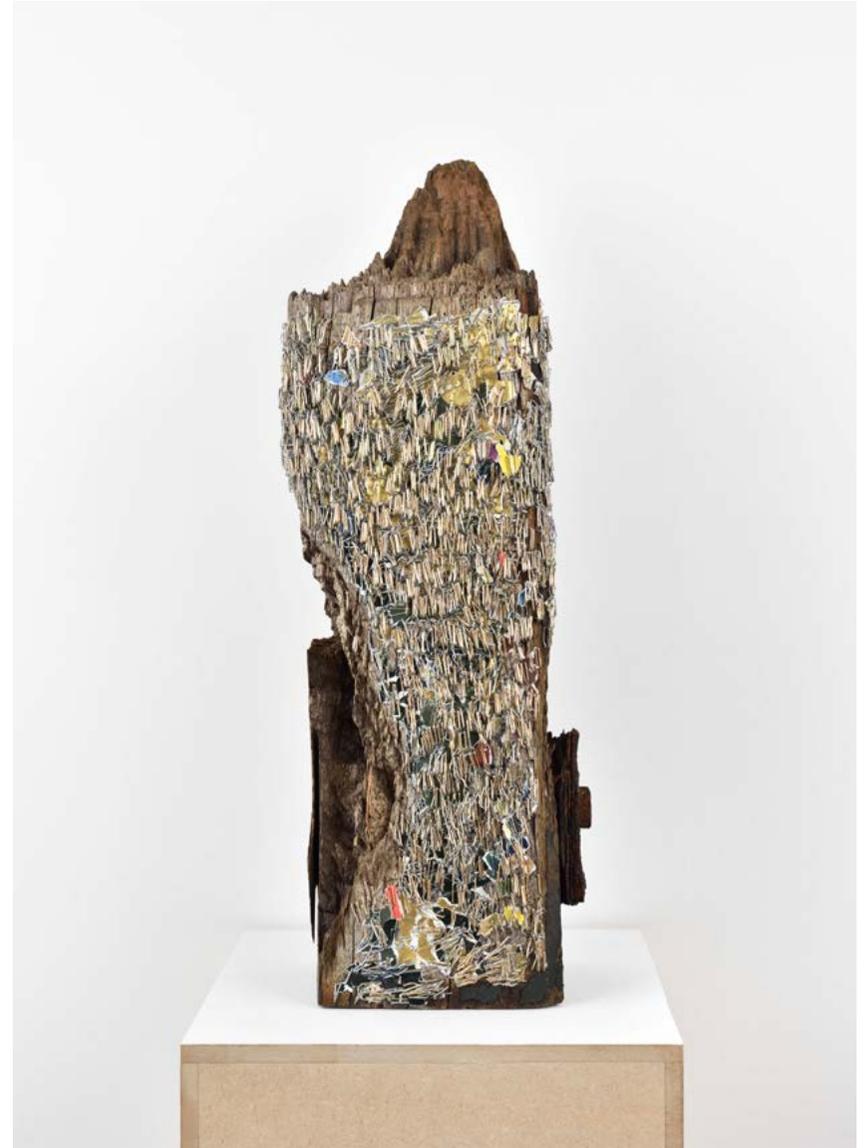
Pétales (#10), 2016
papier, acrylique, 52 x 62 cm



