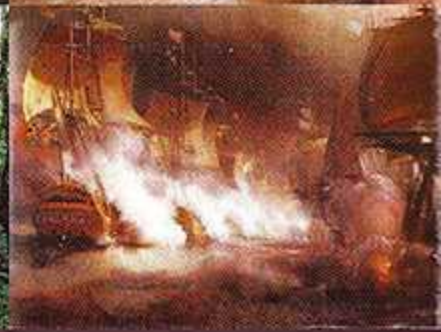








Hervé Ic

Galerie Valérie Cueto

LA TRAVERSEE DES TRANSPARENCES

Que la transparence n'ait cessé de hanter la peinture, de l'esthétique baroque à Picabia ou Polke, tel est sans doute le point de départ et la fascination initiale de tout le travail d'Hervé Ic. Car s'il est une transparence qui vide son espace par une lumière enveloppante, un lissé et un flou où le tableau devient miroir, il en est une autre qui le remplit par une série de couches, de strates, de voiles et d'images en surimpression, qui se mélangent au point de faire du tableau un écran translucide et diaphane. Voir c'est entrevoir, voir à travers le bougé des images et des plans multiples. C'est,

dans les termes de Duchamp, passer de l'apparence à l'apparition, voire aux apparitions négatives, propres à un visuel instable et perturbé par la multiplicité des fragments, des points de vue, et des découpes réelles et virtuelles. Et c'est précisément cette traversée des transparences que nous propose Hervé Ic, à travers trois tableaux ou trois scénarios différentiels, que j'appellerais les floraisons (*H.A.R.O.* ou *F.I.R.E.*), les vanités (*K.H.Ü.N.*) et les poussières (*D.U.S.T.*).

Des floraisons donc, comme le semis

PASSING THROUGH TRANSPARENCIES

The fact that transparency has forever haunted painting, from Baroque aesthetics to Picabia and Polke, is probably the springboard and initial fascination of Hervé Ic's work. For if there is one kind of transparency that evacuates its space through an enveloping light, a glossiness and a blurredness, in which the picture becomes mirror, there is another kind which fills it by a series of layers, coats, strata, veils and images, all superimposed, which are mixed together to such an extent that they turn the picture into a translucent and diaphanous screen. Seeing is glimpsing, seeing many different

images and planes through the camera shake. To borrow Duchamp's words, it is passing from appearance to apparition, even to negative apparitions, peculiar to an unstable visuality, disturbed by the host of fragments, viewpoints, and real and virtual cuts. And it is precisely this passage through transparencies that Hervé Ic offers us, by way of three pictures and three differential scenarios, which I would call flowering (*H.A.R.O.* and *F.I.R.E.*), vanitas (*K.H.Ü.N.*), and dust (*D.U.S.T.*).

Flowerings, then, like the broadcasting

des petites lumières en guirlandes de lustres de cristal, ou comme ces fleurs de la transparence des premiers ou arrière-plans. Un ange baroque, venu d'une église d'Ajaccio, vous fait signe comme à l'opéra, immédiatement dédoublé par le dos plus sombre d'une autre sculpture. Un baroque au second degré, car avec son corps de porcelaine rose qui évoque les sculptures polychromes de la Catalogne, il règne en maître ironique du kitsch. Mais que désigne-t-il, sinon une autre image : un bateau de guerre en surimpression, peint avec une grande précision, à partir de photographies réalisées au musée de la Marine. Angélique, guerrière ou fleurie : trois modalités visuelles

of little fairy-lights on crystal chandeliers, or like those flowers of the transparency of the fore- and backgrounds. A Baroque angel, hailing from a church in Ajaccio, beckons to you as if at the Opera, immediately duplicated by the darker back of another sculpture. A tongue-in-cheek Baroque, for, with its pink porcelain body which conjures up the polychrome sculptures of Catalonia, it holds sway as an ironical pastmaster of kitsch. But what does it point to, if not another image: a superimposed warship, painted with great precision, based on photographs taken in the Maritime Museum.

Angelic, bellicose and floral: three visual forms of a composite image where

d'une image composite où les entremondes du transparent détruisent toute évidence de l'image. Car, à la différence du baroque hollandais qui pratiquait "un art de dépeindre", ici on se trouve plutôt devant "un art de re-peindre", ou plus c'est moins. Au point que l'image fixe bouge dans ses interstices, ses fragments conflictuels et les multiplicités de sa surface. Mais que voit-on vraiment ?

Des vanités, peut-être. Dans un célèbre tableau de Nicolas van Veerendael, *Vanité* (musée de Caen), deux crânes, ceux des amants, sont entrelacés dans la mort par un bouquet de fleurs symboliques : lis, roses et

intermediate worlds of transparentness destroy all evidence of the image. For, unlike the Dutch Baroque which practised "an art of depiction", here we are dealing rather with "an art of re-piction", where more is less. To a point where the static image shifts in its interstices, its conflicting fragments and the many different forms of its surface. But what do we really see?

Forms of vanitas, perhaps. In a famous painting by Nicolas van Veerendael, *Vanitas* (Caen Museum), two lover's skulls are interlocked in death by a bunch of symbolic flowers: lilies, roses and guelder roses, flowers of time and beauty, flowers of a

boules de neige, fleurs de temps et du beau, fleurs d'un passage entre vie et mort, être et rien. Même scénario décalé, dévié et réinventé, dans *K.H.Ü.N.*. Ici les deux crânes de la sculpture recouverte de feuilles d'or et posée sur un miroir d'Hervé Ic sont surimprimés et trans-apparaissent, mêlés aux voiles plissées d'un bateau. La mort, la guerre, les fleurs : une image picturale hybridée, qui nous oblige à imaginer ce qui a été recouvert, et ce qu'il en reste. Mais, il n'y a pas d'Alice derrière ce miroir, et tout est là en surface, dans une traversée et un voyage métaphorique. Peut-être s'agit-il d'un vaisseau fantôme, traversant je ne sais quel fleuve d'oubli. Car le tableau

passage between life and death, being and nothingness. We find the same offbeat, off-kilter and re-invented scenario in *K.Ü.H.N.* Here the two skulls of the sculpture covered in goldleaf and placed on a mirror belonging to Hervé Ic are superimposed and appear through it, mixed with the pleated sails of a boat. Death, war, and flowers: a hybrid pictorial image, which makes us imagine what has been covered up, and what remains of it. But there's no Alice on the far side of this mirror, and everything is there on the surface, in a passage through and a metaphorical journey. Maybe it's a ghost vessel, plying who knows what river of oblivion. For the picture is like a palimpsest,

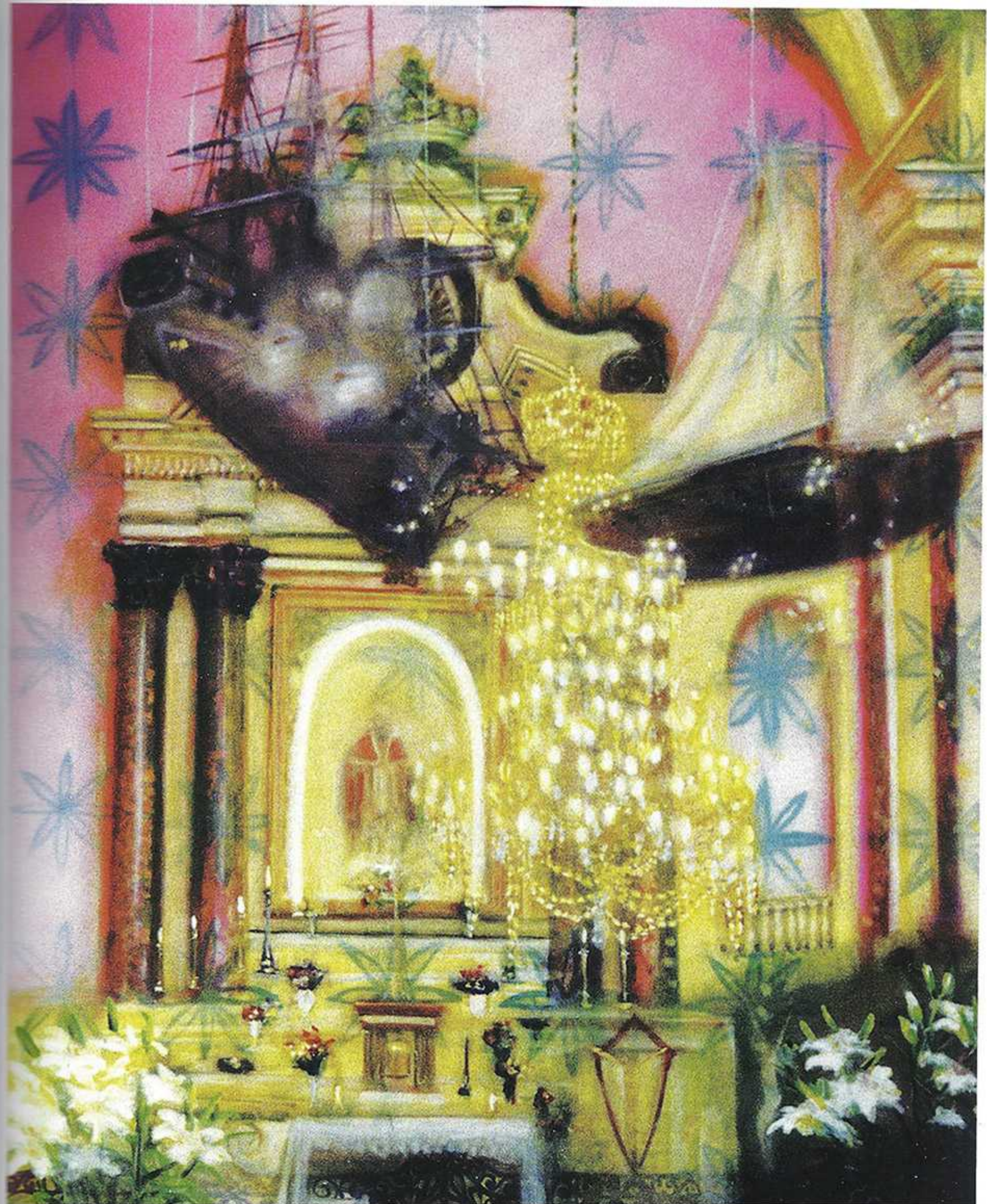
est comme un palimpseste, un bloc magique freudien, où l'oublié fait retour dans un temps flottant. Mais d'où ?

Des poussières, ou en poussières. Mais des poussières de lumière et de vie, dans cette installation, *S.T.A.R.*, où le tableau *D.U.S.T.* est éclairé par une guirlande de lumières clignotantes, qui passent au rouge, au bleu, au jaune ou même au noir, rythmées par la musique répétitive de Steve Reich et son évocation vocale de New York et Los Angeles. Dans la chambre noire, le tableau se métamorphose et devient une véritable image optico-sonore pure, qui donne la vérité et le leurre de la peinture des

a Freudian magic block, where oblivion makes a comeback in a floating time-frame. But from where?

