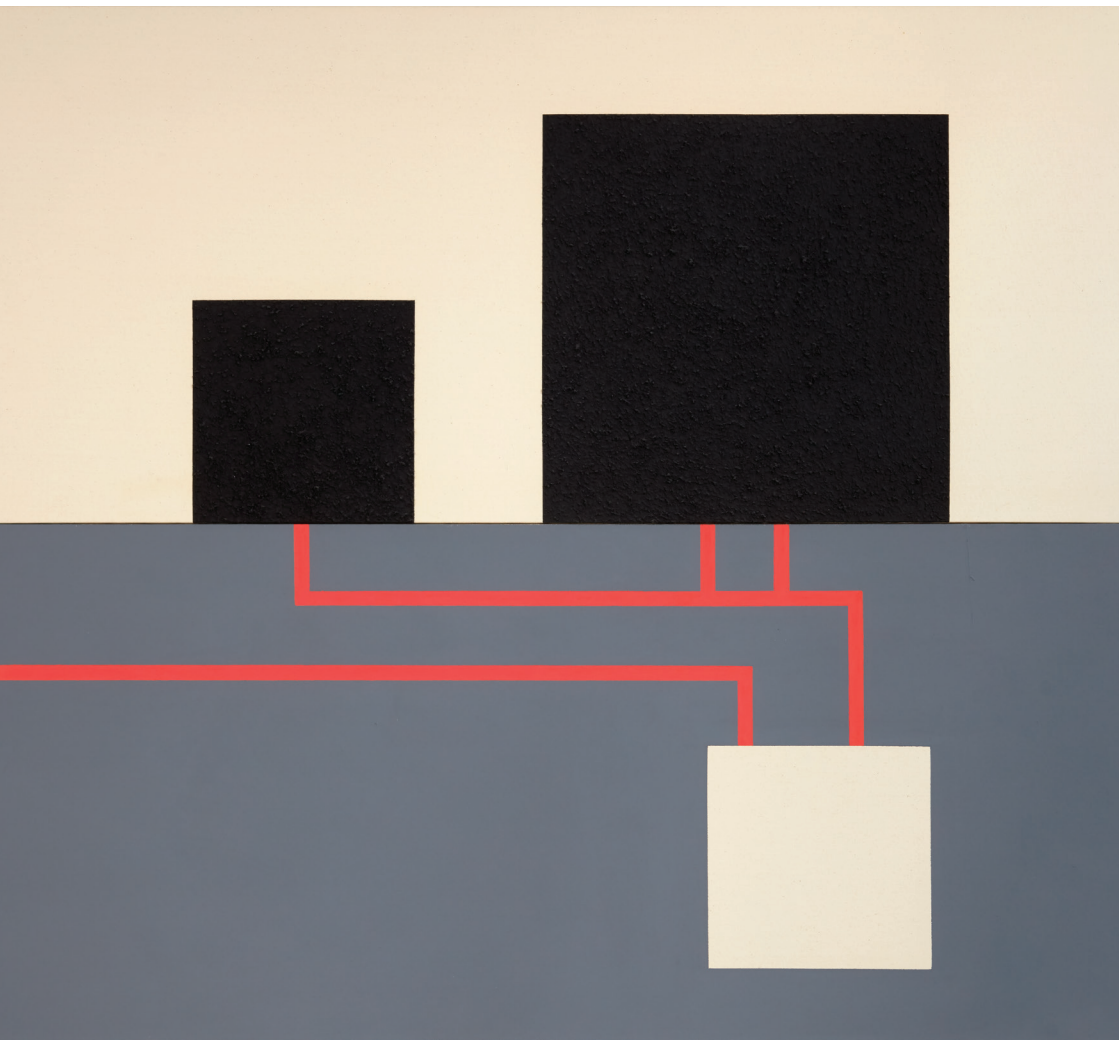


MUDAM

FR



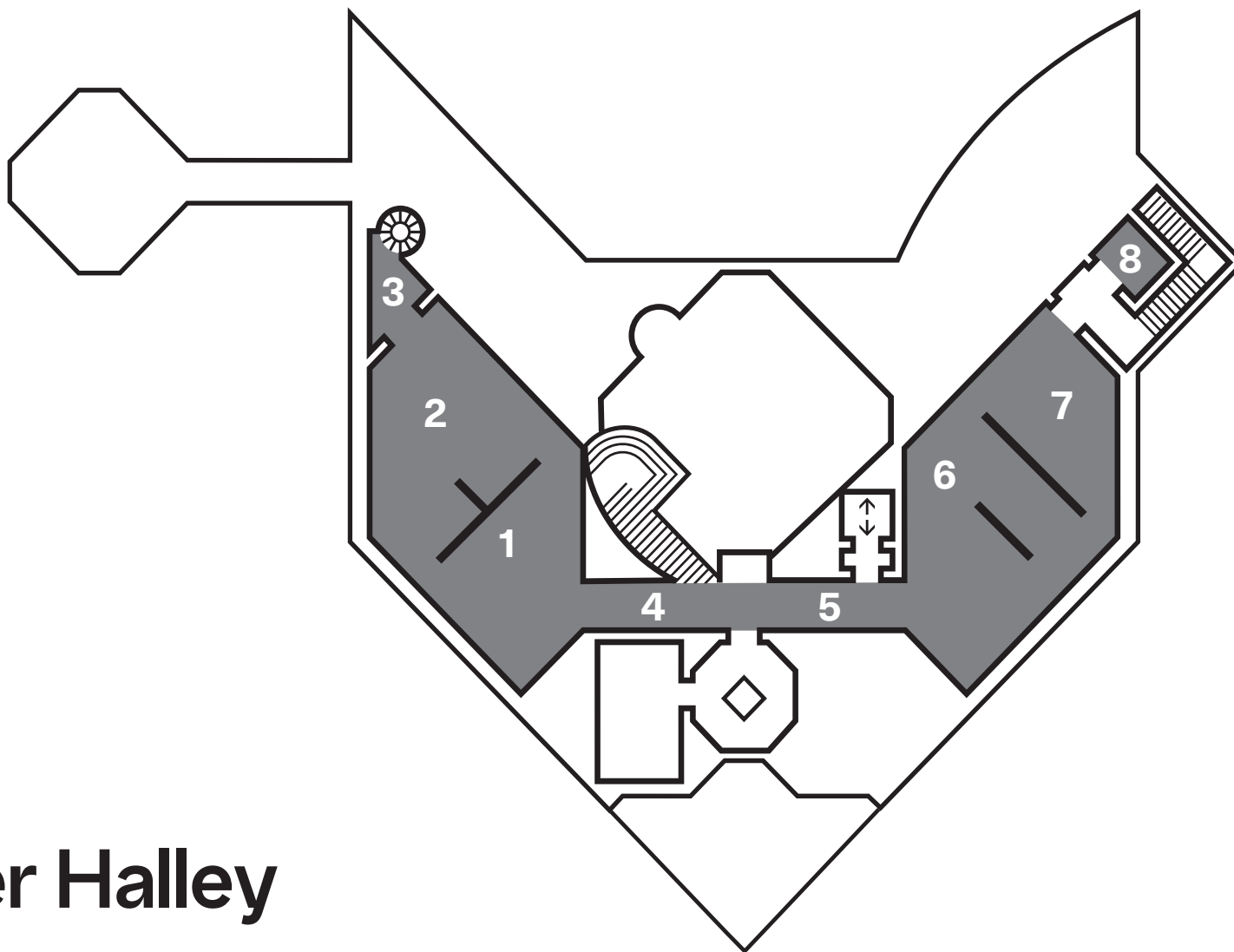
Peter Halley

Conduits: Paintings from the '1980s

31.03 — 15.10.2023

mudam.com

MUDAM



Peter Halley

Conduits: Paintings from the 1980s

31.03 — 15.10.2023

Commissaires
Michelle Cotton
Assistée de
Sarah Beaumont

Niveau +1

- 1. Prisons, cellules et conduits: Peintures 1980-1983
- 2. Réseaux (Anti)sociaux: Peintures 1984-1986
- 3. *Exploding Cell*, 1983
- 4. Dessins, 1981
- 5. Études et notes, 1981-1989
- 6. Paysages: Peintures 1986-1988
- 7. Terminal asynchrone: Peintures 1989
- 8. Kodaliths, 1983-1988

L'exposition

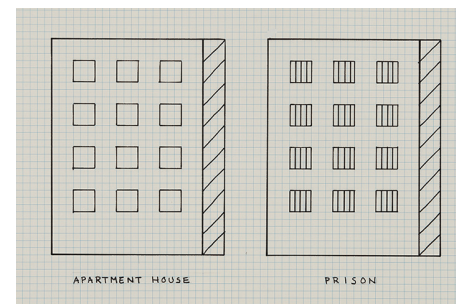
Dans les années 1980, Peter Halley a développé un vocabulaire pictural singulier qui demeure au cœur de sa pratique depuis lors. Redéployant le langage de l'abstraction géométrique, il réalise des peintures à l'esthétique diagrammatique qui interprètent l'environnement social. À travers elles, l'artiste aborde des questions fondamentales pour l'art produit au cours des deux siècles derniers, à savoir l'urbanisation et l'industrialisation, considérant leur impact et leur héritage au sein de la société post-industrielle dans laquelle il évolue, marquée par la technologie. Travaillant à l'époque de l'avènement d'internet, qui a vu l'adoption massive des ordinateurs personnels et le développement des jeux vidéo, son œuvre décrit la logique systémique et géométrique inhérente aux environnements bureaucratiques de la fin du XX^e siècle, mais aussi à ces nouveaux espaces créés pour le monde digital. Dans l'essai intitulé « Geometry and the Social » (1990), Peter Halley explique :

Je voulais attirer l'attention sur ce monde géométrisé, rationalisé, quantifié. Je le voyais comme un monde caractérisé par l'efficacité, par le contrôle des mouvements, par la rationalisation de toutes structures sociales, par les bureaucraties – que ce soit dans les entreprises, les gouvernements ou les universités. C'est un monde qui se définit aussi par la marchandisation et la quantification de tous les aspects de l'activité humaine, laquelle peut se voir apposer un chiffre ou le signe du dollar. ... [La géométrie est aussi] le langage de la classe des cadres et des professionnels. C'est le langage de l'entreprise et des organigrammes ; c'est le langage de l'urbanisme et des communications.¹

Peter Halley. Conduits: Paintings from the 1980s est la première rétrospective muséale de cette ampleur consacrée à