Pétales (#11), 2016
papier, acrylique, 52 x 62 cm



Subtraction (Branco), 2019
Bois, acrylique, 250 x 122 x 1 cm

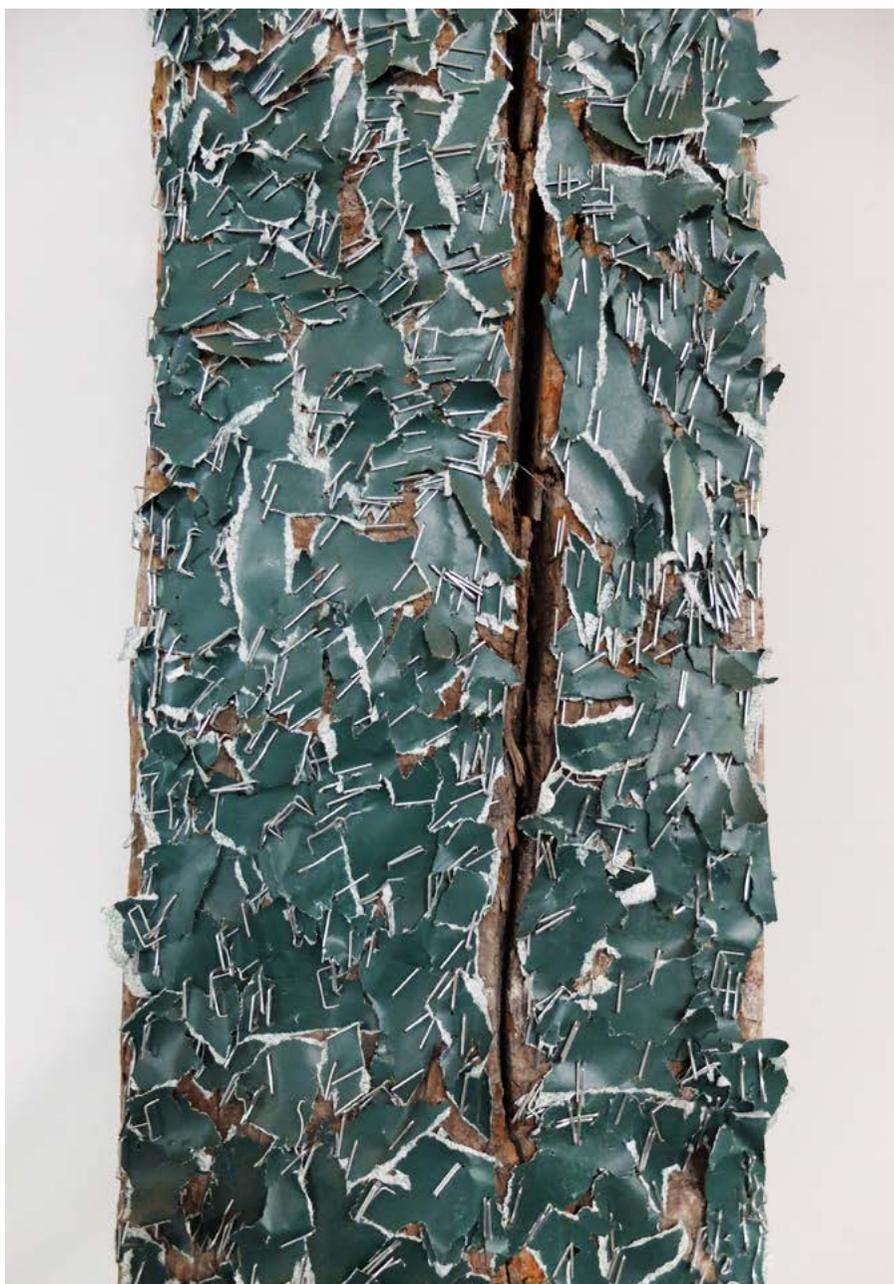


Suribachi, 2017
Bois, papier, acrylique, agrafes, 50 x 13 x 17 cm



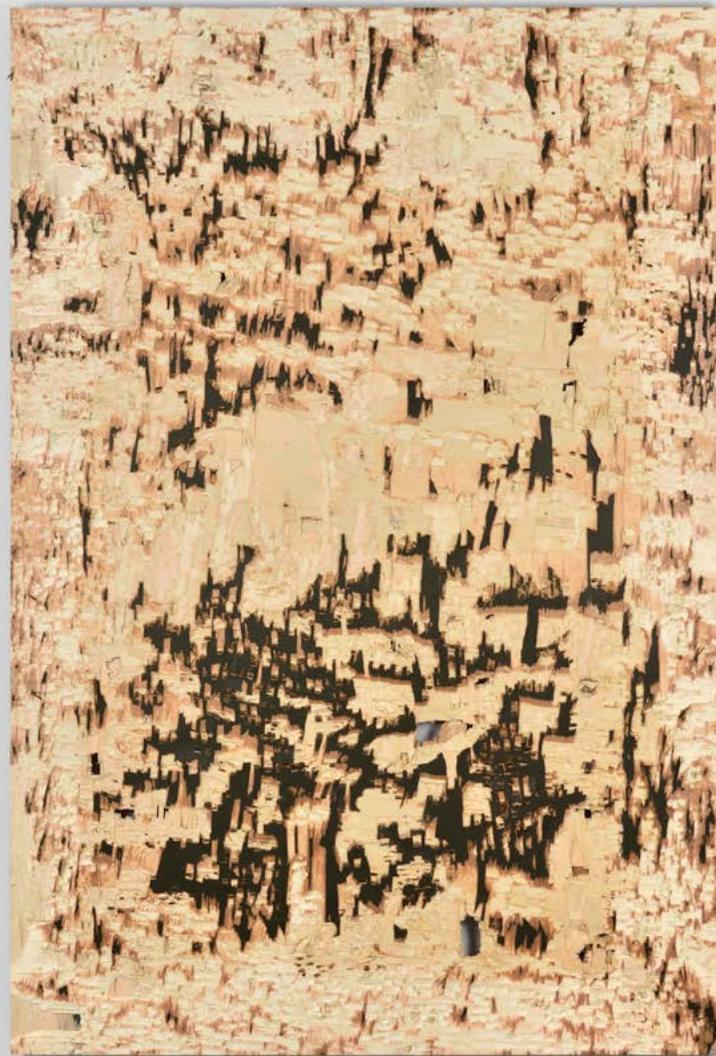
(...) Les Subtraction, sont des peintures sculptées. Initiés en 2012, ces panneaux de contreplaqués peints à la bombe acrylique aérosol sont taillés à l'arrache clou, d'un geste aussi précis que radical, nécessitant force et contrôle, dans une sensible mise à nu de la matière. Sonia Recasens

Subtraction (white, gold), 2016
Bois, acrylique, 178 x 122 x 1 cm
Vue d'ensemble et détail

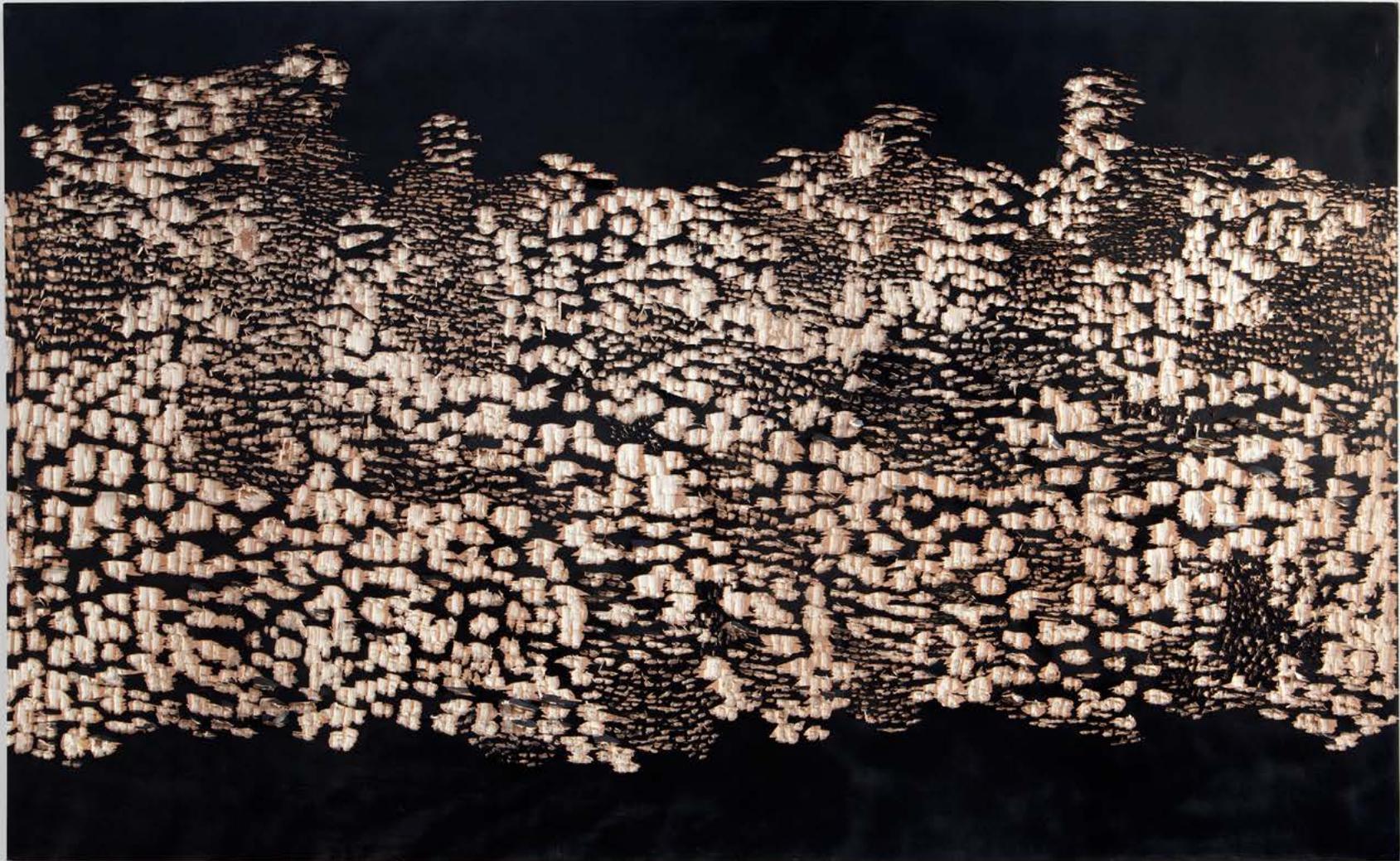


Geronimo, 2015
Poutre en chêne, papier, acrylique, agrafes 224 x 20 x 15 cm
Vue d'ensemble et détail