Dust, or reduced to dust. But dust of light and life, in this installation, *S.T.A.R.*, where the picture *D.U.S.T.* is illuminated by a string of fairy-lights flashing on and off, changing to red, blue, yellow and even black, punctuated by the repetitive music of Steve Reich and his vocal evocation of New York and Los Angeles. In the dark room the picture changes and becomes an actual pure optical and acoustic image, which gives the painting of transparencies both truth and delusion. A screen image, a



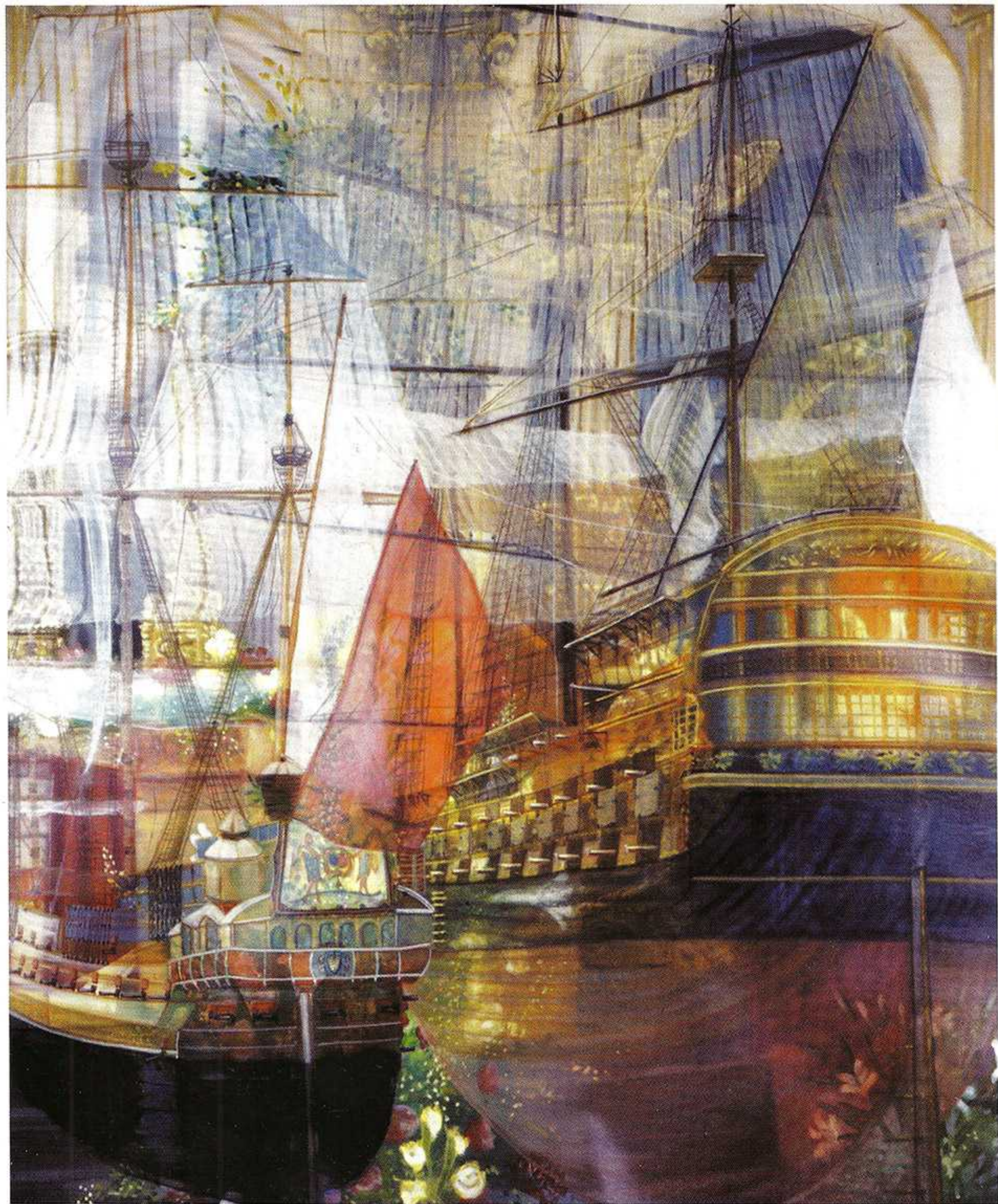


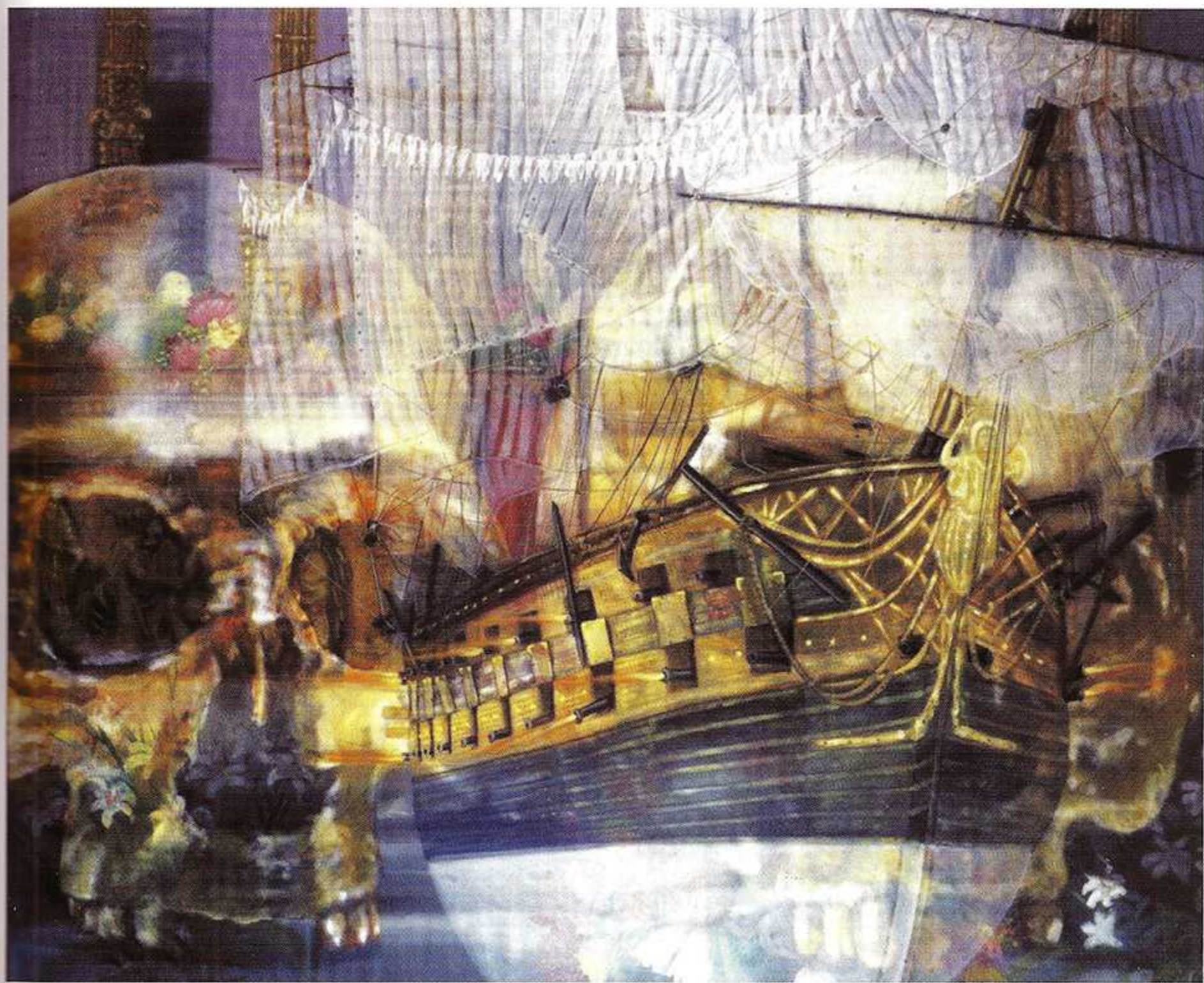


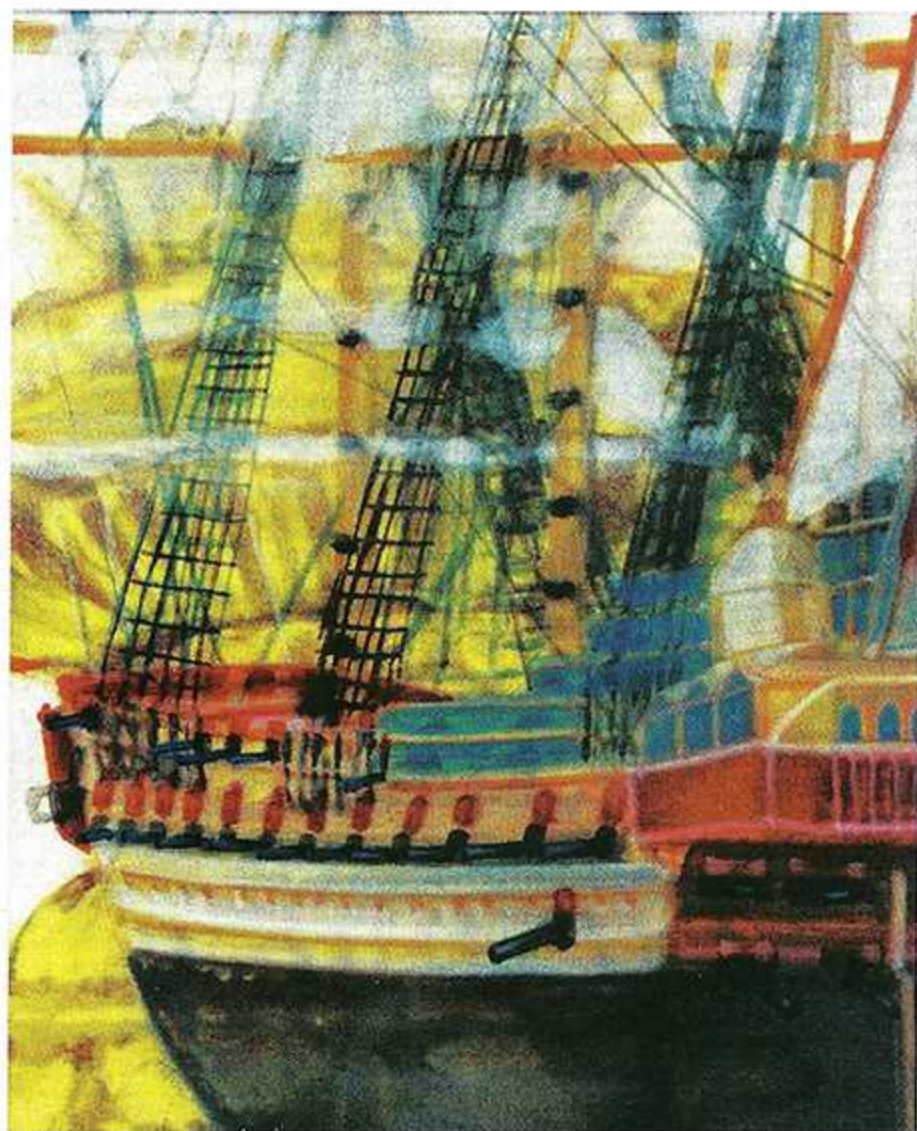




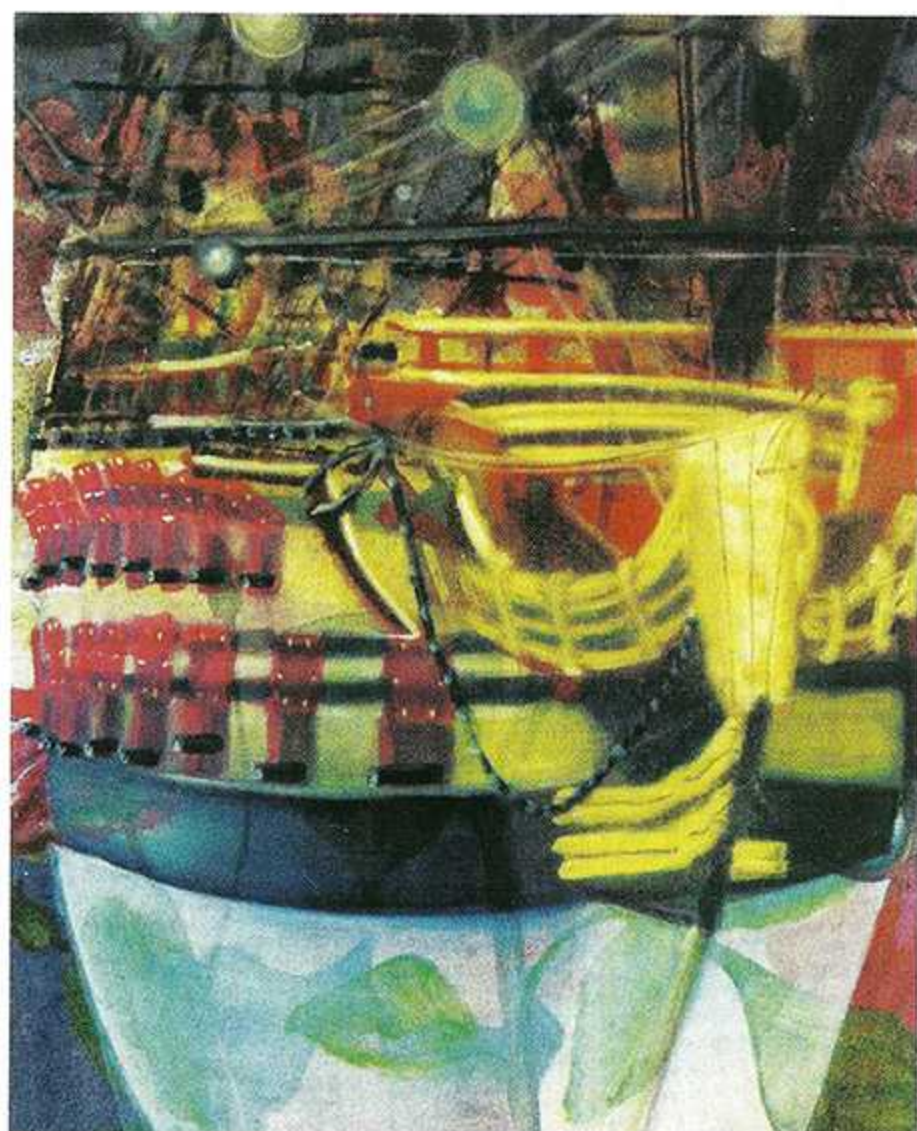






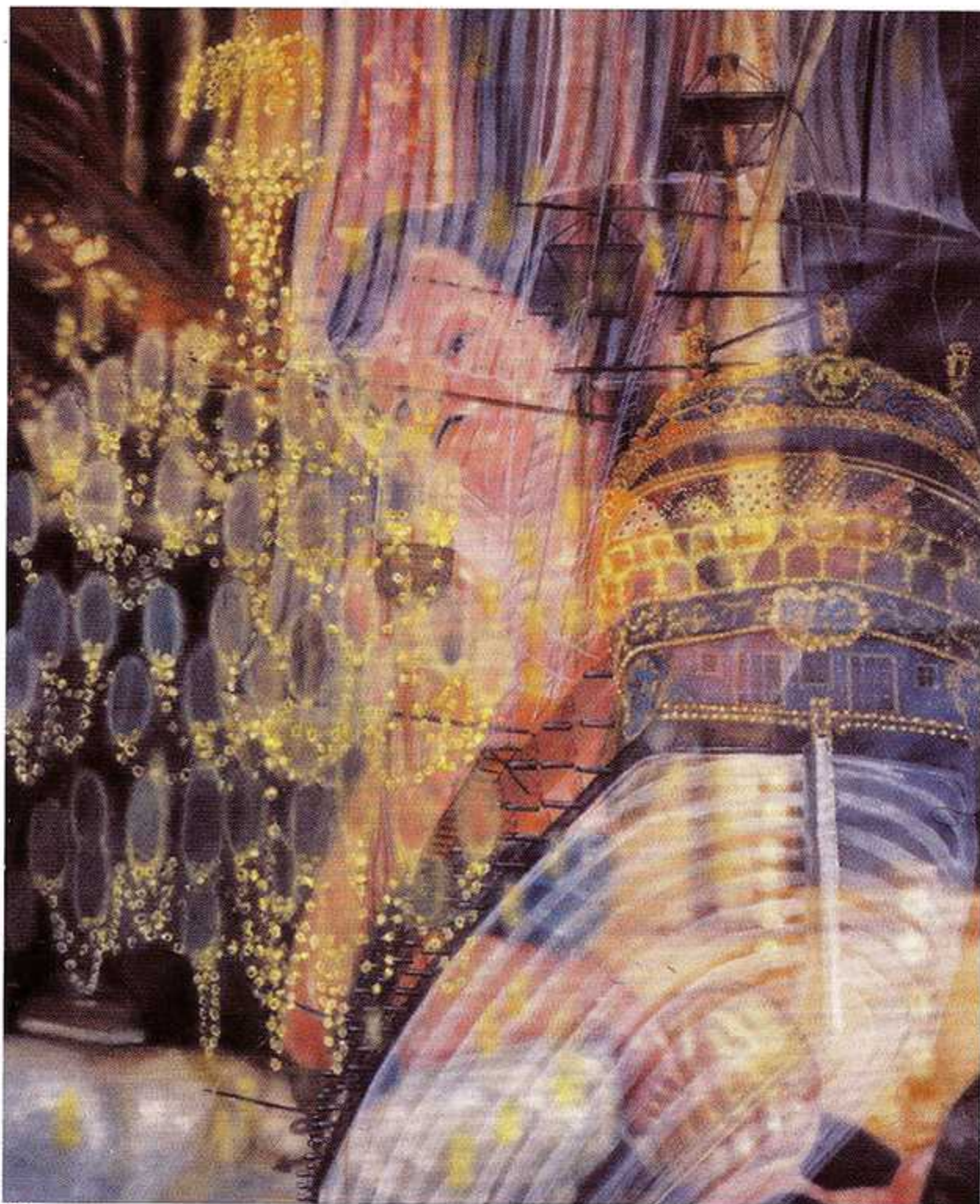


08



09





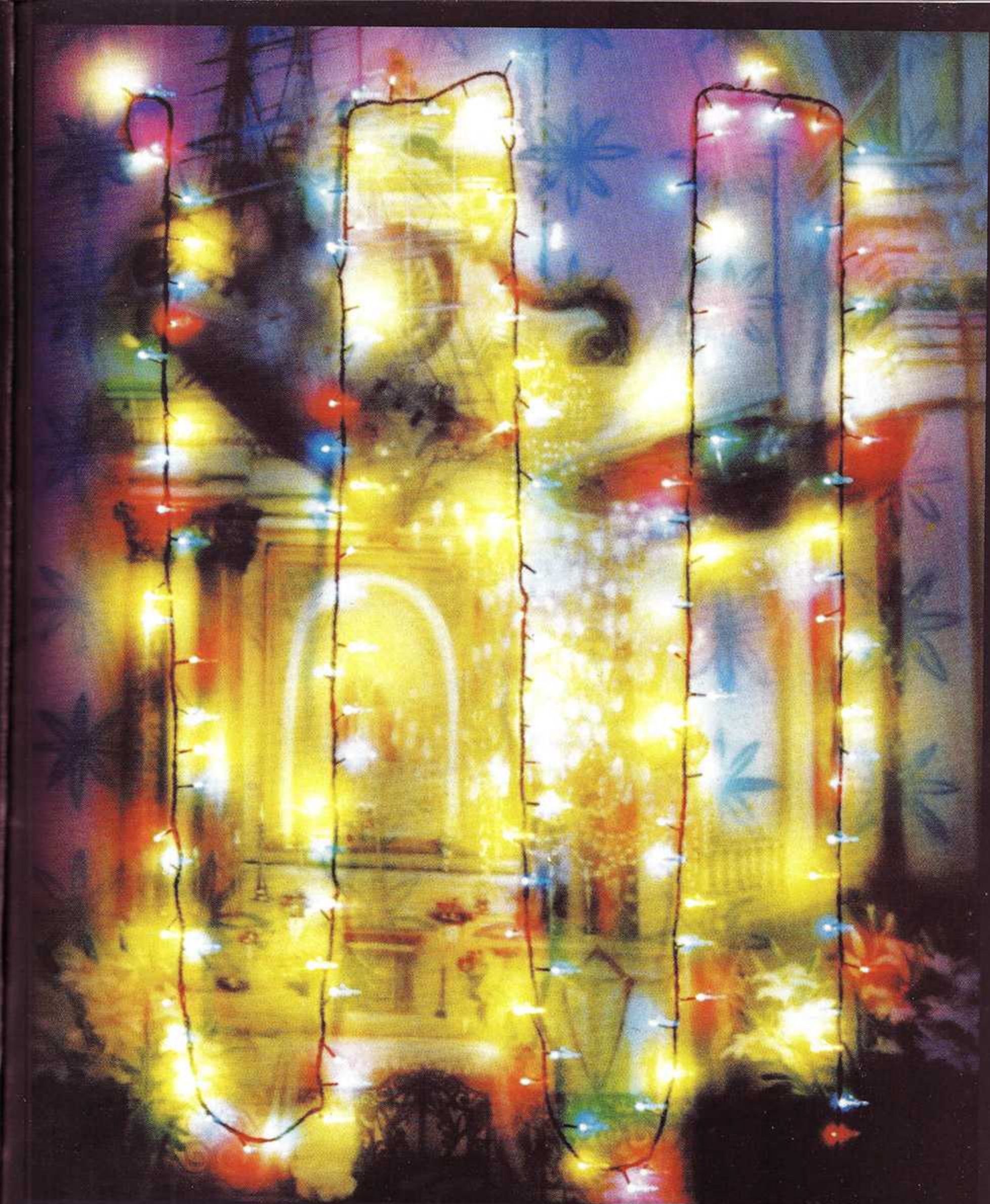
11

01 **S.T.A.R.**, 2000, Huile sur toile, 210 x 170 cm. 02 **D.U.S.T.**, 2001, Huile sur toile, 210 x 170 cm. 03 **H.U.N.D.**, 1998-2001, Huile sur toile, 270 x 400 cm. 04 **H.A.R.O.**, 2001, Huile sur toile, 210 x 170 cm. 05 **F.I.X.E.**, 2001, Huile sur toile, 210 x 170 cm. 06 **X.X.I.S.**, 2001, Huile sur toile, 210 x 170 cm. 07 **K.H.U.N.**, 2001, Huile sur toile, 170 x 210 cm. 08 **K.E.E.P.**, 2001, Huile sur toile, 41 x 33 cm. 09 **P.A.R.R.**, 2001, Huile sur toile, 41 x 33 cm. 10 **F.I.R.E.**, 2001, Huile sur toile, 170 x 210 cm. 11 **S.C.U.M.**, 2001, Huile sur toile, 102 x 120 cm. 12 **J.A.D.G.**, 2001, Huile sur toile, 210 x 170 cm.





Vues de l'installation "S.T.A.R.", réalisée pour Marie Rotkopf et la Galerie Rouge44, Paris 2001.



PORTRAITURE

« Le visage se lit comme une nouvelle, le dos comme un poème chiffré. » Georges Banu, L'Homme de dos.

Les nus de face

Le portrait a toujours occupé une place importante dans l'œuvre d'Hervé Ic. Parallèlement à son intérêt pour d'autres sujets - figurines d'églises, marines, scènes de chasse -, il dessine, peint et sculpte ses amis et connaissances. Depuis cinq ans, il peint des nus féminins et masculins d'après nature. Les modèles ont la même pose, de face, et sont assis sur une chaise, les jambes écartées. Bien que la pose dévoile tout et présente à la vue le compte rendu d'un examen consciencieux, c'est peut-être le regard des modèles - à la fois lointain, proche, attentif ou posé - ou encore l'emplacement des mains - tantôt soutenant la tête, tantôt s'accrochant à