l'œuvre de jeunesse de Peter Halley. Elle réunit des peintures des années 1980 qui n'ont pas été présentées ensemble depuis plus de trente ans. S'appuyant sur les écrits critiques de l'artiste, des entretiens et des notes jamais publiées auparavant, elle porte un regard inédit sur le développement de sa pratique, marquée par les thèmes de l'aliénation, de l'isolement, du confinement et de la connectivité, à l'aune du contexte dans lequel elle est produite. Celle-ci voit le jour dans le paysage artistique et critique du New York des années 1980, à une période de l'histoire sociale façonnée par l'expansion et l'effondrement économique, la menace nucléaire et l'épidémie de sida.

Yesterday, Today, Tomorrow (1987), présentée dans ce contexte, est entrée dans la Collection Mudam en 1998, huit ans avant l'ouverture du musée. Cette peinture constitue un point de référence au sein de la collection et illustre l'intérêt du musée pour l'histoire de la peinture abstraite de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, l'héritage du modernisme et pour les nouvelles technologies – dont elle est précurseur.



L'exposition réunit, en plus de la peinture de la Collection Mudam, des œuvres des collections de Penny et Mark Aaron, l'Addison Gallery of American Art et de la Phillips Academy à Andover, la galerie Andrea Caratsch à St. Moritz, la collection de l'artiste, Bischofberger à Männedorf-Zurich, Broad Art Foundation à Los Angeles, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, Richard Edwards et Kevin Rasmnaraine, la galerie Gary Tatintsian à New York / Dubai, la galerie Maruani Mercier à Bruxelles, Museum of Modern Art à New York, Ortiz-Gurdián Collection, Rennie Collection à Vancouver, B.Z. et Michael Schwartz, Vanhaerents Art Collection, le Whitney Museum of American Art, New York, ainsi que de prêteurs souhaitant rester anonymes.

1. Prisons, cellules et conduits : Peintures 1980-1983

Quelle mission remplit le signe géométrique dans notre culture ? Pourquoi la société moderne est-elle obsédée par la forme géométrique au point que nous nous soyons efforcés au cours des deux derniers siècles de construire et de vivre dans des environnements toujours plus complexes et exclusifs ? Pourquoi l'art géométrique a-t-il été si largement accepté par notre siècle, et pourquoi son imagerie a-t-elle pris une si grande importance dans l'iconographie publique ?