Subtraction (white, gold), 2016
Bois, acrylique, 178 x 122 x 1 cm



Subtraction (Mo 80), 2013
Bois, acrylique, 245 x 153 x 1 cm



Subtraction (Mo 80), 2013
Détail



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

[Icône], 2014
Détails

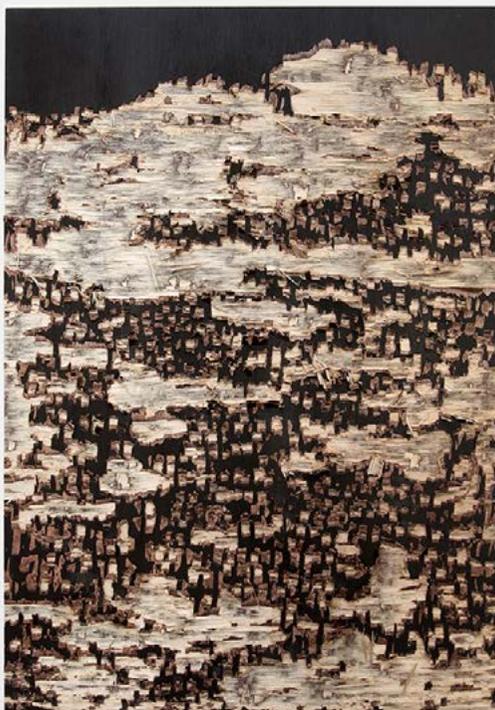




Odin (Bois de Valognes), 2015
Bois, papier, acrylique, agrafes, 83 x 17 x 13 cm



Varan (Bois de Valognes), 2015
Bois, papier, acrylique, agrafes, 85 x 18 x 6 cm



Subtraction, 2013
Bois, acrylique, 100 x 70 x 1 cm



Subtraction (MTN 94), 2013
Contreplaqué, acrylique, 250 x 153 x 1 cm

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'Eden Morfaux en 2013 à Saint-Herblain

L'Art dans les Chapelles

Les Blocs de Ciel d'Isabelle Ferreira par Léa Bismuth, 2014

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 cieus 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
Balles de carton, fer, acrylique, 17 sculptures, dimensions variables
Détails et vue d'ensemble, Chapelle Saints-Drédeno, Saint-Gérard

Unités picturales par Julie Crenn, 2013

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'istoria.

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 parfois 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 déploie sur différents supports en les utilisant comme autant d'unités picturales colorées 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. Celles-ci passent notamment par une défiance vis à vis du cadre qu'elle a choisi d'enjamber 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. Très proche de mouvements historiques comme l'arte povera mais aussi du colorfield painting américain, deux courants qui ont compris le matériau et la couleur à la fois de manière 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.

A partir de 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, tubes de cuivre, plastiques, panneaux de contreplaqué, peinture acrylique appliquée au pinceau ou la bombe. L'artiste s'adapte à l'architecture du lieu, 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.

Depuis 2012, Isabelle Ferreira travaille sur la série des « Subtraction(s) » qui sont réalisées à partir de planches de contreplaqué auxquelles elle attribue le statut de toile. Une fois recouvertes d'acrylique, ces planches sont sculptées à l'aide d'un arrache-clou qui entame plus ou moins la surface du bois peint. La multitude des touches construites par soustraction de la matière devient alors autant de coups de pinceaux en négatif. Ces gestes sont empruntés tour à tour à celui du sculpteur et à celui du peintre et s'inscrivent dans un rapport physique à l'œuvre. Chaque geste est rechargé des milliers de fois avec le même outil contribuant ainsi à renverser les qualités pauvres des matériaux de départ. Le même geste répété à l'envi et le choix d'un outil radical (marteau, agrafeuse, cutter...), en modulant à la fois la fragilité de la matière et sa résistance, construisent le vocabulaire d'une nouvelle matérialité.



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



La fin des ornements, 2011
Bronzes, fléchettes, dimensions variables
Vue d'ensemble et détails



Alcanena, 2010
Cuivre, cuir, medium, dimensions variables
Détail et vue d'ensemble



A droite :
Papiers agrafés, 2013 (détails d'une autre pièce de la série exposée au 19 Crac,
à Montbéliard)
Papier, acrylique, agrafes, 320 x 220 m

A gauche :
Papiers agrafés, 2011
Papier, acrylique, agrafes, 49 x 57 cm



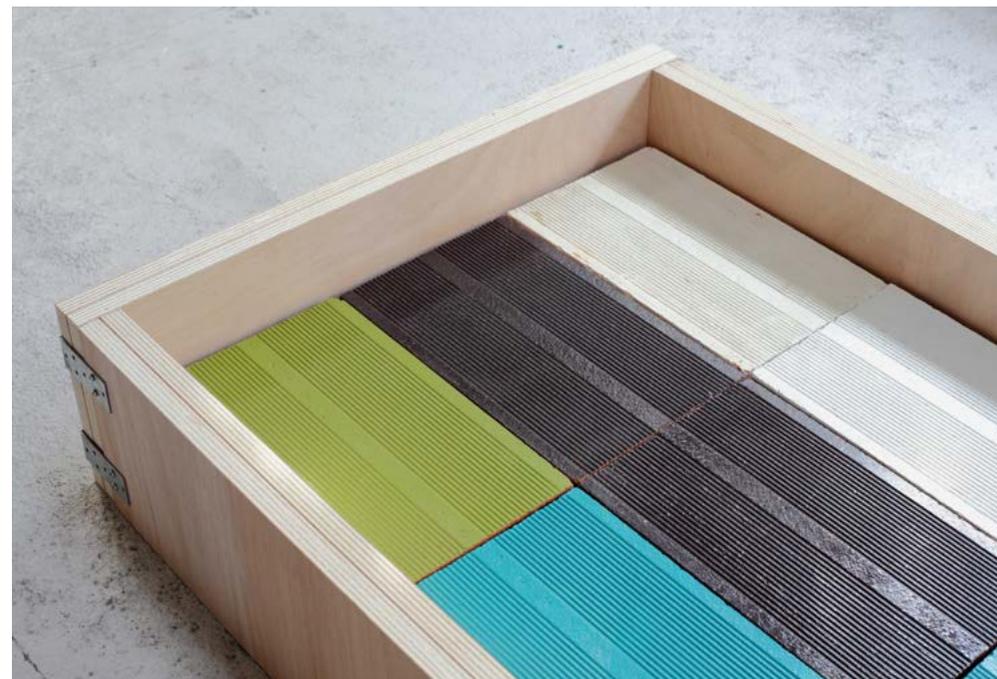
Cobre, 2011
Bois, acrylique, cuivre, plastique, 197 cm de hauteur, dimensions variables (la pièce tient en équilibre)
Vue d'ensemble de l'exposition Intentions fragiles à la Galerie Les Filles du Calvaire en 2011



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 matérielle 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.