l'accoudoir de la chaise - qui fait que ses nus échappent à toute froideur clinique et mortifère et révèlent peut-être la pudeur ou la fragilité de l'individu. Ici, il n'est pas question de sensualité ou d'obscénité, mais de la capture d'une émotion, d'une sensibilité qui veut rompre avec l'anonymat des êtres.

Ainsi, l'inscription des noms en bas de la toile, dont la tradition remonte au portrait de Jean le Bon, est une manière de restituer l'identité du modèle qui n'est plus un individu parmi tant d'autres. Là où le nom désigne l'identité du modèle, l'image a pour ambition de dévoiler la personnalité, l'expression du sentiment - et non pas une représentation psychologique du sujet.

PORTRAITURE

"The face can be read like a short story, the back like a ciphered poem". Georges Banu, L'Homme de dos.

Nudes, front view

The portrait has always had an important place in Hervé Ic's work. In tandem with his interest in other subjects --church figurines, seascapes, hunting scenes-- he draws, paints and sculpts his friends and acquaintances. For the past five years, he has been painting female nudes, from life. The models all adopt the same pose, full-face front view, and are sitting on a chair, with their legs apart. Although this pose shows everything and offers the onlooker something akin to the report of a painstaking examination, it is possibly the way the models look --at once remote, near, alert and posed-- and the way the hands are placed --at times supporting the head, at

others gripping the arm of the seat-- which makes his nudes skirt round any kind of clinical, deathly coldness, and reveal perhaps the modesty and fragility of the individual. Here there's no question of sensuality or obscenity, but rather of capturing an emotion and a sensibility keen to break with the anonymity of people.

So the inscription of the names at the bottom of the canvas, a tradition that dates back to the portrait of Jean Le Bon, is a way of reinstating the identity of the model, who is no longer just one person among others. Where the name points to the model's identity, the aim of the image is to reveal the personality and the expression of feeling --and not a psychological depiction of the

Le nom renforce la dimension affective qui lie l'artiste aux modèles issus de son entourage proche ou lointain. Hervé Ic rompt avec la froideur minimaliste, avec l'absence de sensibilité qui apparaît dans nombre de peintures figuratives contemporaines.