Peter Halley, « La crise de la géométrie », 1984²

Le vocabulaire développé par Peter Halley au début des années 1980 s'inspire, de manière plus ou moins évidente, de l'histoire de l'art abstrait géométrique du XX^e siècle, depuis les formes carrées de Kasimir Malevitch ou de Josef Albers, les grilles de Piet Mondrian, jusqu'aux étendues de toile brute et les champs de couleurs de Mark Rothko ou encore les « zips », ces lignes de couleurs employées par Barnett Newman. De même, Peter Halley emploie, à la manière du minimalisme, des outils et des matériaux industriels (par opposition à des méthodes et matériaux artisanaux). Il applique notamment la peinture avec des rouleaux (et non des pinceaux) et utilise le Roll-a-Text, un additif pour peinture prêt à l'emploi, ainsi que la peinture manufacturée fluorescente Day-Glo. Si cette approche a permis à l'artiste d'aborder l'histoire de la peinture dans son travail, elle s'inscrit également dans une tendance plus large, dominante dans le discours culturel et philosophique à partir de 1980, désignée par le terme

d'« intertextualité ». Cette pratique, que l'on peut relier au développement technologique de l'hypertexte (et, plus tard, à internet), consiste à générer du sens par le biais d'un réseau de références. Dans le travail de Peter Halley, cette manière de composer est autoréflexive, une décision artistique en entraînant une autre, dans un projet continu et de plus en plus hétérogène, qui trouve son origine dans les peintures réunies dans cette galerie.

Repensant radicalement le terrain symbolique du modernisme, Peter Halley a déconstruit le langage de l'abstraction et du carré. Ceux-ci sont réimaginés, non comme une source utopique « pure », mais comme un symbole dystopique associé à la régulation de l'espace physique, social, et à l'impact de la technologie sur la vie contemporaine. Les premières peintures réalisées par l'artiste évoquent le confinement, à travers les motifs décrits comme des « prisons », des « cellules » et des « chambres » souterraines. Elles traduisent alors le sentiment d'aliénation, l'isolement mais aussi la stimulation que l'artiste associe à l'environnement urbain et son immensité :

En 1980, je suis revenu vivre à New York, la ville où j'ai grandi. J'ai été immédiatement impressionné par le rôle fonctionnel de la géométrie dans une métropole. La géométrie intervient dans la manière de loger ou déplacer les personnes, dans le commerce, comme un instrument qui permet de contrôler la vie quotidienne.

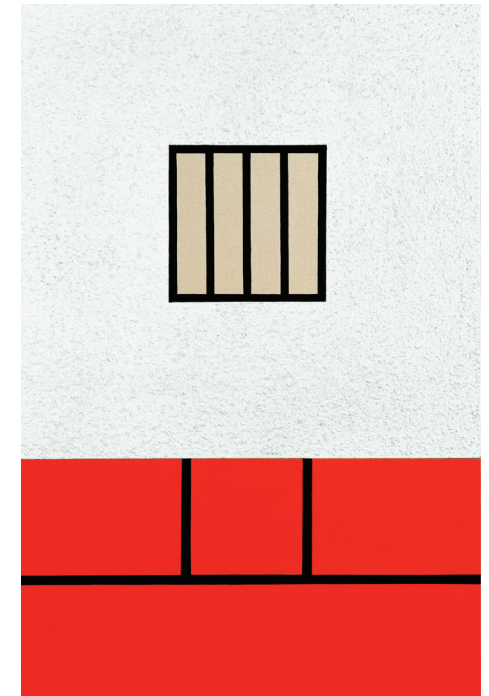
Peter Halley, « Geometry and the Social », 1990³

The Grave (1980), la première peinture présentée dans l'exposition, est réalisée à la fin de cette même année. Elle fait partie d'un ensemble d'œuvres produites en 1980 et 1981 rappelant un être humain, ou plus particulièrement sa disparition, à

travers des formes géométriques placées au niveau du sol, voire « enterrées ». Au début de l'année 1981, Peter Halley définit le motif de la « prison » : « Je me suis approprié le carré moderniste – celui de Malevitch –, j'y ai apposé du stuc pour obtenir un effet tridimensionnel sur la toile, j'ai placé des barreaux au milieu et j'ai déclaré : "Désormais, je considère le carré comme une prison. Ce n'est plus une forme platonique idéaliste, mais plutôt une image de confinement⁴." »

À partir de 1981, les motifs associés à l'enfermement sont reliés entre eux par des lignes ou « conduits » qui sont pour Peter Halley comme les réseaux de tuyaux, de canalisations et de câbles par lesquels nous parvenons l'eau, la ventilation, l'électricité et les télécommunications. *Prison with Conduit* (1981) introduit trois innovations importantes dans le vocabulaire de l'artiste : c'est la première peinture réalisée sur deux panneaux assemblés, la première où la couleur Day-Glo est employée et la première où un « conduit » est représenté. Alors que la prison représente le confinement, le conduit symbolise la connexion : « Si je suis parti de l'idée de la géométrie comme aliénation, du carré comme une prison, un espace d'isolement forcé, ma perception a rapidement changé. Assis dans mon atelier, j'ai développé une conscience aiguë de l'isolement physique et du confinement social engendrés par les systèmes d'organisation industrielle. Les voitures, les appartements et même les bureaux représentent des situations d'isolement. Mais le téléphone sonne, la lumière électrique, la télévision ou la radio nous parviennent. J'ai commencé à réaliser que même si l'espace contemporain est défini par l'isolement physique, il est aussi caractérisé par des interconnexions. Des choses y entrent et en sortent – et sont toutes relayées par la technologie. C'est ainsi que l'idée

du conduit – une ligne d'alimentation provenant de l'espace inférieur de la peinture et menant jusqu'à la cellule –, a fait son entrée dans mon travail⁵. »



Prison with Conduit, 1981

En 1982, le thème du confinement ou de l'enfermement est également représenté par une « cellule », un carré monochrome peint au Roll-a-Text. Le choix de ce terme est significatif, une cellule faisant référence à une entité architecturale, d'une part, mais aussi à une source d'énergie (dans une batterie) ou à une unité de stockage de données (dans un ordinateur). Dans les peintures *Red Cell with Conduit* et *Glowing and Burnt-Out Cells with Conduit*, datées de 1982, la couleur est utilisée pour suggérer la présence ou l'absence d'énergie.