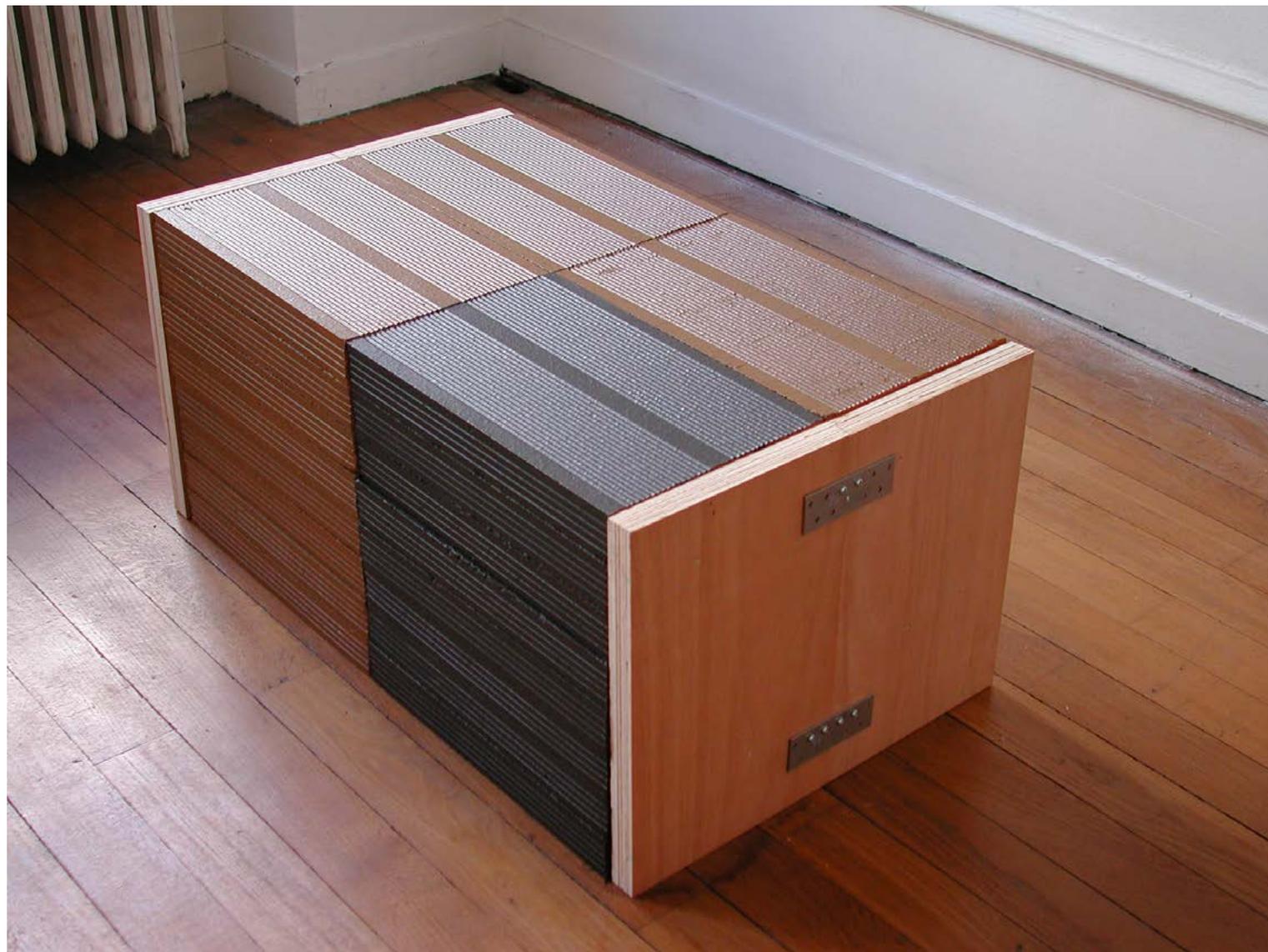
Being Blank (état 2), 2011
Briques, peinture acrylique, tasseaux, dimensions variables, 280 x 187 x 15 cm



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.



Sans titre, 2017
Acrylique sur médium et CP, brique émaillée et briques peintes, tasseaux