Les postures de dos

La série de petits portraits de 41 cm de haut s'oppose au travail des nus. Des personnages sont peints d'après photographies : ils sont tous représentés de dos, habillés, debout sur un fond coloré. Ces images en négatif des nus grandeur nature sont nommées par des initiales : si l'identité n'est pas dévoilée, elle n'est pas non plus complètement gommée.

Là où le visage se dérobe, le dos peut acquérir une « expressivité de substitution » selon l'expres-

subject. The name reinforces the affective dimension that links the artist to the models, taken from his circle of friends, close and otherwise. Hervé Ic breaks with minimalist coldness, and with the absence of sensibility which appears in a good many contemporary figurative paintings.

Postures, back view

The series of small portraits, 41 cm/16 in. high, contrasts with the nudes. Characters are painted from photographs. They are all represented from behind, wearing clothes, standing against a coloured background. These negative images of life-size nudes are called by initials: if the identity is not revealed, nor is it totally erased, either. Where the face becomes evasive, the back may take on an "expressiveness of substitution",

sion de Georges Banu. En effet, le dos exprime la présence d'un corps qui intrigue le spectateur dans la mesure où celui-ci a perdu sa position de partenaire privilégié. Le spectateur cherche à voir par-dessus l'épaule, à accorder son regard et à le porter au loin.

Ici, les dos immobilisés se chargent de la valeur de la statuaire par l'« indistinction » des visages. Les silhouettes semblent pétrifiées. Leurs différentes postures sont autant d'expressions romanesques.

Le « dos social » montre une posture de représentation avec un corps droit ou courbé : la parole semble possible et le son se convertit en geste ou en déhanchement. Le « dos comme éloignement » peut être représenté par la jeune femme au manteau noir qui fait figure d'incertitude et de solitude. On tourne le dos au connu,

to borrow Georges Banu's expression. The back in fact expresses the presence of a body which intrigues the onlooker insofar as the latter has lost his/her position of privileged partner. The onlooker tries to look over the figure's shoulder, meet the eye and bear it far off.

Here, the immobilized backs are filled with the value of statuary as a result of the "indistinctness" of the faces. The silhouettes seem to be petrified. Their different postures are like so many novelistic expressions.

The "social back" shows a posture of depiction with a straight or bent body: the word seems possible and the sound is converted into gesture or sway. The "back as removal" may be represented by the young woman in the black coat who comes across as a figure of uncertainty and solitariness. The back is turned on the unknown,

à ce dont on a fait l'expérience et épuisé les ressources. Le mur nu ne fait que la renvoyer à elle-même sans possibilité de perspective ou de fuite autre qu'imaginaire. Enfin, le « dos de l'artiste » avec les mains sur les hanches, les pieds solidement ancrés, est comme en attente de confrontation. *« Il faut savoir tourner le dos à ses origines. Transformer, déformer l'image de la réalité ne m'intéresse pas. Mais si l'enjeu consiste à la voir autrement, car elle existe, ne nous y trompons pas, il faut d'abord s'en saisir »*, confie Hervé Ic. Son absorbement renvoie à une fabrication de la toile en train de se faire.

L'attente du visage

À la différence des modèles de dos devant des ouvertures et des portes, les modèles d'Hervé Ic se présentent face à des rosaces ou des fonds

on that which has been experienced, and had its resources depleted. The bare wall merely refers it back to itself without any possibility of perspective or flight, other than imaginary. Lastly, the "artist's back" with the hands on the hips, feet set firmly on the ground, is like an expectation of confrontation. *"You have to be able to turn your back on your origins. I'm not interested in transforming or deforming the image of reality. But if the challenge consists in seeing reality in a different way, because it exists, don't let's be taken in, you first have to grasp it,"* explains Hervé Ic. The absorption refers to a manufacture of the canvas in the process of being made.

Expectation of the face

Unlike models posing with their backs to us in

monochromes. Le dos ne se profile plus derrière la fenêtre d'un Bonnard qui s'ouvre sur un paysage ensoleillé ou sur une mélancolie de l'éloignement d'un Friedrich. Ici, les tableaux marquent les appétits de proximité ou les désirs de transgression. Le plan de projection où il n'existe pas de points d'attraction se transforme en mur ou en abîme. La vue de dos interroge plus qu'elle ne donne une réponse. Le personnage de dos a son regard porté vers le hors scène. Son dos appelle un horizon et devient la seule trace visible d'une frontière puisque au-delà commence ce territoire de l'ailleurs.

Dérogeant aux principes de la réciprocité, l'homme de dos offre un regard sans vis-à-vis. Le dos est toujours en relation avec l'absence, avec l'impossibilité de répliquer. Le spectateur est alors porté par ce désir d'en faire le tour, de

front of windows and doors, Hervé Ic's models are here presented facing rose windows and monochrome backgrounds. The back is no longer contoured behind the window of a Bonnard opening onto a sunny landscape or the melancholy of the remoteness of a Friedrich. Here, the pictures mark appetites for proximity or desires for transgression. The plane of projection where there are no points of attraction turns into a wall or abyss. The rear view questions more than answers. The figure with its back to us has its gaze focused on something beyond the set. The back conjures up a horizon and becomes the only visible trace of a boundary because, beyond, that territory of somewhere else starts.

Departing from the principles of reciprocity, the man with his back to us offers a gaze that has no face-to-face quality. The back is always in relation

voir la face cachée : « *Encore faut-il être allé là, et en revenir, alors que l'on voudrait passer de l'autre côté et que c'est impossible* », écrit Kleist. Ainsi, le dos force une attention particulière sur le caractère implicite du dialogue en instaurant avec l'autre une relation taciturne et insoumise à la loi sociale ou amoureuse. Il implique le refus et fait appel à une valeur autre. La communication n'est jamais directe mais toujours différée, en attente.

En confrontant des nus de face et des dos habillés, Hervé Ic questionne la relation du visage et du dos en peinture en mettant en vis-à-vis l'extrême nudité et l'opacité des corps. Du dos au visage se dessine l'enjeu d'un voyage, fait d'allers-retours qui, de tableau en tableau, se répètent. La tension se crée ainsi entre l'appar-

with absence, with the impossibility of replying. The onlooker is thus borne along by this desire to walk around him, and see the hidden face: "You still have to have gone there", wrote Kleist, "and come back, whereas you would like to move to the other side and that's not possible". So the back forces a particular attention on the implicit nature of the dialogue by establishing with the other a speechless relationship, not subordinate to the social law or the law of love. It implies refusal and calls upon a different value. Communication is never direct, but always offset, pending.

By contrasting nudes head on and dressed nudes seen from behind, Hervé Ic questions the relationship of the face and back in painting by opposing the extreme nudity and the opaque-

rente lisibilité d'une face et la réserve qu'offre le dos.

La peinture d'Hervé Ic confronte les deux héritages de l'art du portrait : le nu et le dos, l'un n'affaiblissant pas l'autre. Le combat ne peut être possible, puisque la représentation du dos possède son esthétisme à part entière autant que le visage qui a gardé son autorité. L'artiste affirme la diversité des postures pour une meilleure réconciliation avec le réel, et une plus grande liberté où l'envers et l'endroit du corps, nu ou habillé, visage découvert ou caché, sont équitablement valorisés.

En effet, il n'y a pas à choisir entre le visage et le dos : la peinture a lieu entre les deux, dans l'épaisseur de l'image.

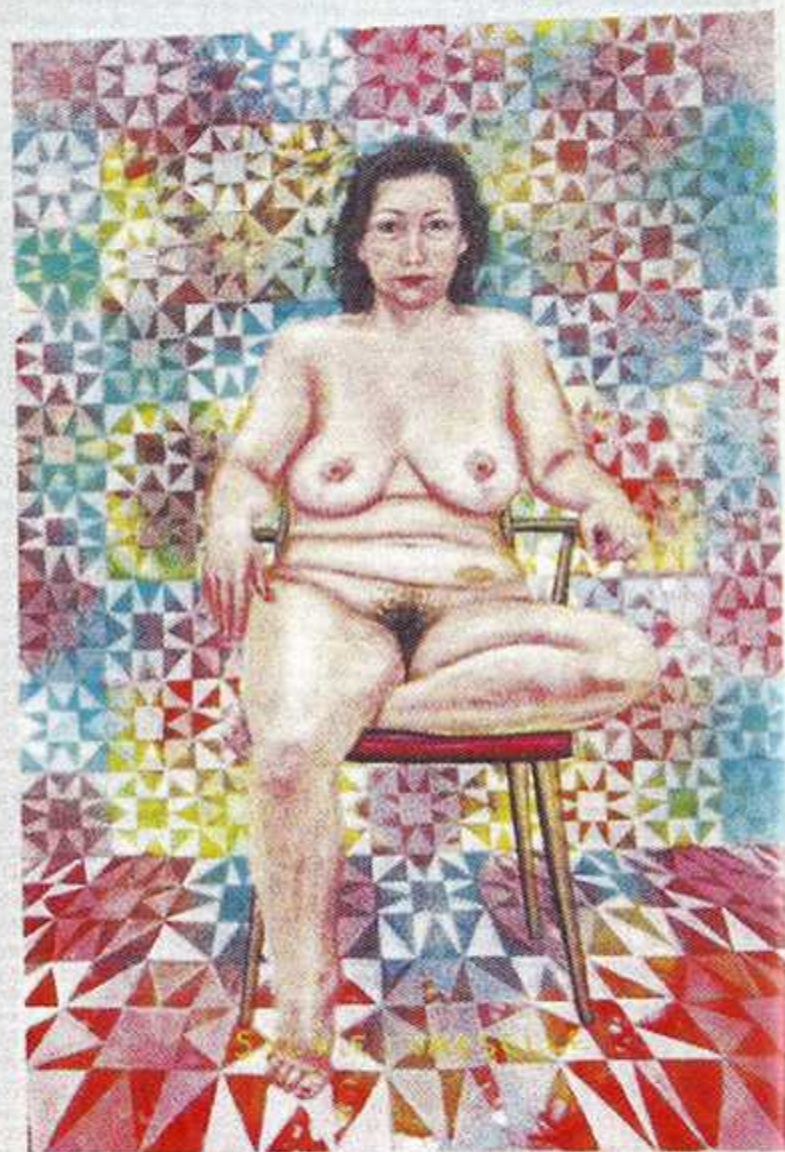
Soko Phay-Vakalis

ness of bodies. Tension is thus created between the apparent readability of a face and the reservedness offered by the back.

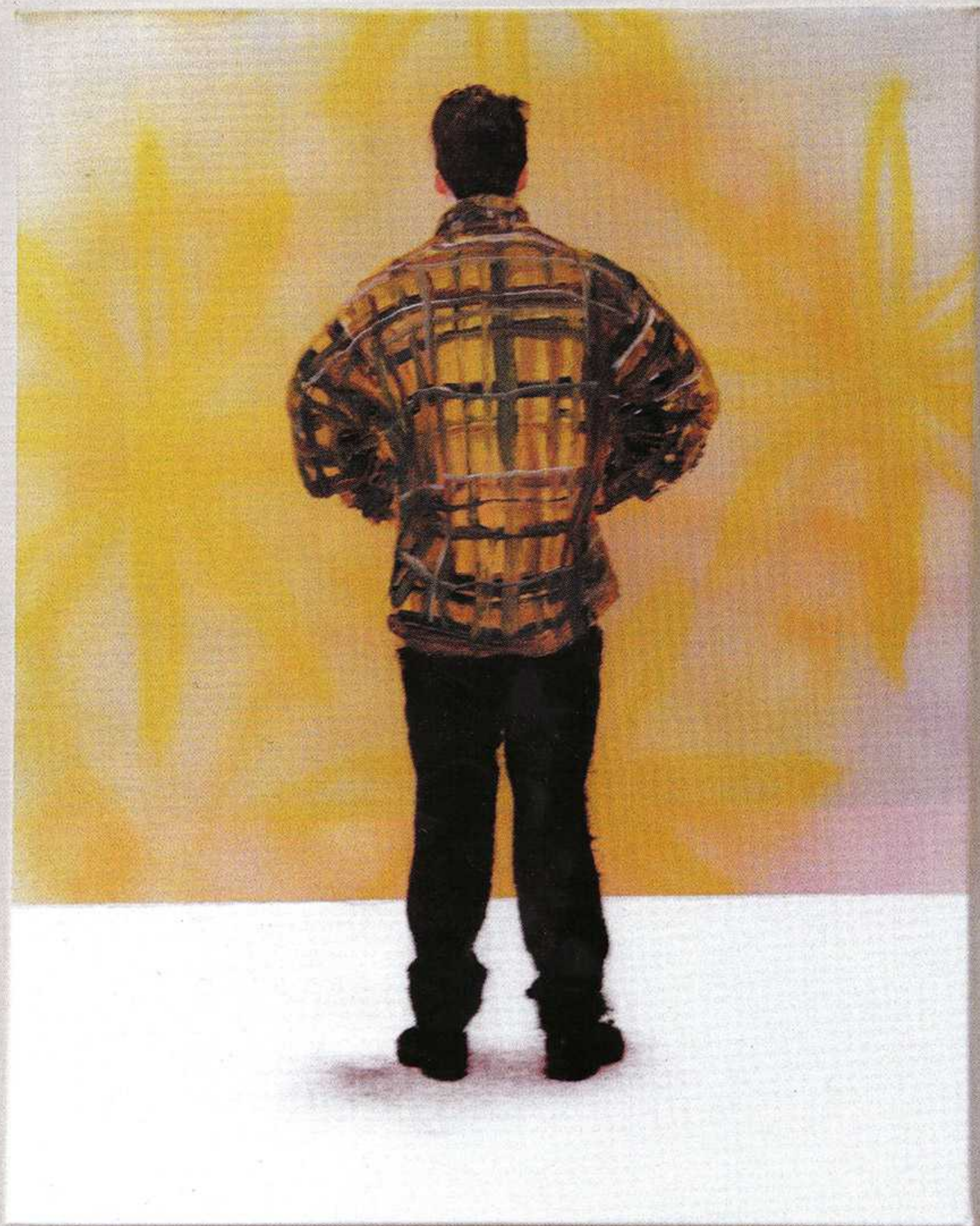
Hervé Ic's painting contrasts the two legacies of portraiture: the nude and the back, with one not detracting from the other. There can be no combat, because the depiction of the back has its fully-fledged aestheticism as much as the face which has retained its authority. The artist asserts the diversity of the postures for a better reconciliation with the real, and a greater freedom where the back and front of the body, be it naked or clad, be the face there for all to see or hidden, are equitably presented.