Bien que ces peintures puissent être considérées comme des représentations diagrammatiques de l'espace

architectural, de systèmes et de flux, l'interprétation d'une personne incarcérée ou enterrée reste lisible, de par un jeu d'échelle entre les formes représentées. *Freudian Painting* (1981) représente deux prisons, que Halley « imagine [comme] une prison parent accompagnée d'une prison enfant⁶. » De même, *Two Cells with Conduit and Underground Chamber* (1983) incarne en quelque sorte la famille de l'artiste, avec une cellule « enfant » et une cellule « parent », disposées sur une ligne d'horizon, reliées à une « chambre souterraine » par un conduit rouge fluorescent. La surface de la toile consacrée à la chambre souterraine est laissée brute, un vide faisant allusion au père de l'artiste, décédé quand celui-ci était enfant. La cellule familiale est ainsi représentée comme une entité en réseau, un groupe d'éléments isolés, mais reliés par un système de conduits fluorescents. À travers eux, Peter Halley fait également allusion à une infrastructure sociale plus vaste qui dessert chaque foyer.

2. Réseaux (Anti)sociaux : Peintures 1984-1986

New York est la ville représentative par excellence de l'époque héroïque de la conquête de la ligne. Avec sa grille rigoureuse de rues numérotées, elle rappelle constamment la qualité cartésienne de son plan. [...] Le semi-conducteur est tout à fait conforme à ce modèle de circulation bi-dimensionnelle. Petit à petit, en même temps que le monde social s'adaptait à un schéma d'aujourd'hui et de centres commerciaux, la mémoire et la connaissance étaient transposées sur circuits miniatures.

Peter Halley, « On Line », 1985⁷

Ideal City (1984) est l'une des deux seules peintures de l'artiste à représenter un espace vu en plan (et non une vue en

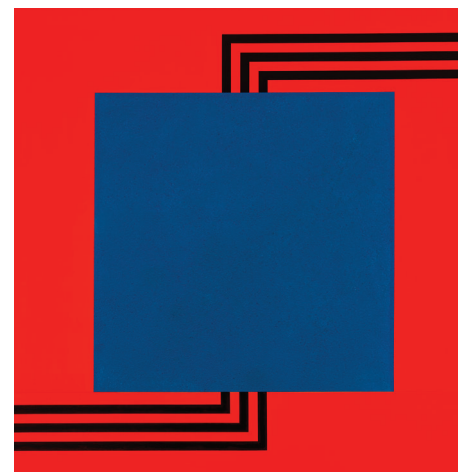
coupe). L'artiste voit aussi dans cette composition la surface « d'un téléphone à touches⁸ », reliant ainsi l'organisation de l'espace urbain et architectural au thème de la « connectivité » ou, plus précisément, à un « système de connexions linéaires [qui] était également perceptible dans une variété d'autres phénomènes sociaux [tels que] la puce électronique [ou] dans les organigrammes utilisés pour représenter les hiérarchies bureaucratiques des entreprises et des gouvernements⁹. »

Les peintures de Peter Halley du milieu des années 1980 représentent souvent des prisons, des cellules et des conduits sur fond noir, faisant écho à l'esthétique des premières générations de consoles de jeux vidéo. Les notions d'aliénation et d'isolement sont encore centrales, mais sont ici abordées avec une certaine dose d'humour. *Prison and Cell with Smokestack and Conduit* symbolise de manière équivalente l'enfermement et la liberté, tandis que la prison de *Yellow Prison with Underground Conduit*, isolée du conduit qui occupe le panneau inférieur de la peinture, semble être à la dérive.

Nous nous investissons aujourd'hui pleinement dans les géométries qui symbolisaient autrefois la discipline coercitive. Les enfants sont fascinés par les géométries Day-Glo des jeux vidéo. [...] Maintenant que la géométrie domine, l'art géométrique a disparu. Marden ou Ryman n'ont plus de raison d'être, n'ont plus besoin de nous convaincre de la beauté essentielle du géométrique concrétisée aujourd'hui par l'image lumineuse du téléviseur. Nous investissons aujourd'hui au contraire dans "l'art figuratif", afin de nous persuader que le vieux corps humaniste n'a pas totalement disparu – même si cela est faux.

Peter Halley, « Le déploiement du géométrique », 1986¹⁰

Au milieu des années 1980, l'œuvre picturale et les écrits critiques de l'artiste s'orientent davantage vers les notions de circulation et de flux. À partir de 1985, les conduits apparaissent sur les panneaux supérieurs, prenant la forme de « conduits de circulation », comme dans l'œuvre *Two Cells with Circulating Conduit* (1985). Dans *Yellow Cell with Conduits, Glowing Cell with Conduits* (toutes deux de 1985) et *Blue Cell with Triple Conduit* (1986), elles émergent du haut de la cellule elle-même. « [J'ai commencé] à faire remonter mes conduits dans les cellules dont ils traversaient ensuite la partie supérieure pour sortir en haut à droite de l'image. Ces tableaux donnaient un sentiment plus prononcé de dynamisme et de vitesse. La cellule ne faisait plus fonction de terminus. Elle devenait une sorte de transformateur ou de microprocesseur à travers lequel le conduit devait passer¹¹. »



Blue Cell with Triple Conduit, 1986

Galerie Est: escalier

3. *Exploding Cell*, 1983

D'une durée de deux minutes, cette animation créée par ordinateur est la seule œuvre de Peter Halley réalisée avec l'image en mouvement. Une ligne est tracée de gauche à droite, servant bientôt de ligne d'horizon pour une cellule. Un conduit noir apparaît en dessous, « éclairé par un gaz lumineux¹² » qui s'échappe par une cheminée avant que la cellule ne vire au rouge et n'explose, laissant derrière elle un tas de cendres animé par un clignotement stroboscopique.