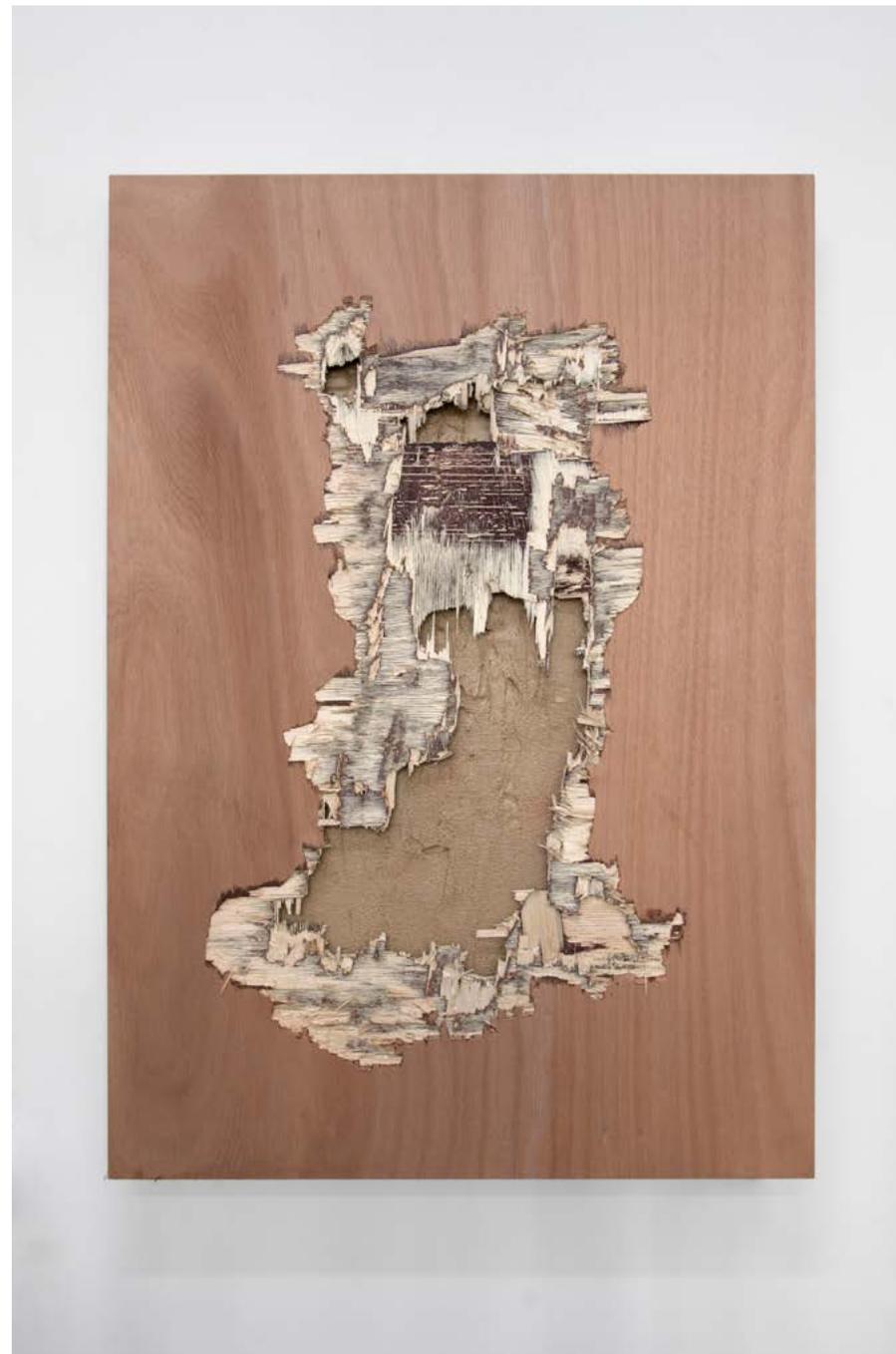


Eperlecques, est le nom d'un village du Nord-Pas-de-Calais abritant l'un des plus grands blockhaus construit pas les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale. Celui-ci a servi à héberger une base de construction et de lancement des fusées V1 et V2 qui permirent de précipiter la conquête spatiale. 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.

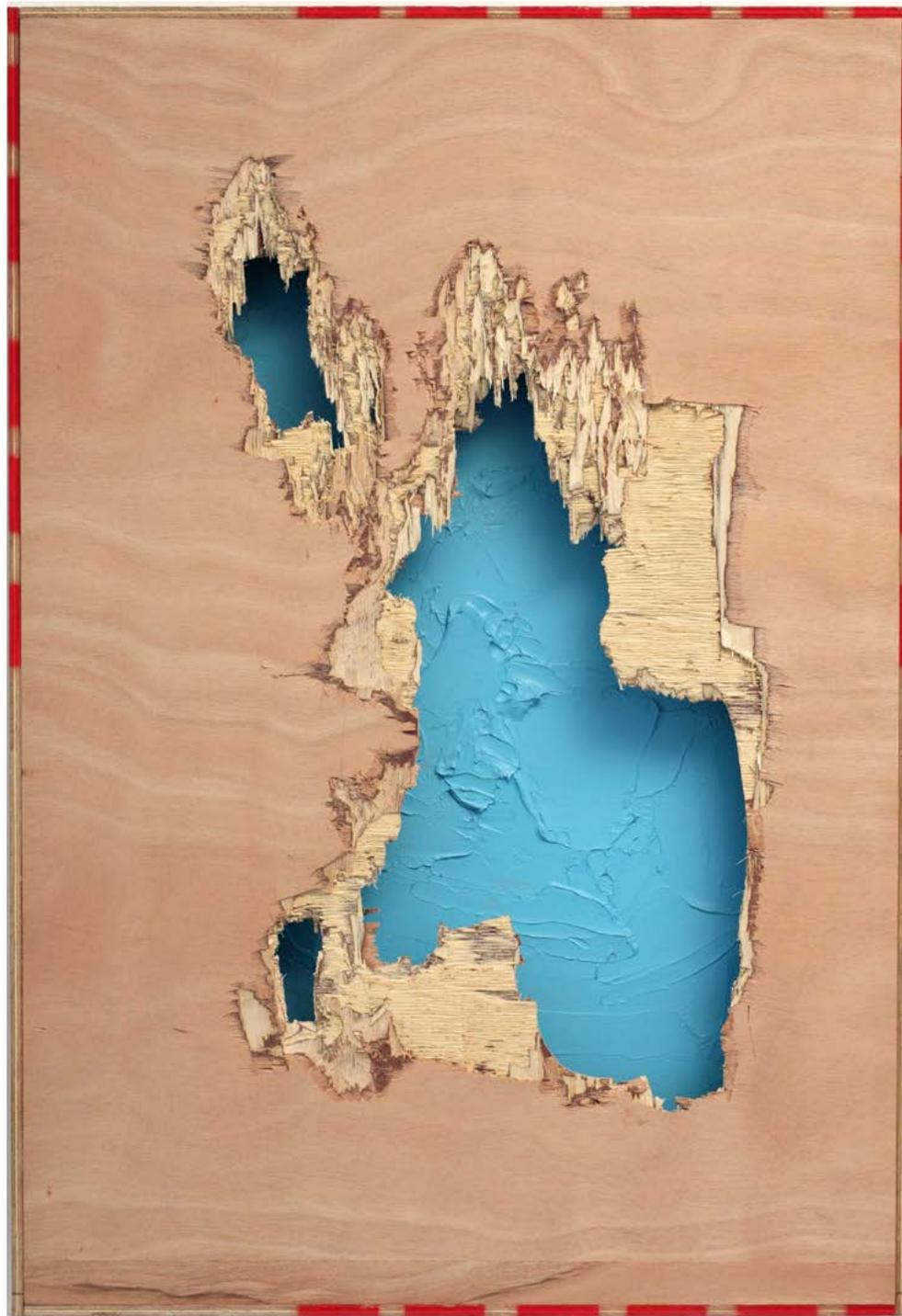
Eperlecques, 2009
Contreplaqué, briques, acrylique, platines, 85,5 x 50 x 40 cm