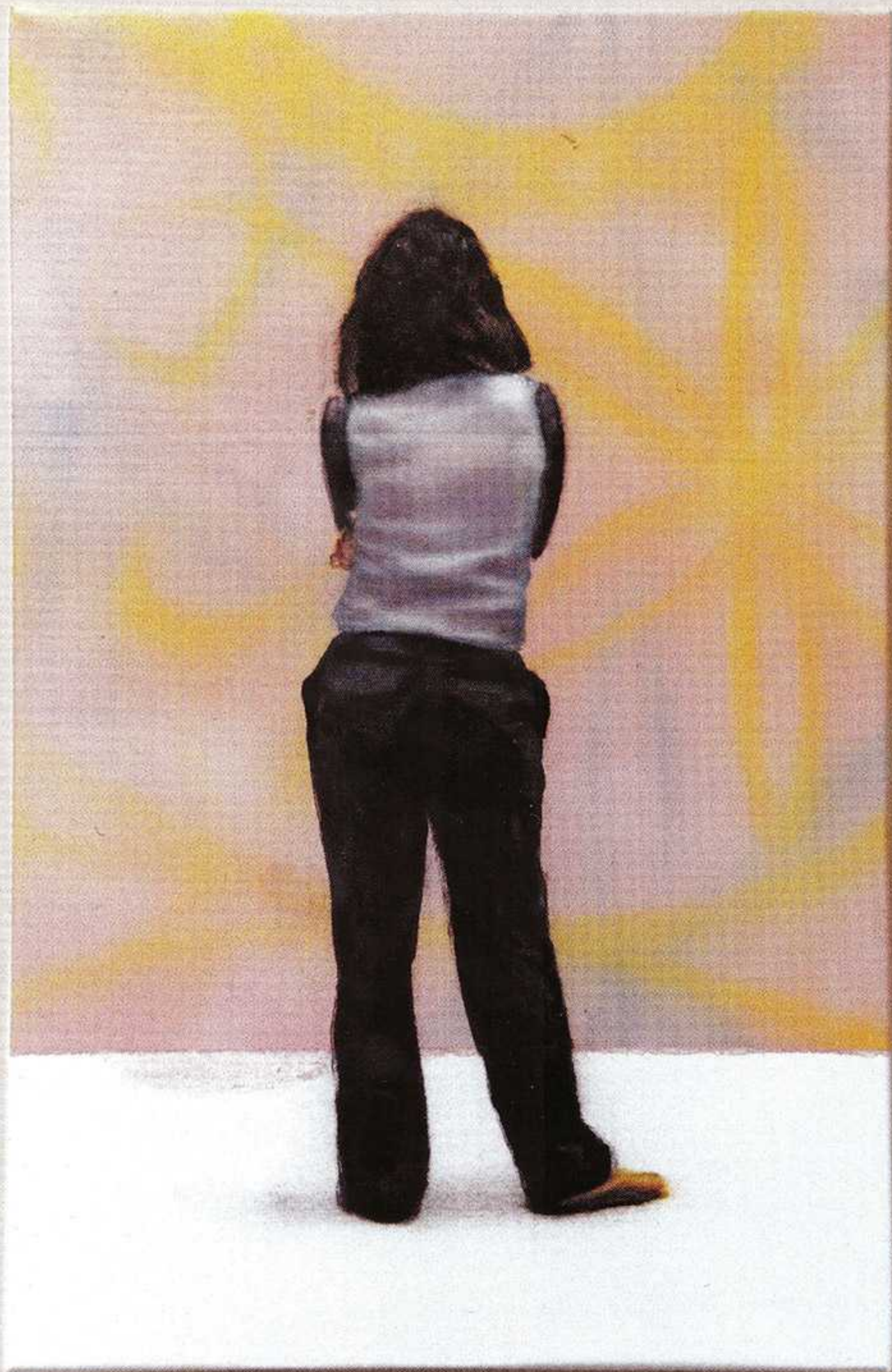
There is actually no choice to be made between face and back: the painting takes place between the two, in the depth of the image.

Soko Phay-Vakalis



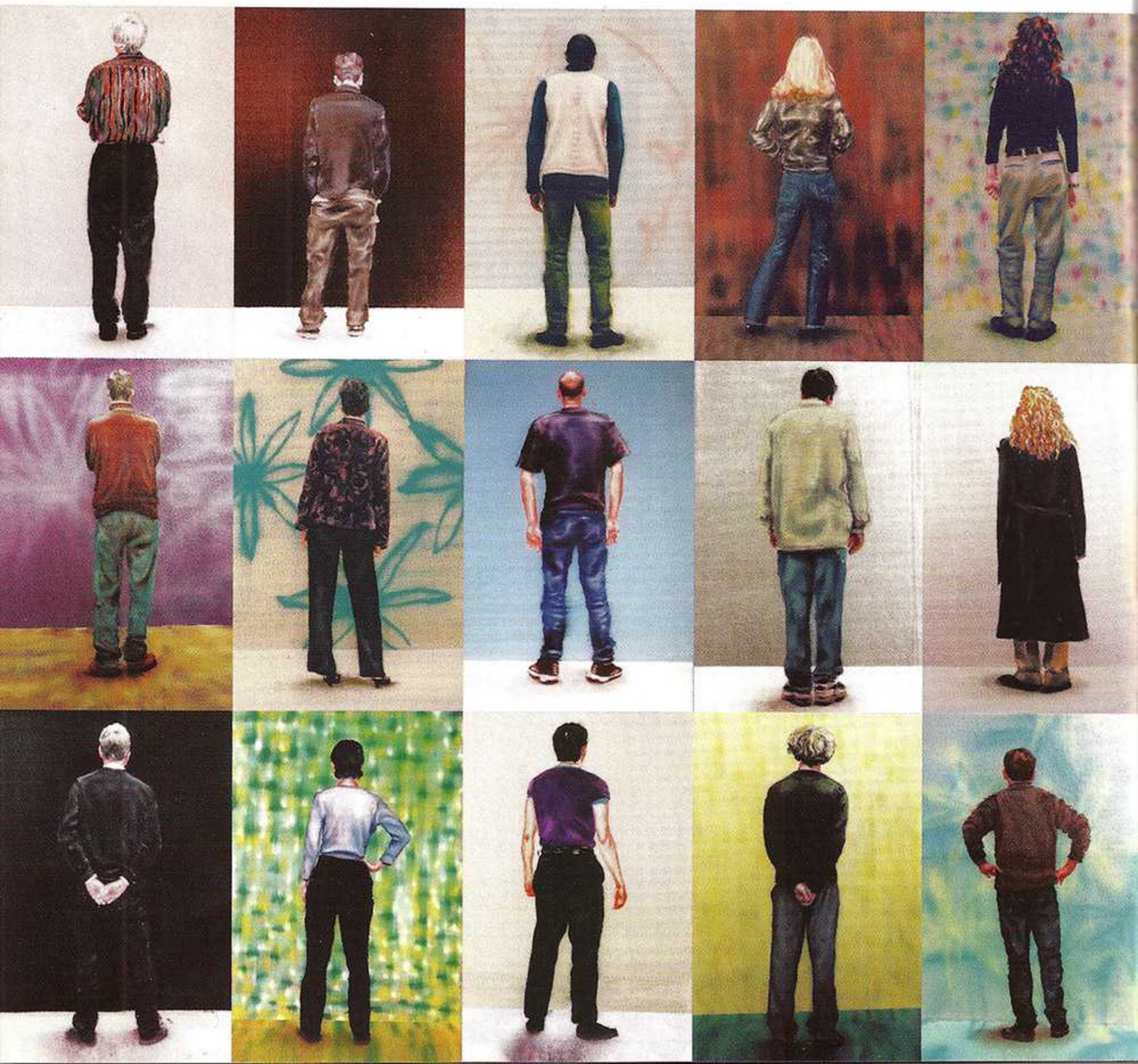






Page précédente 01 H.I., 2001, Huile sur toile, 41 x 33 cm. 02 C.M.-L., 2001, Huile sur toile, 41 x 27 cm.

De gauche à droite et de haut en bas : E.D., L.M., J.T., J.S., A.B., D.B., E.Y., S.F., M.P., S.P.-V., J.L., M.C., M.T., P.S., A.B., J.F., F.G., G.F., P.S., R.P., P.P., V.L.M., P.G., N.D., F.M., G.F., P.M., B.L., P.P., M.O.





Amélie Pironneau

Votre peinture laisse deviner le souci de trouver une forme capable d'arrêter le regard. Dans certains cas, il s'agit de brouiller les formes, de rendre la vision incertaine. Dans d'autres, il s'agit de jeux de construction d'images, d'un semblant d'ordre, mais qui échappent à l'interprétation.

Quelles relations y a-t-il entre ces différents procédés ? En quoi ces formes d'expression différent-elles d'une recherche purement formaliste ?

Hervé Ic

Le formalisme pur ne m'intéresse plus. Il accompagne le développement de la robotique depuis les années 30 et permet à New York de devenir la place historique que l'on sait. Tout cela est parfaitement intégré à notre quotidien. En mathématiques, lorsque deux théorèmes

Amélie Pironneau

Your painting suggests that you are keen to find a form capable of arresting the eye. In some cases, this involves scrambling the forms, and making our vision unsure. In others, it involves image-building games, with some semblance of order, but which elude interpretation. What links are there between these different processes? How do these forms of expression differ from purely formalist research?

Hervé Ic

I'm not interested in pure formalism any more. It's been hand-in-glove with the development of robotics since the 1930s, and it enabled New York to become the historic place we now know it to be. All that is thoroughly incorporated in our everyday lives. In mathematics, when two theorems produce the same result, the simplest one

donnent le même résultat, le plus simple est le meilleur. C'est pourquoi le formalisme tend vers le minimalisme et la simplicité des certitudes. Il en va tout autrement de la pensée humaine qui grossit les problèmes pour les expliquer. En image, mon raisonnement est davantage de ce type-là. Quand quelque chose m'intéresse, je le complexifie pour lui faire une plus grande place. Toute la différence est temporelle. Le temps humain et le temps robotique sont incompatibles. Les systèmes de sécurité finissent toujours dans le temps humain, c'est-à-dire dans un temps arrêté qui permet la compréhension d'un phénomène et pas seulement son traitement.