Selon l'artiste, « l'idée de départ était en lien avec le contexte de la guerre froide et la menace de destruction nucléaire. À l'origine, la cellule qui explose évoquait donc la fin de la civilisation. Le motif de la cellule en train d'exploser est très vite devenu une partie intégrante de mon travail. Puis, avec le temps, l'action elle-même est devenue moins importante et j'ai fini par me concentrer exclusivement sur l'icône de l'explosion. Plus j'y pense et plus je suis convaincu que l'explosion est elle aussi une image clé dans notre culture. Elle remonte à une centaine d'années, aux origines de la guerre moderne et du terrorisme. J'ai utilisé l'image de l'explosion à maintes reprises dans mes impressions numériques murales, par opposition aux cellules et aux prisons représentées dans mes peintures¹³. »



Exploding Cell, 1983

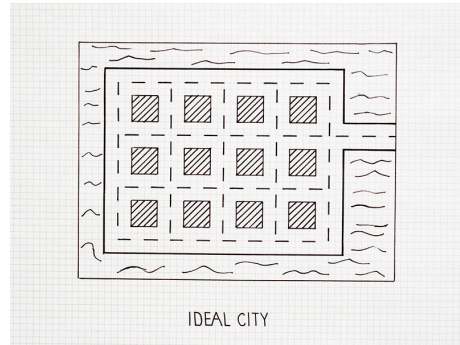
4. Dessins, 1981

Tout au long des années 1980, Peter Halley réalise des dessins au stylo ou au crayon sur papier quadrillé dans lesquels il consigne ses idées de composition picturale. En 1981, il produit une série de dessins de plus grand format, formellement plus aboutis. Contrairement à ses esquisses spontanées, ces dessins sont minutieusement réalisés à la plume et à l'encre, et contribuent à définir le vocabulaire formel de l'artiste.

Certains, tels que *Kinds of Prisons*, *Prisons – Inside and Outside*, *Houses with Windows* et *Prisons, Windows* sont étroitement liés aux peintures qu'il réalise en 1980 et 1981, après avoir quitté la Nouvelle-Orléans pour retourner vivre à New York. Ils font référence à des recherches formelles plus anciennes, influencées par le travail de Philip Guston, mais résonnent aussi avec les réflexions du groupe Memphis sur le design et l'architecture. La disposition de certains motifs, en particulier les points, dénote une conception genrée de la géométrie : « J'associais le carré avec une barbe de trois jours, [...] un symbole de la figure masculine, ce qui veut dire que ces prisons, ces cellules, en d'autres termes, cet espace confiné [...] étaient une critique de la conception réductrice de la masculinité que je percevais parfois¹⁴. »

D'autres dessins correspondent à des études pour des peintures, notamment *Ideal City* (1984). *A Short History of America*, daté de 1981, est un collage dont la composition réunit un ensemble hétérogène de croquis et de documents divers : un schéma répertoriant des vols à destination et en provenance de l'aéroport Paris – Charles de Gaulle, un plan des rues de Lower Manhattan, une carte des

champs de pétrole et des oléoducs en Arabie Saoudite, la photographie d'un missile de croisière issue d'un magazine, une reproduction de la bande dessinée *A Short History of America* (1979) de Robert Crumb ou encore des photographies que l'artiste a prises dans le couloir devant le cabinet de son psychothérapeute et au mémorial John Lennon à Central Park en décembre 1980.



Ideal City, 1981

5. Études et notes, 1981–1989

Les études, croquis et notes sur feuilles volantes et ceux rassemblés dans les douze carnets que Peter Halley a remplis au cours des années 1980 témoignent de la nature intuitive et « diaristique » de son travail. Des dessins techniques avec dimensions et couleurs annotées en marge et des études pour peintures y côtoient des idées de titres pour les impressions sur Kodak et d'autres informations personnelles comme des rendez-vous, des numéros de téléphone ou des adresses. Plusieurs dessins (dont certains sont présentés dans l'exposition) comprennent des silhouettes, témoignant de l'attention que l'artiste porte à l'« échelle humaine » de ses peintures.

6. Paysages : Peintures 1986-1988

L'idée même de temps organique est annulée et remplacée par un temps mécanisé, segmentarisé, digital. [...] La mesure chronologique standard est celle de la vibration du cristal de quartz. L'existence est transférée à des moyens d'expression séquentiels, segmentarisés et linéaires : les enregistrements audio et visuels. D'abord le film remplace le temps organique par ses images séquentielles, au rythme mécanique. La bande vidéo remplace le film, enfermant encore un peu plus la vie dans les lignes d'information magnétiques et codées. Pour l'enregistrement sonore, on passe du phonographe, où le son est lu mécaniquement par une pointe de lecture, à l'enregistrement sur bande magnétique et finalement au disque compact, où un rayon laser lit l'information codée digitalement. La constante purification du système lui confère une qualité para-spirituelle : le son vivant devient un amalgame alchimique de rayons lumineux et de chiffres.

Peter Halley, « Notes sur l'abstraction », 1987¹⁵

L'essai influent écrit par Peter Halley en 1984, « La crise de la géométrie », est né de sa lecture attentive de *Surveiller et punir : La naissance de la prison* (1975) de Michel Foucault et de *Simulations* (1983) de Jean Baudrillard. S'inspirant de Foucault, Halley décrit une « géométrisation du social [qui s'étend] de l'environnement physique jusqu'aux schémas d'organisation¹⁶. » Il s'agit notamment du « cadran, la carte et le graphique, permettant de mesurer et de classer les corps et leurs mouvements ». Entre 1986 et 1988, Peter Halley a réalisé une série de peintures au format paysage

abordant la notion de temps mécanique et segmenté.

No Man's Land (1986) est le premier tableau d'une série où les prisons, cellules et autres éléments qui peuplaient les œuvres précédentes sont évincés du panneau supérieur. L'artiste explique : « Je me suis intéressé à l'idée d'un espace vide. [...] J'ai enlevé la cellule de l'image. Le conduit court sous terre, sans être relié à quoi que ce soit. L'espace au-dessus est noir ; c'est comme un paysage situé à la limite d'une ville, vidé de toute activité¹⁸. » Ces compositions horizontales sont associées à un panneau inférieur, où un conduit court en une ligne continue, elle aussi horizontale. Ce conduit se réfère de manière explicite au « zip » (vertical), un motif récurrent dans l'œuvre de Barnett Newman.