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



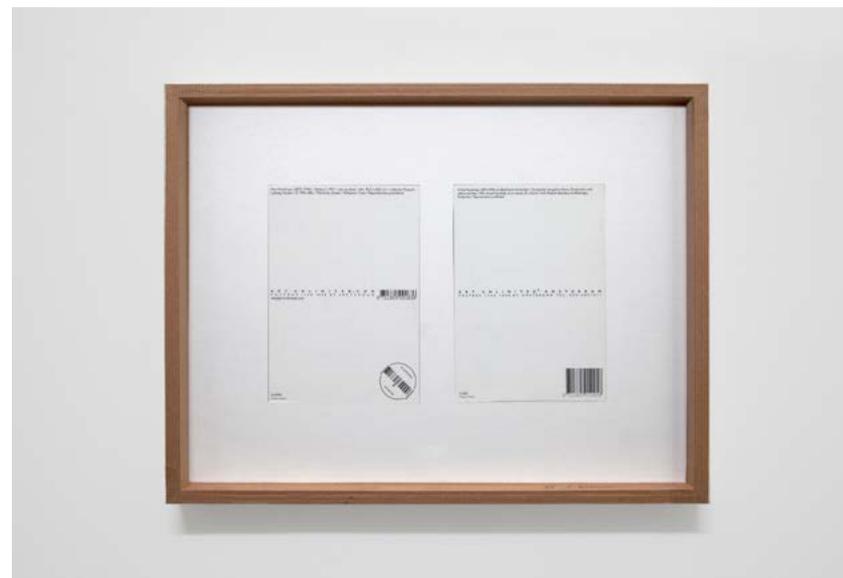
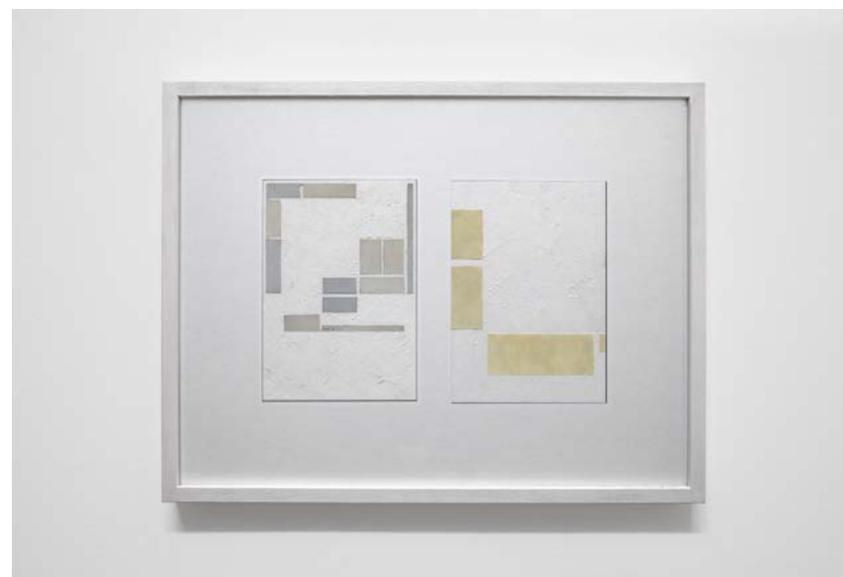
Wall box (Mo 75), 2013
Bois, acrylique, 100 x 70 x 4 cm



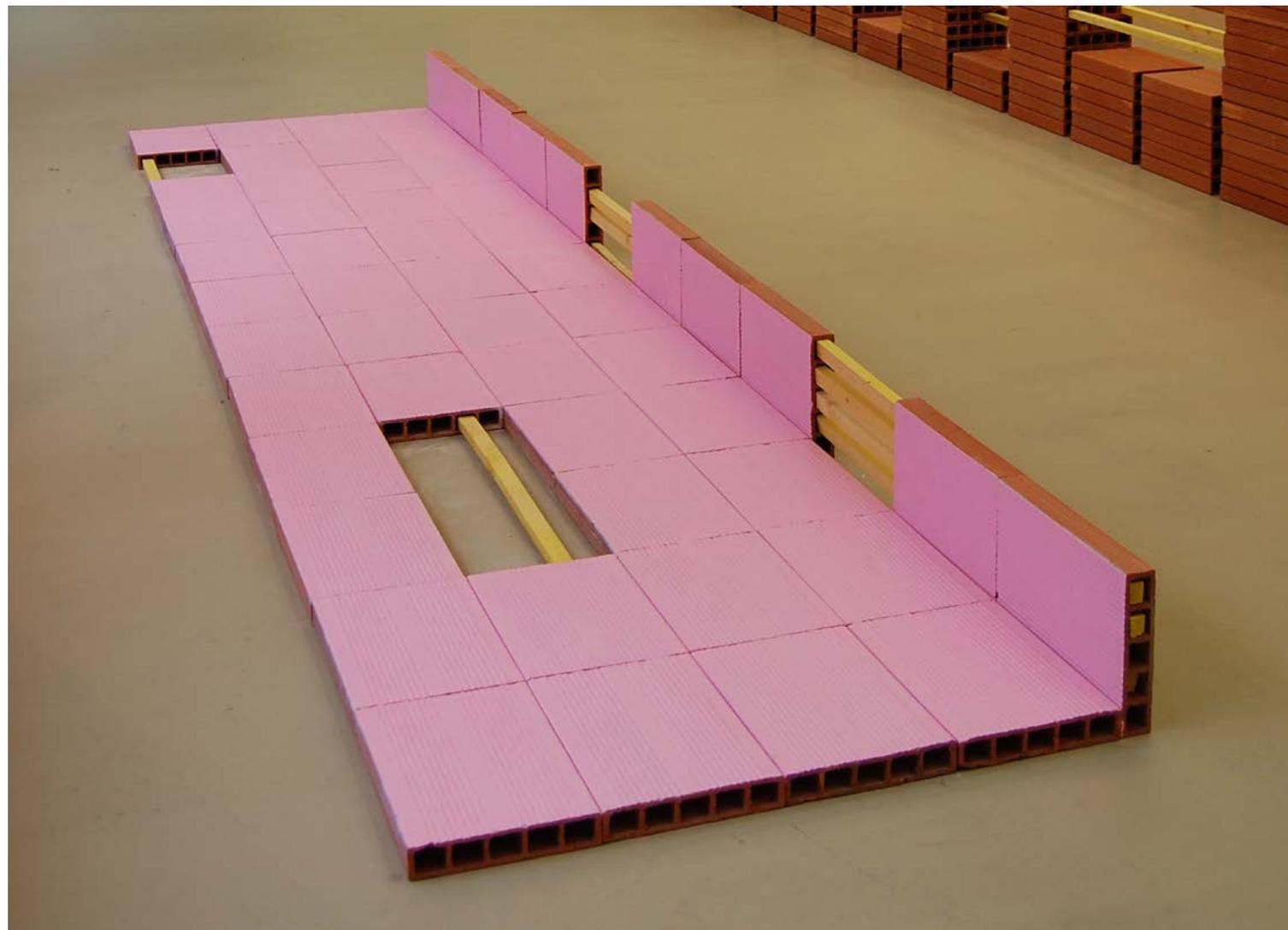
Wall box (M404), 2011
Bois, acrylique, 104 x 9,5 x 70 cm



Marbres #2, 2010 (diptyque)
Cartes postales de Piet Mondrian grattées, 28,5 x 37 cm encadré