La situation d'un artiste qui choisit de peindre à la fin du XX^{ème} siècle est difficile : comment créer encore du nouveau quand tout semble

is the best. This is why formalism tends towards minimalism and the simplicity of certainties. Things are quite different when it comes to human thought, which enlarges problems in order to explain them. In terms of imagery, my reasoning is more of this ilk. When something interests me, I make it more complex to give it more room. The whole difference is time-based. Human time and robotic time are incompatible. Safety systems always end up in human time, in other words, an arrested time that permits the understanding of a phenomenon and not just the way it is dealt with.

The situation of an artist who chooses to paint at the end of the 20th century is not an easy one: how is he to go on creating something new when everything seems to have been tried? In order to avoid being subjected to the weight of

avoir été tenté? Il doit, pour ne pas subir le poids de l'histoire, prendre une distance par rapport au passé, trop présent.

Comment envisagez-vous cette relation à l'histoire de la peinture ?

D'abord je ne partage pas ce pessimisme égocentrique et je ne suis pas un artiste de la fin du XX ème siècle. Ma situation personnelle, comme celle de beaucoup de mes amis, est difficile, mais cela est dû à des raisons extra artistiques.

C'est l'instant présent qui m'ennuie, pas l'avenir. Il est trop rigide, trop mécanique, et se réduit souvent à l'impératif économique. Le monde médiatique y laisse peu d'échappatoire. En art, l'immédiat est un caprice. Au contraire, l'histoire semble une source de variété extrêmement riche. Le chemin de la peinture contemporaine

history, the artist has to distance him - or herself - from the past, which is too present.

How do you see this relationship between painting and history?

Firstly, I don't share this egocentric pessimism, and I'm not a late 20th century artist. My personal situation, and this goes for many of my friends too, isn't easy, but this is due to reasons that aren't to do with art.

It's the present moment that bothers me, not the future. It's too rigid, too mechanical, and it's often scaled down to overriding economic needs. The world of the media doesn't offer much of a loophole. In art, immediacy is a whim. On the other hand, history seems to be an extremely rich source of variety. The path taken by contemporary painting is a tenuous one, lying between what's been down and what's

est tenu, entre ce qui a été fait et ce qui n'est pas à faire. Cependant, l'art, comme la science, ne peut renoncer à être un domaine de connaissance et passe par le désir contraignant de découverte. Je crois que la question du « nouveau-qui-compte » reste essentielle, mais le champ de la peinture est si vaste, son histoire si longue, qu'elle peut sembler accomplie.

Cet argument de bonne intention bourgeoise qui voudrait l'en alléger est faux car il en ferait un simple divertissement. Bien qu'il puisse exister dans un territoire apparemment visité et trop vite clos, je crois que le nouveau est forcément devant.

La peinture moderne, en abandonnant la reproduction du même, en introduisant la notion fondamentale d'écart, a montré la capacité de transformation de l'image peinte.

not to be done. Like science, however, art can't turn its back on being an area of knowledge and it passes through the restricting desire for discovery. I think the issue of the "new-that-counts" is essential, but the field of painting is no huge, and its history so long, that it may seem to have been accomplished.

This argument involving middle-class well-intentionedness, intent on lightening it, is a phoney one, because it would turn it into mere entertainment. Even though it may exist in a territory apparently visited and too quickly enclosed, I think that the new has to lie ahead.

By abandoning reproduction of the same thing, and introducing the basic idea of difference, modern painting has shown that it is capable of transforming the painted image.

Where you are concerned, are you reassuming

Reprenez-vous à votre compte cette fonction critique de la peinture moderne ? Les procédés que vous utilisez (flou, construction...) sont-ils destinés à subvertir l'évidence visible ?

La notion d'écart est indispensable à la vie elle-même qui trouve son chemin là où on ne le voyait pas, là où personne ne spéculait, dans les restes. Mais encore faut-il savoir de quoi on s'écarte. Lorsque j'ai commencé mes portraits de dos, je disais : « Il faut savoir tourner le dos à ses origines ». Mes origines en peinture sont modernes et mon sentiment est que la modernité ronronne tièdement depuis un moment sans que les peintres en particulier n'arrivent à s'en décoller. Être moderne, c'est savoir ce qui n'est plus possible. Transformer, déformer l'image de la réalité ne m'intéresse pas, d'ailleurs toutes ces opérations existent sur palette graphique. Mais si l'enjeu

this critical function of modern painting? Are the processes you use (blurredness, construction...) designed to subvert the visible evidence?

The idea of difference is crucial to life itself, which finds its way precisely where no one had seen it, precisely where nobody speculates, in the remnants. But you still need to know what you're being different from. When I started my portraits from the rear, I said: "You have to be able to turn your back on your origins". My origins in painting are modern and it's my feeling that modernity has been half-heartedly snoring for some time, without painters in particular managing to get rid of it. Being modern is knowing what's no longer possible.

I'm not interested in transforming or deforming the image of reality; what's more, all these operations exist on the graphic palette. But if the

consiste à voir autrement la réalité, car elle existe, ne nous y trompons pas, il faut d'abord s'en saisir. C'est pourquoi je m'efforce d'être patient, précis, ciselé lorsque je peins. Bien que l'effet m'ait amusé un temps, je ne me retrouve plus dans l'utilisation du flou richterien qui surgit symptomatiquement un peu partout comme échec de la saisie du réel, trouble bien commode, forme de l'impuissance.

L'évidence visible c'est d'abord ce qu'on nous propose. Le maniérisme des pompiers valorisait la performance technique. Celui d'aujourd'hui cherche l'habileté commerciale. Mais ce n'est pas le marché qui fait l'histoire !

N'est-ce pas dans l'écart que l'érotisme se révèle, et dans la digression que le peintre se dévoile ?

Pour prendre en charge l'histoire tragique du XX^{ème} siècle, la peinture a dû inventer des formes

challenge consists in seeing reality in a different way, because it exists, don't let's be taken in, you first have to grasp it. This is why I try my utmost to be patient, precise and polished when I paint. Even though the effect might have amused me at one time, I don't use the Richter blurredness any more, looming symptomatically up as it does, here, there and everywhere, like a failed grasp of the real, clouded but convenient, a form of powerlessness.

The visible evidence is first and foremost what we are offered. The mannerism of pretentious, academic painters --the pompiers-- stressed technical performance. Today's mannerism looks for commercial shrewdness. But it's not the market that makes history!

Doesn't eroticism show itself in the difference, and doesn't the painter reveal himself in digression?

capables de figurer l'infigurable, de montrer la destruction de la figure humaine. Elle a créé un langage des formes.

Quelle est votre manière de témoigner du présent, du chaos, et du non-sens qui le caractérisent ?

L'absurde c'est d'abord le nombre croissant des images de la réalité quotidienne produites en même temps que le sentiment de ne pas la comprendre. En dehors des incontournables, paysages et portraits, j'ai cherché des sujets qui échappent à l'imagerie actuelle.

Ce qu'il ne faut pas faire en somme : cimetières, figurines d'églises, petits oiseaux, scènes de chasse, batailles navales, des trucs désuets. Mais chargés d'affect et de symbolique.

Je pense qu'une image simple est presque toujours récupérable.

In order to assume responsibility for the tragic history of the 20th century, painting had to invent forms capable of depicting the undepictable, and showing the destruction of the human figure. It created a language of forms. How do you bear witness to the present, and to the chaos and lack of meaning that are its hallmarks?

The absurd thing, first and foremost, is the growing number of images of day-to-day reality produced at the same time as the feeling of not understanding it. Over and above inevitabilities, landscapes and portraits, I've been looking for subjects which dodge present-day imagery. What you mustn't do, in a nutshell: cemeteries, church figurines, little birds, hunting scenes, sea battles, oldfashioned things. But loaded with affect and symbolism. I think a simple image is

On peut lui faire dire ce qu'on veut. La compromettre. Pour échapper à cette réduction du visible, il faut charger l'image. La charge est pour moi une manière d'approfondir le tableau, d'augmenter sa picturalité, de le rendre imperceptible au regard rapide, d'encourager à scruter, à voir derrière.

Par contre, la complexité reste une forme irrécupérable de l'image. Subvertir l'évidence visible c'est conserver l'intégrité de l'image, à l'inverse de la provocation qui joue d'un effet ou d'un code.

En fait, je ne crois pas au « langage des formes ». L'image de synthèse est la seule image issue d'un langage. Je l'ai étudiée le temps qu'il fallait pour comprendre que continuer ça aujourd'hui revient à faire des mots croisés.

L'effet produit par cette superposition entraîne

nearly always retrievable. You can get it to say what you want. You can put it in jeopardy. To get away from this reduction of the visible, you have to load the image. For me, the load or charge is a way of giving the picture greater depth, increasing its pictorial quality, making it imperceptible at a swift glance, encouraging examination of it, and looking behind it.

Conversely, complexity is still an irretrievable form of the image. Subverting the visible evidence is to hang on to the integrity of the image, the reverse of provocation, which juggles with an effect or code.

In fact I don't believe in the "language of forms". The synthetic image is the only image that comes from a language. I studied this for as long as it took to realize that carrying on doing this today is tantamount to doing crosswords.

un rapport nouveau du regardeur à l'œuvre. En effet, l'image se dissout, l'identification de ce qui est représenté est compromise : le spectateur entrevoit plus qu'il ne voit. Il doit ajuster sa vision et entrer dans la peinture. Par ce jeu, votre désir n'est-il pas de redonner au tableau une profondeur, de montrer qu'il n'est pas seulement l'étendue plate bi-dimensionnelle ainsi que le concevait la théorie moderniste ?

« Ajuster sa vision », oui. Lorsque je lisais Castaneda, j'aimais bien l'expression « assemblage du monde ». Le New Age s'est dissous dans ses propres fragmentations, mais il en reste une multiplication des perspectives extrêmement riches. On a pris l'habitude de côtoyer, non sans difficulté, des gens qui pensent différemment.

Changer de point de vue n'existe pas sans

The effect created by this superimposition ushers in a new relationship between beholder and work. Actually, the image dissolves, and the identification of what is represented is jeopardized: the viewer glimpses more than he sees. He has to adjust his vision and enter into the painting. Through this interplay, don't you want to give back to the picture a depth, and show that it's not just the flat, two-dimensional expanse, as conceived by modernist theory?

"Adjusting the vision", yes. When I read Castaneda, I really liked his expression "world assembly". The New Age has split up into its own smithereens, but what remains is a greater number of extremely rich perspectives. We've got into the habit of being around people who think differently, but not without some difficulty. Changing a point of view doesn't happen

mouvement, prémisses dynamiques du libre arbitre. Or image fixe ne veut pas dire immobile. Galeries, musées, centres commerciaux ont adopté à dessein le même éclairage. Avec S.T.A.R., il s'agissait, par l'animation lumineuse, de réintroduire l'éclairage dans le tableau, comme un élément architectural. Ainsi c'est le tableau qui éclaire.

Dans cette série, on ne perçoit pas immédiatement le deuxième plan. Il faut un temps. Cela marche d'autant mieux que chaque couche a été bien peinte. C'est pour ça que je ne cherche pas à troubler l'image.

Au contraire, je cherche une image claire, identifiable, précise, mais qui ne se donne pas immédiatement comme une vérité unique. Une image multiple.

En représentant mes amis de dos je tire notre regard vers le leur qui reste pourtant invisible.

without a movement, the dynamic premiss of free will. But static, still imagery doesn't mean motionless images. Galleries, museums and shopping malls have deliberately adopted the same lighting. With S.T.A.R., by means of energetic lighting, what was involved was reintroducing lighting into the picture, like an architectural element. So it's the picture that illuminates. In that series, you don't see the background straightaway. It takes time. It works all the better when each layer has been painted. This is why I don't try and upset the image. On the contrary, I'm looking for a clear, identifiable, precise image, but one that is immediately visible, like a unique truth. A multiple image. By depicting my friends from behind, I draw our eyes towards theirs, which nevertheless remain invisible. But the canvas gains in depth. "Thinking of something else" is a form of survival. A form of picto-

Mais la toile gagne en profondeur. « Penser à autre chose » est une forme de survie. Un polythéisme pictural en somme.

Cette multiplication spatiale entraîne une démultiplication temporelle. L'espace est saturé de formes all-over lesquelles, comme dans la peinture baroque, semblent « déborder ».

Marcel Duchamp appelait le tableau, le « retard ». Il posait le problème de l'achèvement du tableau ou plutôt celui de son inachèvement. Quand décidez-vous que le tableau est fini ?

Les mêmes questions se posent dans la vie que sur une toile. Il faut patienter et souvent s'y prendre à plusieurs fois pour comprendre. Mais j'aime bien l'idée qu'on puisse passer devant mes toiles et n'avoir rien vu. Au fond, la dissimu-

rial polytheism, in a word.