Avec *Three Sectors* (1986), il étend la composition horizontalement, en ajoutant deux panneaux à la partie supérieure de la composition. Une séquence de couleurs provenant de l'identité graphique d'une entreprise est employée pour simuler une explosion, faisant allusion à la menace de destruction nucléaire : « L'espace vide est illuminé, comme si l'obscurité avait été remplacée par une sorte d'aube – pas une aube naturelle, mais une sorte d'aube irradiée, horrible, représentée par la couleur orange Day-Glo¹⁹. » Les œuvres suivantes telles que *Yesterday, Today, Tomorrow* (1987) et *Initial Sequence* (1988) déploient différentes nuances d'une même couleur. L'artiste explique : « Mon intérêt s'est porté sur le vide et la vitesse (lorsque le conduit est horizontal, sa course semble s'accélérer). Je me suis demandé si le fait d'aligner deux ou trois de ces panneaux, en les classant du plus clair au plus sombre ou inversement, allait créer l'impression d'un changement. Je me suis dit que si l'aspect spatial de notre culture est si segmenté et régimenté, peut-être en est-il de même de l'aspect temporel. Pour moi, les tableaux à

trois panneaux évoquent une pellicule de film avec trois images et la bande sonore qui court en dessous ²⁰. »

Si, dans les œuvres précédentes, les conduits matérialisaient la connexion, ils symbolisent désormais la déconnexion. La hiérarchie implicite d'une cellule, d'une prison ou d'une chambre desservie par des conduits est rompue. Le conduit devient une présence souterraine encore plus déconcertante. Ces « paysages » apocalyptiques ont été peints entre 1986 et 1988, une période marquée par la crise du sida, le krach boursier du « lundi noir » et l'apogée de la course aux armements nucléaires.

D'autres œuvres telles que *White Cell with Conduit* (1986), *White Cell with Conduit, Rectangular Cell with Smokestack* (toutes deux de 1987) et le diptyque *Two Cells* (1988) sont elles aussi opaques et mutiques. « Je me suis mis à utiliser la couleur de manière très codifiée et presque retenue », explique l'artiste, avant de poursuivre : « Les cellules paraissaient extrêmement isolées, solitaires. Une présence frontale, hiératique, presque entêtée ; la cellule était à la fois présente et muette. Ces peintures se réfèrent de façon délibérée à un sentiment de présence immédiate inspirée de [Barnett] Newman. Il y est aussi question d'un refus de parler²¹. »

7. Terminal asynchrone : Peintures 1989

Enfin, nous avons l'hégémonie de l'ordinateur. C'est quelque chose qui m'a beaucoup préoccupé sur le plan expérimental. De nos jours, presque toutes les connaissances sont stockées dans des ordinateurs et presque toutes les communications passent par l'ordinateur. Cependant, je pense que nous sommes totalement inconscients de l'impact de ce niveau de médiation dans nos vies. En outre, l'ordinateur représente une dernière réalisation concrète de la pensée cartésienne – c'est la pensée abstraite rendue "réelle".

Peter Halley, « Geometry and the Social », 1990²²

Prison, Asynchronous Terminal, Partial Grounding et *Monstrous Paradox*, datées de 1989, sont annonciatrices du développement de l'œuvre de Peter Halley dans les années 1990 (et les décennies suivantes). Ses compositions laissent présager l'avènement d'une ère de l'hyperconnectivité : les conduits, désormais multicolores, se multiplient, s'épaississent et s'orientent de manière irrationnelle dans toutes les directions. Cette évolution stylistique tourne ainsi en dérision ce tournant « techno-social » de l'histoire contemporaine : « Je voulais qu'ils gagnent en épaisseur, comme des artères qui s'ouvriraient pour laisser

passer un flot de sang accru. Je me mis à les soumettre à un traitement arbitraire, irrationnel. Les conduits ne suivaient plus de trajet susceptible d'évoquer un flux linéaire d'énergie ou d'information. Et, sacrilège des sacrilèges, je fis en sorte que certains d'entre eux sortent par les côtés des cellules pour monter à la verticale. Je trouvais cela comique, car si l'on s'en tient à un vocabulaire technologique, rien ne doit monter vers le ciel. C'était une idée à vocation transcendante. Et une idée sans raison aucune. Ces peintures devinrent de vastes réseaux de relations, ensembles d'interconnexions irrationnelles aussi complexes que confus²³. »

Alors qu'il considérait les œuvres des huit années précédentes comme étant « nominales », en ce qu'elles décrivaient « un inventaire d'objets : une cellule, une prison, des cellules avec des conduits, etc. », l'artiste décrit ces peintures récentes comme étant dotées d'un « caractère verbal, axées sur la notion de mouvement. Il s'agit de se mouvoir dans l'espace plutôt que d'en contempler la représentation. Ces peintures me donnent l'impression de filer, ou de circuler dans cet espace plutôt que de regarder un diagramme du déplacement ²⁴. » Ces œuvres ont été peintes l'année même où internet est démocratisé aux États-Unis par l'intermédiaire du premier fournisseur de services commerciaux. Peter Halley établira rétroactivement un lien entre l'évolution de son œuvre et cette période charnière de l'histoire contemporaine, marquée par l'apparition d'internet et du « World Wide Web ».

Petite Galerie Ouest

8. Kodaliths, 1983-1988

Peter Halley a réalisé une série de tirages sur film photographique Kodalith, un matériau fréquemment utilisé en graphisme (aujourd'hui obsolète). Les noirs foncés que l'on obtient avec ce négatif photographique lui ont permis de produire un tirage à fort contraste. Le texte sur mylar transparent apparaît en réserve, révélé par le fond blanc mat sur lequel le tirage est placé. Les Kodaliths reproduisent des mots ou des phrases que l'artiste a empruntés à différentes sources, notamment des publicités, des pochettes d'album, des écrans de guichets automatiques et des panneaux routiers. Collectivement, ils explorent les modes de réception et de traitement de l'énergie et de l'information en isolant des fragments de langage. Ils permettent par ailleurs d'établir un lien avec les textes écrits par l'artiste dans les années 1980, qui ont contribué à définir un socle critique autour de son œuvre et celles de ses contemporains.



Three Sectors, 1986

Le vocabulaire de Peter Halley

Les peintures de Peter Halley emploient un vocabulaire de formes et de matériaux que l'artiste a développé au début des années 1980 et qu'il continue d'utiliser dans son travail aujourd'hui. Chaque décision en informe une autre, permettant ainsi au spectateur de retracer l'évolution de son approche singulière de la peinture au fil des séries d'œuvres réunies dans cette exposition.

Murs

Des « murs de briques » figurent dans sept peintures de 1980 et 1981, ainsi que dans certains des dessins présentés au sein de l'exposition. La forme et les dimensions de la maçonnerie évoquent des parpaings (par opposition à de vraies briques). Contrairement aux œuvres ultérieures de l'artiste, qui sont peintes au rouleau, celles-ci ont été réalisées au pinceau.