Marbres, 2009
Cartes postales de Piet Mondrian grattées, 28.5 x 37 cm encadré

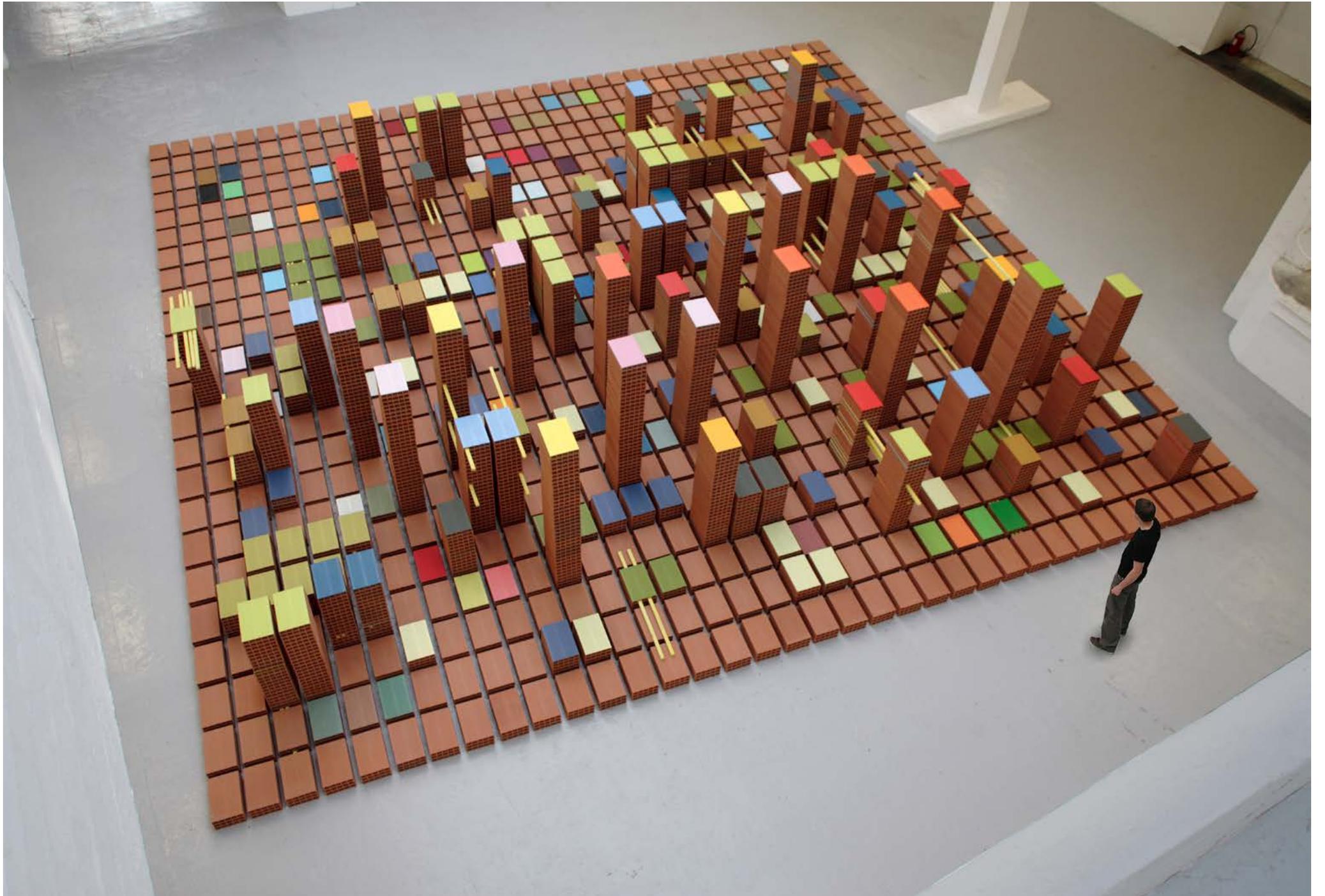


Plateforme colorée à plusieurs ouvertures qui pourraient fonctionner comme un fragment d'architecture ou l'esquisse d'une fondation.



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.

Mulhacén, 2009
Contreplaqué, acrylique, dimensions variables



SpacioCorès est 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). Maquette urbaine de très grande dimension, cette sculpture fut érigée en léger désaxement par rapport à la symétrie du patio du Centre d'art de Brest.



SpacioCorès, 2008
Briques plâtrières, acrylique, tasseaux, 1100 x 1100 cm (121 m²)
Vue d'ensemble et détails au centre d'art Passerelle à Brest

SpacioCorès par Clément Dirié, paru dans Semaine n° 165, 2008

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 s'évade 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 et le traitement presque immobile de l'image animée, comme dans Sculpture pour une image (2004).

Ces briques, étalon de l'oeuvre, implique un geste précis et fondamental pour le

sculpteur : celui de pouvoir déplacer, poser, décaler, jouer avec la lumière, les couleurs et les épaisseurs.

Elles rendent le travail physique, laborieux au sens noble du terme. Élément premier de la construction visuelle et creuset de l'union entre peinture et sculpture, la brique s'articule à la couleur et aux tasseaux de bois pour faire oeuvre. Ces deux éléments — la couleur et le bois — viennent ensuite faire vibrer la structure, dans un acte d'appropriation sensible par l'artiste. Ici, certaines des couleurs ont été posées une fois la structure achevée, comme pour couronner l'installation et immiscer cette sensibilité vibratoire dans l'ordonnement de la composition. Les tasseaux de bois viennent, eux, lier certains modules entre eux, y introduire des passerelles. De même, le décalage de certaines briques, laissant apparaître des lisérés de couleur, participe de cet épaissement des couleurs, des volumes et des rythmes.

Riche de multiples perspectives, propice à la rêverie comme à la re-connaissance, SpacioCorès forme un paysage visuel et tridimensionnel, aboutissement des recherches actuelles d'Isabelle Ferreira, liant les disciplines et les vibrations pour une plongée esthétique unissant ces deux vieux ennemis que sont le volume et la couleur.



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.