This spatial multiplication involves a temporal duplication. The space is saturated with all-over forms which "spill" over, as in Baroque painting. Marcel Duchamp called the picture the "delay" --le retard. He raised the issue of finishing the picture, or, rather, not finishing it. When do you decide that the picture is finished?

The same questions crop up in life as on the canvas. You have to bide your time, and often get to grips with this problem several times over to get to the bottom of it. But I'm very fond of the idea that you can walk past my canvases without seeing anything. Basically, dissimulation is a warlike strategy. War and hunting. Not being where people expect you to be. Fleeting being. When I started frontally increasing the images, it

lation est une stratégie guerrière. De guerre et de chasse. Ne pas être là où on nous attend. Du fleet in being. Lorsque je commençais à multiplier frontalement les images, c'était cette diversité all-over que je cherchais. Les grandes plages ou la série de l'Apocalypse viennent de là. Le motif de la rosace aussi. Tout est lié et se sépare formant un univers d'expansion, cohérent et incertain, sur son point de rupture. J'aime beaucoup Philip Taaffe.

Le monde sensible s'adapte et intègre parfaitement la mésaventure précédente. Je pense à l'expérience du peintre qui reprend avec acharnement une toile pour obtenir ce qu'il voulait. Mais ça ne marche pas. Il aboutit chaque fois à un tableau différent. Plus tard on comprend qu'il faut changer de toile pour aller de l'avant, et produire davantage !

C'est un peu l'état d'esprit avec lequel j'ai

was this all-over diversity that I was after. The large expanses and the Apocalypse series come from here. So does the rose window motif. Everything is linked and separates, forming an expanding world, at once coherent and uncertain, at its breaking point. I like Philip Taaffe a lot.

The physical world adapts to and thoroughly incorporates the previous mishap. I'm thinking of the experience of the painter who relentlessly reworks a canvas to get what he wants from it. But it doesn't work. Every time he ends up with a different picture. Later on you realize that you have to change canvases to move forward, and produce more!

This is rather like the state of mind in which I tackled my latest series, except that I didn't change canvases. When I was satisfied with them, I covered up my pictures with other more transparent ones. The outcome is a construction of

abordé mes dernières séries, sauf que je n'ai pas changé de toile. J'ai recouvert, lorsque j'en étais satisfait, mes tableaux par d'autres plus transparents. Le résultat est une construction de l'espace par superposition qui succède à mes juxtapositions.

L'image s'en trouve considérablement chargée et le temps ralenti. C'est grâce au « retard » qu'on arrive à spatialiser un événement. L'écart des yeux, l'effet Doppler, le syndrome de l'escalier... Je pense que le tableau est fini lorsqu'on arrive à le situer.

Le temps n'est qu'une vue de l'esprit qu'on organise pour bâtir. La vision d'une œuvre obéit à la même contorsion : orienter le regard pour faire apparaître de l'intelligence. Cette opération dépasse l'image.

Quand mon chat regarde une émission anima-

space by superimposition, which follows on from my juxtapositions.

The image ends up being considerably loaded, and time is slowed down. It's because of this "delay" that you manage to make an event spatial. The difference of eyes, the Doppler effect, the stairway syndrome...

I think the picture is finished when you manage to situate it.

Time is just a view of the mind you organize to build. The vision of a work complies with the same contortion: steering the eye to bring out intelligence. This operation goes beyond the image.

When my cat looks at an animal programme on TV, it looks away as soon as the commentator appears, because he doesn't know that the little bird will reappear in due course. For the cat,

lière, il s'en détourne dès qu'apparaît le commentateur parce qu'il ne sait pas que le petit oiseau réapparaîtra ensuite. Pour lui, ce qui n'est plus visible n'est plus.

Heureusement, en art, on ne fait pas trop attention aux commentateurs...

Je reviens à votre idée de « construction de l'espace ». Ce terme renvoie davantage à l'architecture. On ne peut d'ailleurs pas retenir, en ce qui concerne votre peinture, l'idée de « composition ». Vos tableaux répondent davantage à une logique d'ordonnance ornementale, ne serait-ce que par le choix du motif. Encore une allusion à l'art baroque ? Pourquoi le motif de la chasse ?

Le foisonnement du XVII^{ème} siècle est fascinant. Quel chemin entre Wouverman, Picabia, Polke et Salle ! Quelle course !

what you can no longer see is no longer there. In art, luckily, people don't pay too much attention to commentators...

I'm getting back to your idea of the "construction of space". This term refers more to architecture. As far as your painting is concerned, it's impossible, furthermore, to hang on to the idea of "composition". Your pictures respond more to a logic of ornamental arrangement, if only by the choice of the motif. Another allusion to Baroque art? Why the hunting motif?

The upsurge of art in the 17th century is intriguing. What a path between Wouverman, Picabia, Polke and Salle! What a race!

To my knowledge, they all painted decorative motifs, transparencies and probably war scenes. For a long time, now, confrontation has

À ma connaissance, tous ont peint des motifs décoratifs, des transparences et probablement des scènes de guerre. L'affrontement est depuis longtemps un de mes sujets récurrents. Combat de chiens et corrida en 1994, scènes d'attentats, *Komba* en 1996, *Actiondirecte* en 1999 en sont les premiers exemples.

Ensuite j'ai appris que l'ornement était l'expression du pouvoir. Avec le baroque, l'ordre semble avoir beaucoup de peine à se soumettre l'ornementation qui conserve une énergie susceptible de le renverser. Nous voilà au cœur d'un rapport de force dans lequel chaque partie pourchasse l'autre jusque dans ses retranchements. La meute finit souvent par l'emporter, mais l'art est un terrain particulièrement retors que les batailles navales et les scènes de chasse me semblent plus à même d'incarner.

C'est toujours Jacob contre l'ange.

been one of my recurrent topics. Dogfight and bullfight in 1994, murder scenes, *Komba* in 1996, *Actiondirecte* in 1999, these are the early examples.

Then I learnt that ornament was the expression of power. With the Baroque, order seems to have a lot of trouble subordinating itself to ornamentation, which retains an energy that may well capsize it. Here we are at the heart of a power play in which each party pursues the other right into its most entrenched positions. The pack often ends up winning the day, but art is a particularly tricky terrain which, to my eye, sea battles and hunting scenes no longer seem capable of embodying.

It's still Jacob versus the angel.

The race is a sublimation of the hunt. Its motion is extended by maritime free trade and modern

La course est une sublimation de la chasse. Son mouvement se prolonge par le libre-échange maritime et les formes modernes de la guerre.

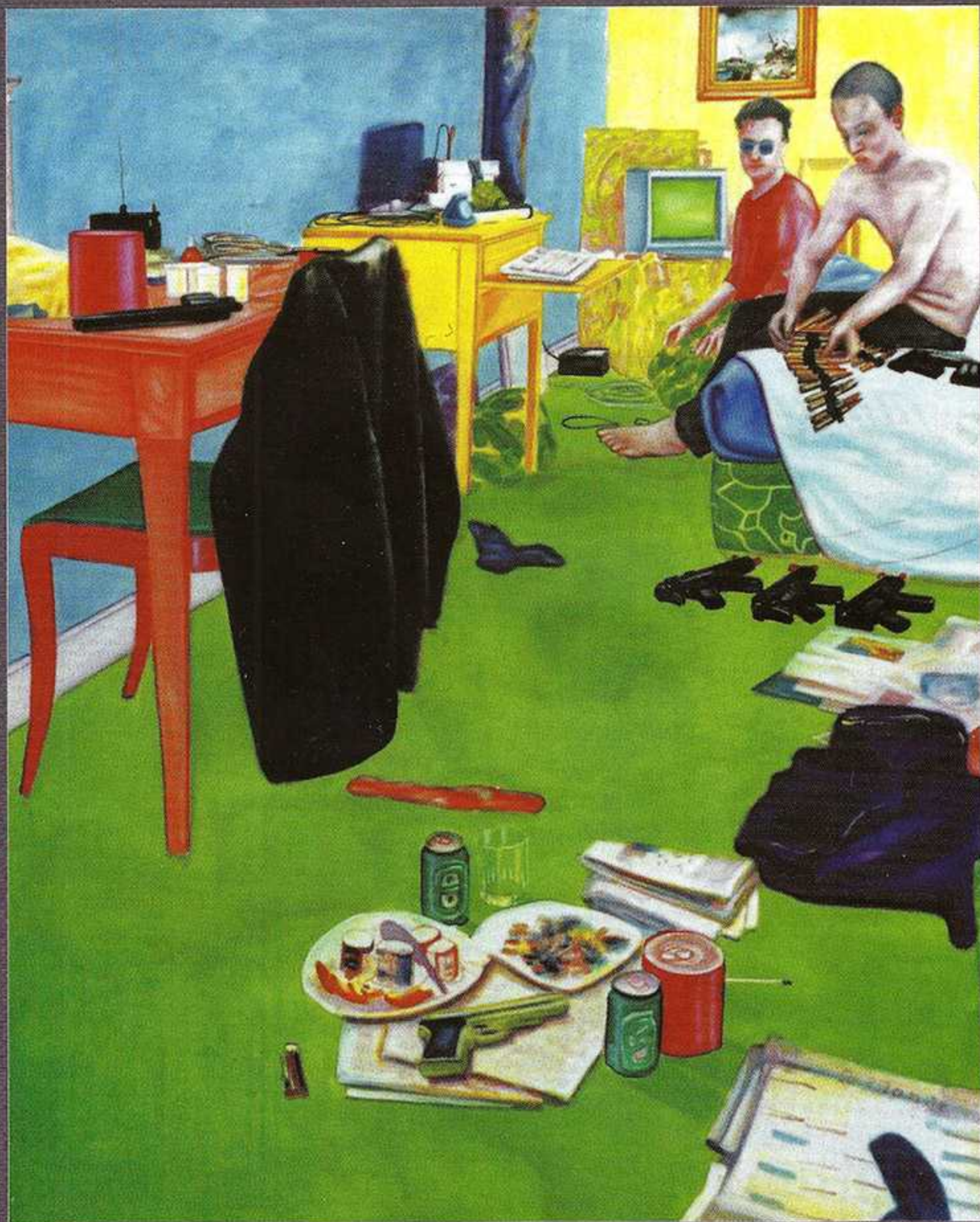
« C'est cela ce monde qui de paysage-atelier est transformé en paysage-planifié, en espace impérial... »

Quoi de mieux orné qu'un navire amiral ou une crosse d'arquebuse ! Il s'agit de l'expression du même merveilleux.

forms of war.

"This is the nature of this world which has turned from a studio-landscape into a planned landscape, an imperial space..."

What could be more ornate than a flagship or the stock of a harquebus! This is the expression of the same wondrous thing.



01



02
03
04
05

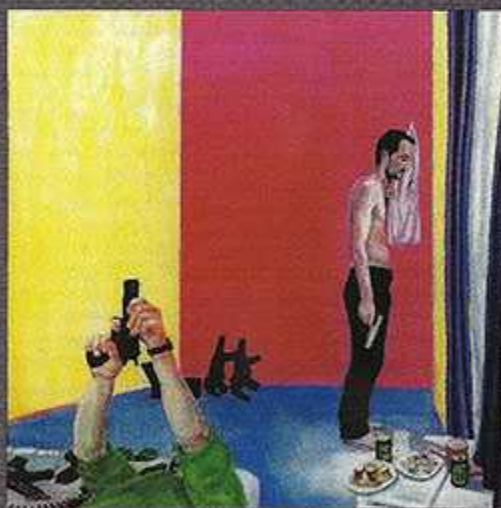


06

01 *actiondirecte*, 1999, Huile sur toile, 210 x 170 cm. 02 / 03 / 04 / 05 *scène 1, 2, 3, 4*, 1999, Huile sur toile, 41 x 41 cm. 06 *Au delà de l'image, la cible est l'art du XXe siècle*, 1999, Huile sur toile, 3x 130 x 80 cm. 07 *Apocalypse X*, 1999, Huile sur toile, 208 x 214 cm. 08 *Apocalypse IX*, 1999, Huile sur toile, 208 x 214 cm. 09 *Installation*, 1999, Huile sur toile, 170 x 210 cm. 10 / 11 / 12 *action 1 / 2 / 3*, 1999, Huile sur toile, 130 x 80 cm. Page suivante : *Sans titre*, 2000, Huile sur toile, 19 x 24 cm.