Prisons

Un carré qui contient en son centre une « fenêtre » carrée plus petite, « barrée » de trois lignes verticales²⁵ et délimitée par des lignes de la même largeur. La première prison figurait sur une surface en mur de briques, mais à partir de 1981, les « murs » de la prison sont réalisés en Roll-a-Tex (un additif pour peinture). Opérant à la fois comme une « analogie » de l'isolement qui caractérise la « vie urbaine²⁶ » et comme une corruption de l'abstraction géométrique, les prisons subvertissent la forme idéale et pure du carré, qu'elles réimaginent comme « un espace de confinement²⁷ ». « La structure et la géométrie » sont dès lors « carcérales, et non idéales comme chez Malevitch ou Mondrian²⁸ ». Des variations rectangulaires de la prison, tantôt verticales tantôt horizontales, avec deux ou trois embrasures de fenêtre, font leur apparition en 1981.

Cellules

Un carré monochrome peint avec du Roll-a-Tex. Occupant initialement un panneau entier, les cellules sont par la suite positionnées sur une ligne d'horizon et apposées sur des arrière-plans. « La cellule rappelle l'appartement, le lit d'hôpital, le bureau d'école – les points de chute isolés de la structure industrielle²⁹ ». Bien que les cellules soient pour la plupart carrées, des variations rectangulaires, d'abord horizontales puis verticales, font leur apparition respectivement en 1982 et 1983.

Conduits

Peints initialement sur le panneau inférieur, les conduits apparaissent d'abord sous la forme de lignes noires sur un fond rouge fluorescent. Principalement reliés à des prisons ou à des cellules, ils réinterprètent l'emblématique bande (verticale) de Barnett Newman comme une sorte de « tuyauterie » censée souligner la notion de connectivité. À partir de 1983, ils apparaissent également sous la forme de lignes horizontales qui traversent le tableau sans établir de connexions et, à partir de 1986, adoptent des couleurs et des formes plus variées. Ils figurent notamment sur le panneau supérieur, où ils sont représentés par paires symétriques (conduits circulants) ou asymétriques, et comme un ensemble de trois lignes parallèles (triples conduits). À partir de 1988, l'épaisseur du conduit est elle aussi soumise à des variations.

Cheminée

Une petite forme rectangulaire évoquant une cheminée qui, en 1984 et 1985, apparaît occasionnellement sur le bord supérieur droit d'une cellule, et exceptionnellement sur une prison en 1987.

Chambre souterraine

Un carré ou un rectangle monochrome occupant le panneau inférieur dont la surface est soit laissée vierge, révélant la toile brute, soit peinte en noir, et qui figure dans des œuvres de 1983, 1987 et 1988.

Roll-a-Tex

Matériau de peinture à texture rugueuse conçu pour cacher les imperfections d'une surface. L'artiste adopte le Roll-a-Tex à partir de 1981 pour peindre les motifs de prisons et de cellules, après avoir observé cet ersatz de matériau dans des « appartements nouvellement construits dans les banlieues de la Nouvelle-Orléans » dans les années 1970³⁰. Cette texture en stuc est pour l'artiste une réminiscence des « plafonds de motels³¹ », un « matériau complètement factice, extra-terrestre, de science-fiction³² ».

Acrylique phosphorescente

La peinture photoluminescente est employée dans plusieurs œuvres des années 1981 et 1982 pour produire des images visibles dans l'obscurité après avoir été exposées à une source de lumière.

Day-Glo

Chez Peter Halley, la peinture acrylique fluorescente est utilisée indifféremment pour représenter des prisons, des cellules et des conduits, à la fois sur les panneaux supérieurs et inférieurs. Apparaissant dans son œuvre pour la première fois en 1981, elle est utilisée comme un « signifiant de "mysticisme bon marché" », selon l'artiste, qui la compare à « la lueur résiduelle de la radiation³³ ». Adoptant une stratégie empruntée au design commercial, où la couleur fluorescente est employée « sur les emballages et dans les supermarchés » pour attirer l'attention du consommateur, elle fait fonction chez lui de « signifiant », en référence au concept d'hyperréalité

développé par Baudrillard. « Dans la culture postmoderne », explique Peter Halley, « tout est hyperréel, plus intensément réel que le réel. Prenez le rouge, par exemple : si on veut le rendre plus intense que dans la réalité, on utilise un rouge Day-Glo³⁴. »

Panneaux

La plupart des peintures de l'artiste se composent de plusieurs panneaux, chacun étant constitué de toile tendue sur un châssis. Plusieurs œuvres de 1981 et 1982 se composent de deux ou trois panneaux distincts. À partir de 1981, deux panneaux ou plus sont assemblés, empilés suivant l'axe vertical. Ensemble, ils créent un plan horizontal sur lequel s'organise la composition : « C'est une question de rapports entre le dessus et le dessous, le visible et le caché, voire le conscient et le subconscient ³⁵. » Les peintures au format paysage de 1986 et 1987 comprennent jusqu'à trois panneaux disposés en séquence latérale, rappelant « une pellicule de film avec trois images et la bande sonore qui court en dessous » – une référence aux « peintures sérigraphiées de Warhol dans lesquelles une toile vierge est placée à la droite de l'image photographique de manière à communiquer l'idée du temps cinématographique³⁶. »

Profil

Les toiles sont tendues sur un cadre d'une profondeur de 9 cm³⁷ : « L'idée était que le plan où l'activité allait se dérouler au sein des tableaux soit clairement distinct du plan du mur [...] pour projeter la peinture en relief, afin qu'elle devienne elle-même une sorte d'espace, se détachant de l'espace réel dans lequel elle est accrochée³⁸. »

L'artiste

Peter Halley est né à New York en 1953. Il a étudié l'histoire de l'art à l'université de Yale (1971-1975) et la peinture à l'université de la Nouvelle-Orléans (1976-1987).

Au cours des deux premières décennies de sa carrière, il a présenté des expositions individuelles au Museum Haus Esters à Krefeld et à l'Institute of Contemporary Arts à Londres (1989), au CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid, au Stedelijk Museum Amsterdam (1991), au Dallas Museum of Art (1995), au Museum of Modern Art à New York (1997), au Kitakyushu Municipal Museum of Art au Japon et au Museum Folkwang à Essen (1998).