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

La Vase par 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*

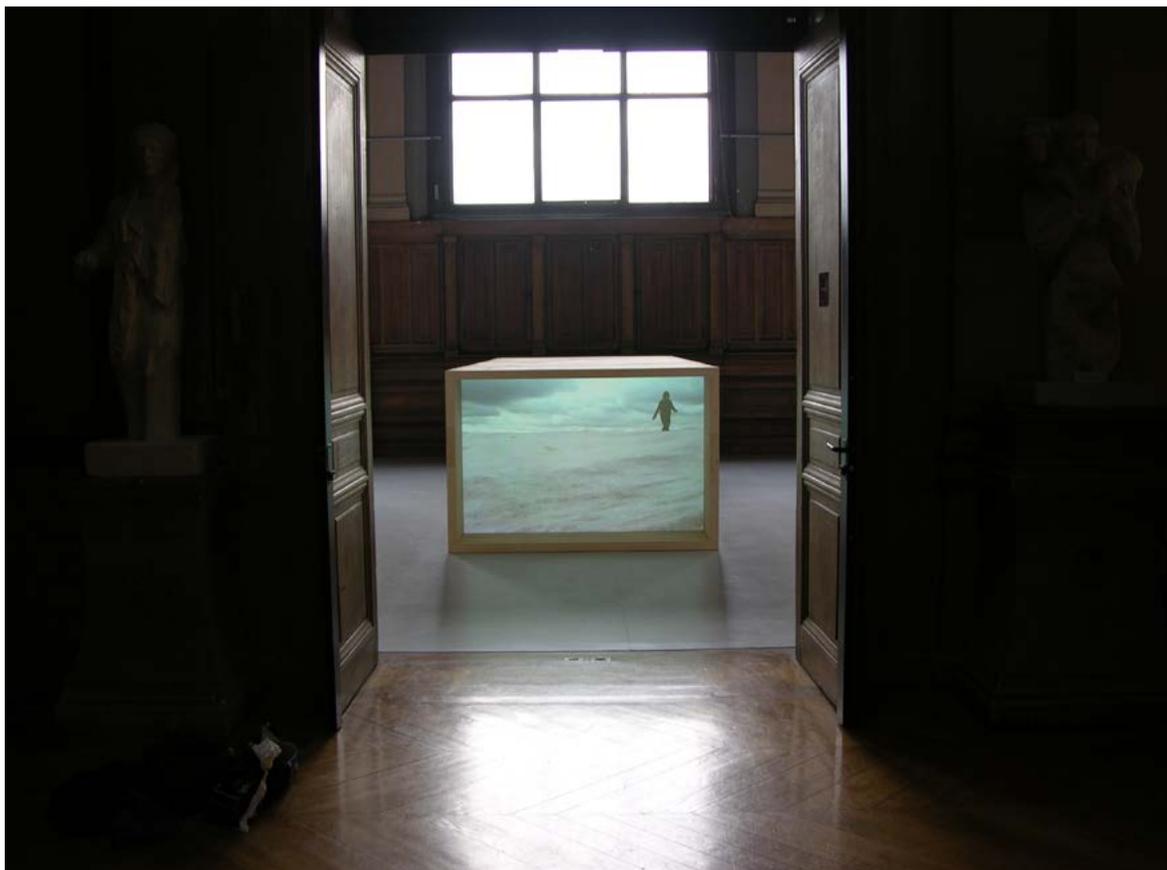
fait paradoxalement l'apprentissage d'une impérieuse lenteur. Guidant le regard, incitant à la pause, au silence et à la concentration, elle ouvre à l'expérience de l'imagination et révèle la poésie des petites choses. L'étendue d'eau forme une séparation en diagonale entre les deux berges, qui pourraient 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.



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. Se rappelant le 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 davantage l'attention aux actions annexes avancées au premier plan qu'à la chute du personnage mythique. Dans cette vidéo, le mouvement du promeneur au fond fait presque oublier l'action — ou la non action — du premier plan.

La Vase, 2004
Vidéo numérique sur DVD, 1'15"



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

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.



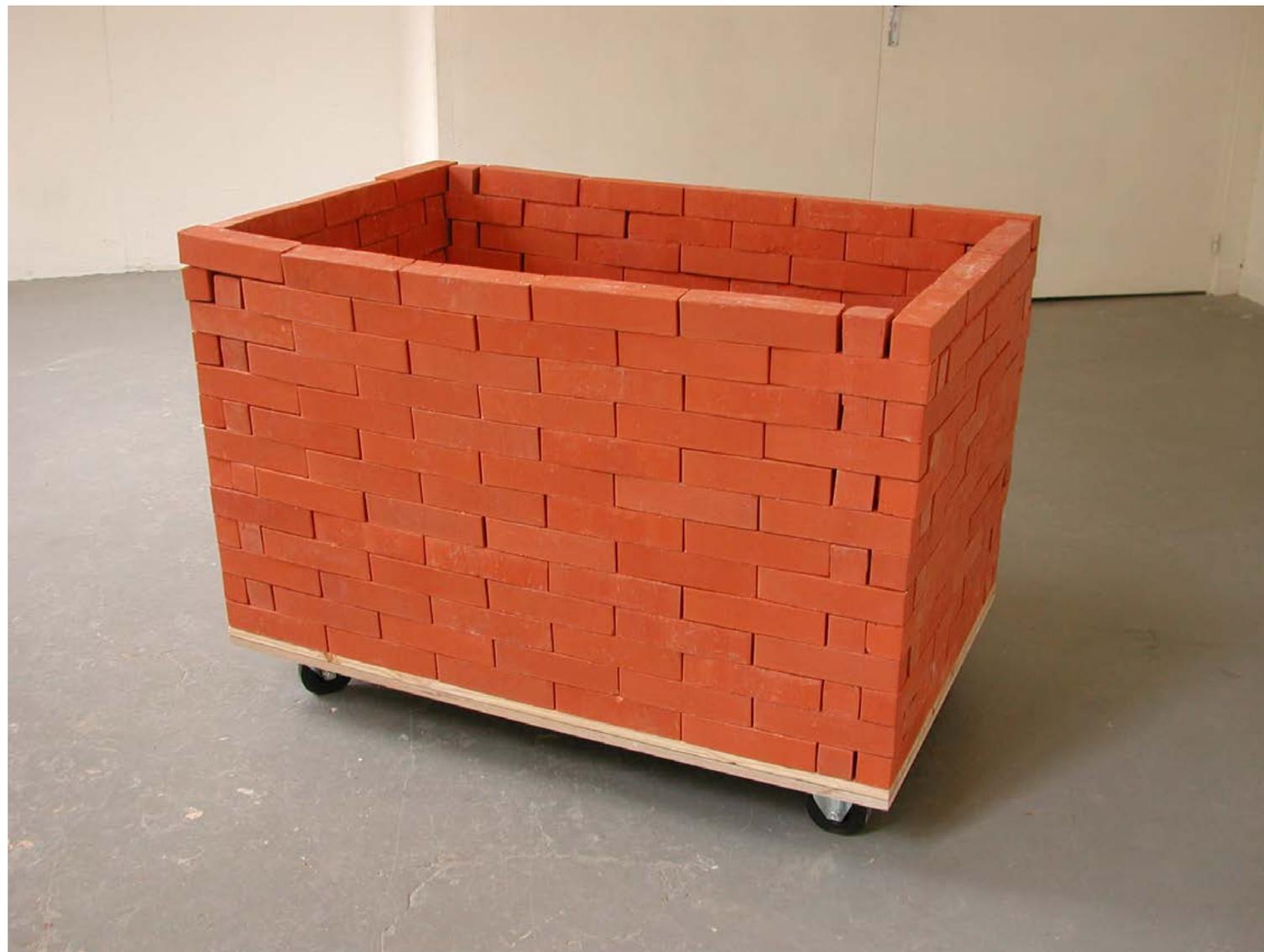
Passing Polaris, 2004
Vidéo numérique sur DVD, 10'12"

A l'instar de Paysage 9 et de Sculpture pour une image, Construction #1 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 #1 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 #1, 2004
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.

PromeneurR, 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



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 terrain (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 terroir de l'ombre à la lumière, jusqu'à des détails aussi infimes qu'un vol d'oiseau.

Une maison à l'envers par Didier Semin, 2003

(...) 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 moi-

tié comme l'aurait été une tombe, deux globes de verre dépoli couvrant des chandelles allumées dont l'une s'étoufferait 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 es-pèce 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 détritius 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.

Galerie Maubert

20 rue Saint-Gilles

75003 Paris

www.galeriemaubert.com

galeriemaubert@galeriemaubert.com

+33 (0)1 44 78 01 79