07



08



09



10
11
12







01



02



03

01 **Le massacre des innocents**, 2000, Huile sur toile, 24 x 19 cm. 02 **Rüstung**, 1996, photographie et verre, 43 x 35 cm. 03 **Paradis**, 2000, 170 x 210 cm. 04 / 05 / 06, **Sans titre**, 1999, huile sur toile, 41 x 41 cm. 07, **Sans titre**, 2000, Huile sur toile, 41 x 24 cm. 08 **Sans titre**, 2000, Huile sur toile, 41 x 41 cm. 09 **Cimetière**, 2000, Huile sur toile, 41 x 24 cm. 10, 11, 12, **Sans titre**, 1998, Huile sur toile, 130 x 80 cm. 13 **Sans titre**, 2000, Huile sur toile, 24 x 19 cm. 14 **Kombo**, 1996, Huile sur toile, 300 x 300 cm.



04



05



06

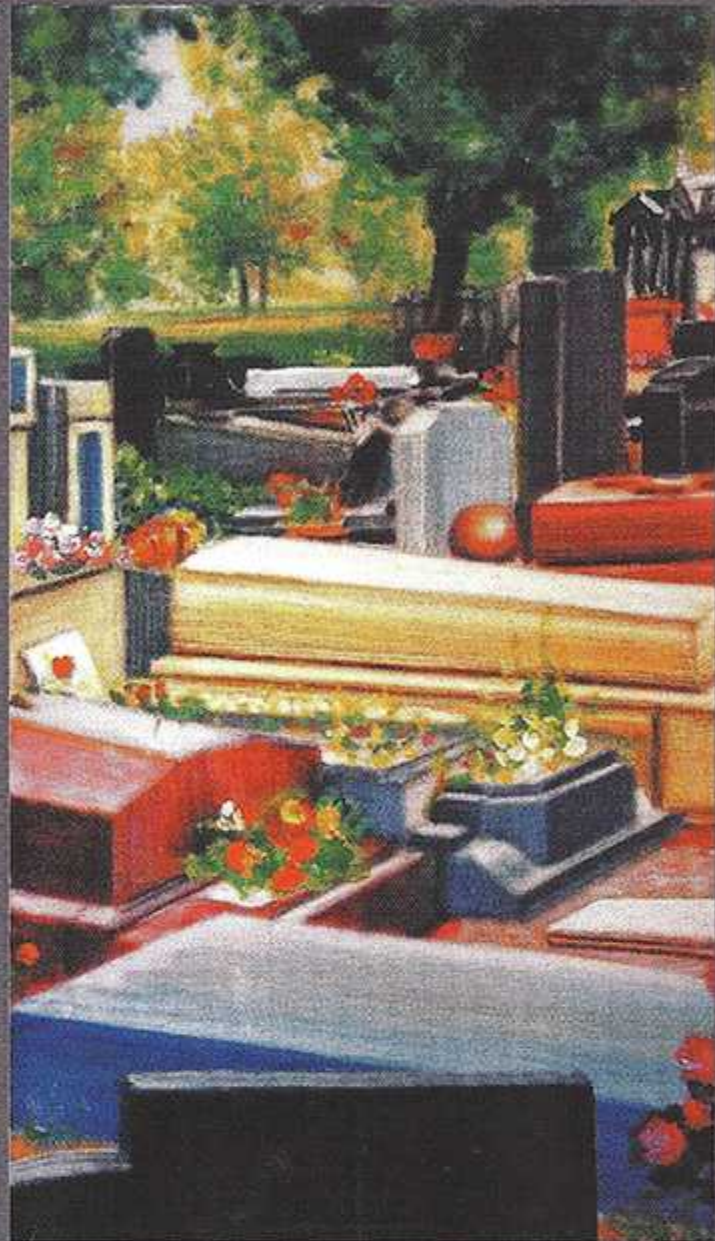


07

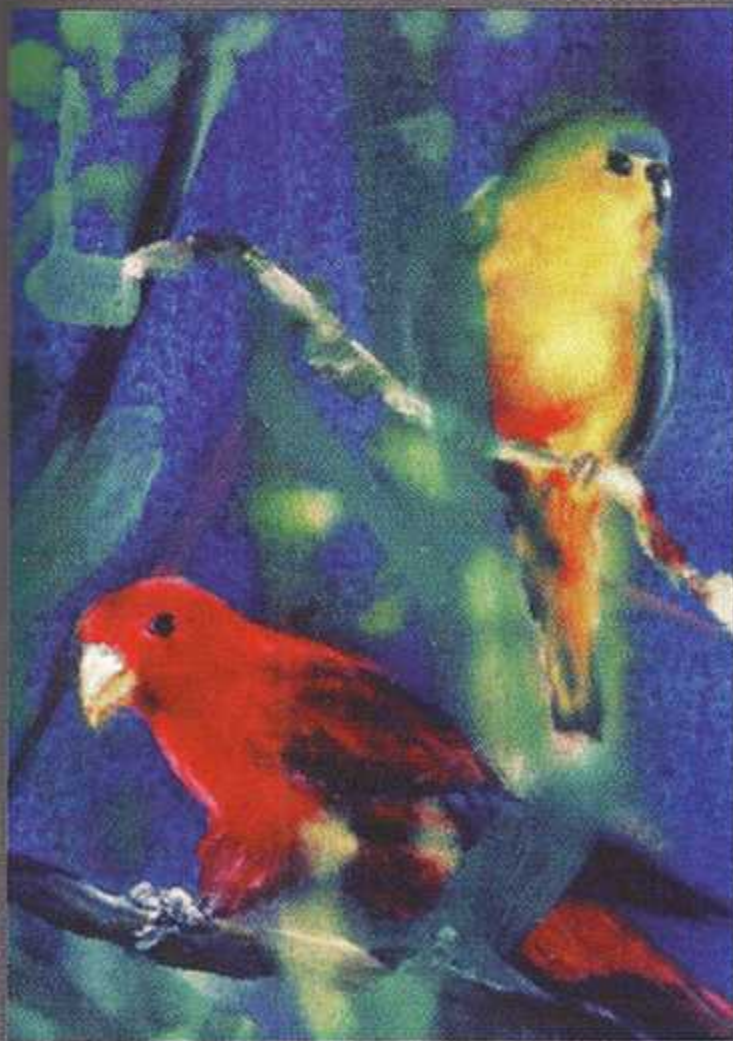


08

09



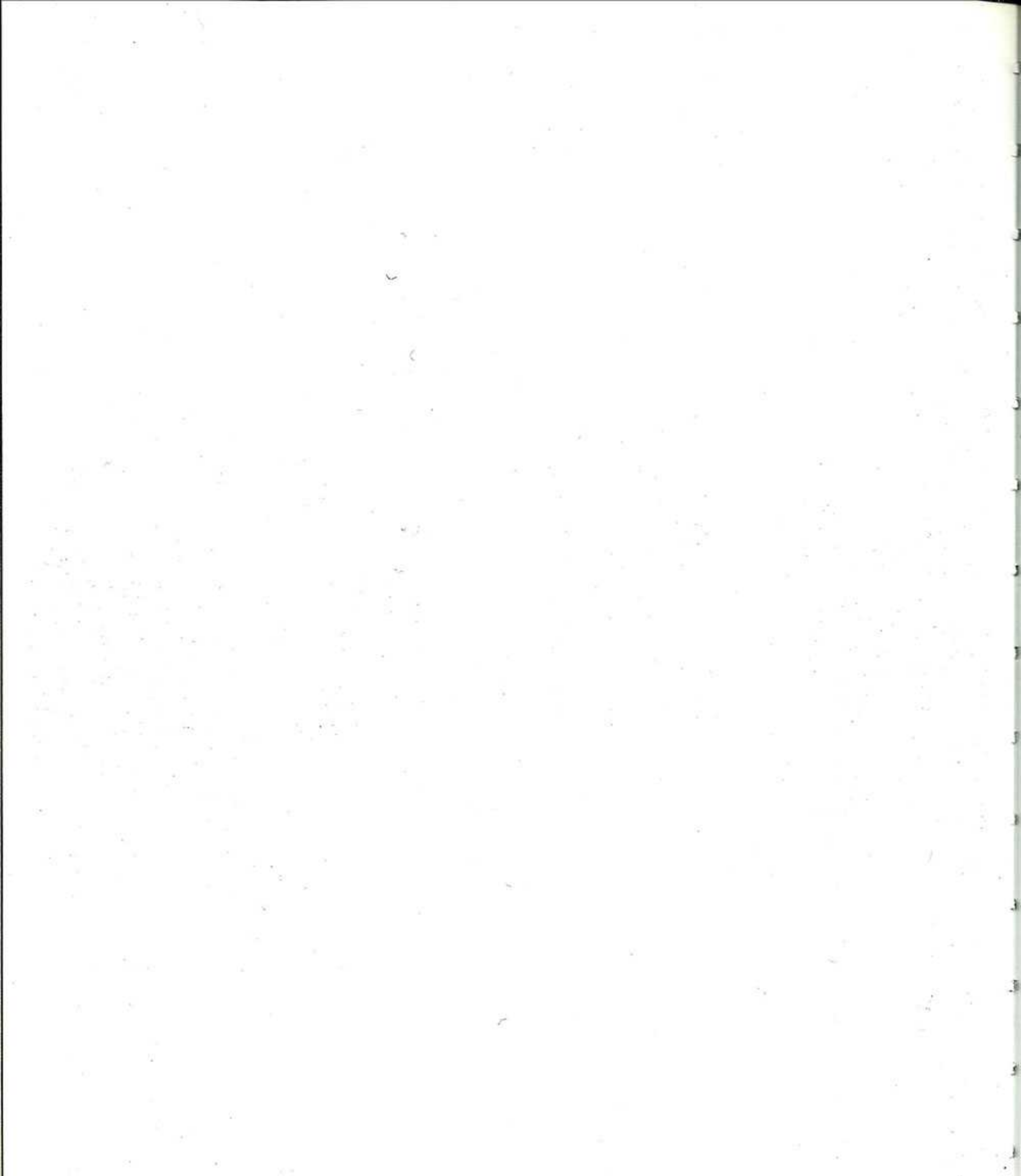
10
11
12



13



14







Né en 1970, vit et travaille à Paris

Expositions personnelles :

- 2002 " HERVE IC ", galerie Valerie Cueto, Paris
- 2001 " S.T.A.R. ", galerie rouge 44, Paris
- 2001 " IC label PORTRAITURE ", ArtProcess, Paris
- 2001 " STILL.LIFE ", CADC, Bastia
- 2000 " PORTRAIT ", galerie des musées de Nice, Nice

Expositions collectives

- 2000 " ZERO ZERO ", Cologne
- 1999 " ACTIONDIRECTE2 ", Paris
- " ACTIONDIRECTE1 ", Paris
- 1998 " Trafic d'Influence ", Espace Paul Ricard, Paris
- " Le Dildo Show ", Paris

Cet ouvrage a été édité grâce au concours de Gilles Fuchs et Jean-Claude Mosconi à l'occasion de l'exposition "HERVE IC" à la galerie Valérie Cueto.

Nous tenons à remercier chaleureusement toutes les personnes qui, professionnellement ou amicalement, ont rendu possible la réalisation de ce projet.

Christine Buci-Glucksmann, Gilles Fuchs, Jean-Claude Mosconi, Soko Phay-Vakalis, Amélie Pironneau, Valérie Cueto, Cécile Demtchenko, Marie Rotkopf, Patrick Girard, Valérie Le Ménager, Fabrice Grenouilleau, Nicolas Dumetz, Maxime Touratier, Florence Lunn, Meriem Chefai, Marie Pichevin, Edgard Deffaud, Philippe Segond, François Mendras, Paul Ardenne, Jeanne Susplugas, Ariane Brun, Pierre Pradié, Eric Mezan, Charlotte Beraud, Liu Ming, Matthieu Desveaux, Alain Ic, Odile Mille, Olivia Benhamou pour Paris Première, Will Self and the head.

Galerie Valérie Cueto

10-12 rue des Coutures Saint-Gervais, 75003 Paris.

Tel : 33 (0)1 42 71 91 89

Fax : 33 (0)1 42 71 94 13

www.valeriecueto.com

contact@valeriecueto.com

conception : Hervé Ic

direction artistique : Valérie Le Ménager

photos : Florence Lunn, Hervé Ic

Translated by Simon Pleasance

HERVE IC
GROENE HOND STRAAT. 13
1080. ST-JANS-MOLENBEEK
BRUSSEL. BELGIUM