Son travail a par ailleurs été présenté dans le cadre d'expositions majeures, parmi lesquelles *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture* à l'Institute of Contemporary Art à Boston (1986), les *biennales* de 1987 et 1991 au Whitney Museum of American Art à New York, *NY Art Now: The Saatchi Collection* à la Saatchi Gallery à Londres (1987), *The Binational: American Art of the Late 80s, German Art of the Late 80s* au Museum of Fine Arts et à l'Institute of Contemporary Art à Boston, *Carnegie International* au Carnegie Museum of Art à Pittsburgh (1988), *New Abstraction* au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid, au Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona et à la Kunsthalle Bielefeld (1996) et *The American Century: Art and Culture 1950–2000* au Whitney Museum of American Art à New York (1999).

Plus récemment, son travail a été exposé au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole (2014), à la Schirn Kunsthalle à Francfort-sur-le-Main (2016) et au Dallas Contemporary (2021). Depuis le milieu des années 1990, il a produit plusieurs œuvres publiques

permanentes, notamment des commandes pour la State University of New York à Buffalo, la bibliothèque municipale d'Usera (en Espagne), l'aéroport international de Dallas / Fort Worth au Texas et la Gallatin School de l'université de New York.

Ses écrits critiques ont été publiés en trois volumes – *Peter Halley: Collected Essays 1981–1987* (1988), *Peter Halley: Recent Essays, 1990–1996* (1997) et *Peter Halley: Selected Essays, 1981–2001* (2013) – et sont parus en traduction italienne et française sous les titres respectifs *Scritti sull'arte ed altro* (1990) et *La Crise de la géométrie et autres essais 1981-1987* (1992). Il a reçu le Frank Jewett Mather Award de la College Art Association aux États-Unis pour ses écrits critiques en 2001.

En 1996, il a co-fondé avec Bob Nickas *index*, un magazine sur l'art, le design,

la mode, la littérature cinématographique, la musique et la photographie. L'histoire du magazine, qui a cessé de paraître en 2006 après 51 numéros, est retracée dans la *publication index A to Z: art, design, fashion, film, and music in the indie era* (2014).

Il a commencé à enseigner à la Yale School of Art de l'université de Yale en 1999, où il a occupé le poste de directeur des études supérieures en peinture et gravure de 2002 à 2011. En 2010, il devient titulaire de la chaire de professeur de peinture William Leffingwell.

Ses œuvres se trouvent dans de nombreuses collections publiques, dont le Museum of Modern Art à New York, le Stedelijk Museum Amsterdam, la Tate à Londres et le Centre Pompidou à Paris. Il vit et travaille à New York.



Peter Halley devant son premier atelier new-yorkais, situé au 128 East Seventh Street, 1985

Publication
**Peter Halley. Conduits:
Paintings from the 1980s**

L'exposition est accompagnée d'un catalogue richement illustré comprenant les reproductions des peintures, Kodaliths, dessins, croquis, notes et textes de l'artiste. Publié par Mudam Luxembourg et Hatje Cantz, cette monographie comprend trois nouveaux essais de Tim Griffin, Paul Pieroni et Michelle Cotton, commissaire de l'exposition. Elle inclut également un entretien de 35 pages avec l'artiste, compilé à partir de diverses conversations – publiées ou inédites – menées entre 1985 et 2021 par Juan Bolivar, Dan Cameron, Yann Chateigné Tytelman, Trevor Fairbrother, Kathryn Hixson, Annette Leddy, Tom McGlynn, Giancarlo Politi et Helena Kontova, Jeanne Siegel et Jim Walrod.

Langue: anglais
223 pages, couverture souple
Disponible au Mudam Store et
sur mudamstore.com

Peter Halley Conduits Paintings from the 1980s

Notes: l'exposition

¹ Peter Halley, « Geometry and the Social », 1990, publié dans *Peter Halley, Selected Essays 1981–2001*, New York / Paris / Turin, Edgewise Press, 2013, p. 158.
² Peter Halley, « La crise de la géométrie », 1984, publié dans *La crise de la géométrie et autres essais*, 1981-1987, Paris, Les éditions des Beaux-arts de Paris, 2014, p. 58.
³ Peter Halley, « Geometry and the Social », 1990, *op. cit.*, p. 156.
⁴ Annette Leddy, « Oral history interview with Peter Halley, 2021 September 29 – October 6. Archives of American Art, Smithsonian Institution ».
⁵ Conférence de Peter Halley pour la série « New York Studio Events » de Independent Curators International en 1987, transcrite dans Judith Richards (dir.), *Inside the Studio: Two Decades of Talks with Artists in New York*, New York, Independent Curators International, 2004, p. 32.
⁶ *Ibid.*
⁷ Peter Halley, « De la ligne » (1985), publié dans *La crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987*, Paris, Les éditions des Beaux-arts de Paris, 2014, p. 113.
⁸ Judith Richards, *op. cit.*, p. 32.
⁹ *Ibid.*
¹⁰ Peter Halley, « Le déploiement du géométrique » (1986), publié dans *La crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987*, Paris, Les éditions des Beaux-arts de Paris, 2014, p. 93.
¹¹ Kathryn Hixson, « Interview with Peter Halley », *Peter Halley : Œuvres de 1982 à 1991*, Bordeaux, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 27.
¹² Halley ajoute que cette phrase a été empruntée « à Duchamp », dans l'entretien conduit par Annette Leddy : « Oral history interview with Peter Halley, 2021 September 29–October 6. Archives of American Art, Smithsonian Institution ».
¹³ « Une conversation avec Max Hollein et Peter Halley », *Peter Halley: The Schirn Ring*, Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle, 2016, p. 73. En 1994, Halley a réalisé une série de neuf sérigraphies aux couleurs vives intitulée *Exploding Cell* et, en 1995, *Exploding Cell Wallpaper*, une version simplifiée, en noir et blanc, des impressions en couleur. Le papier peint et les sérigraphies faisaient partie de l'exposition *New Concepts in Printmaking I: Peter Halley*, qui a eu lieu du 18 septembre 1997 au 8 février 1998 au Museum of Modern Art à New York.
¹⁴ Peter Halley interviewé par Robert Diamant et Russel Tovey, in *Talk Art*, Saison 15, Episode 5, 9 décembre 2022, <https://shows.acast.com/talkart/episodes/peter-halle> (consulté le 2 février 2023).
¹⁵ Peter Halley, « Notes sur l'abstraction » (1987), publié dans *La crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987*, Paris, Les éditions des Beaux-arts de Paris, 2014, pp. 141-142.
¹⁶ Peter Halley, « La crise de la géométrie » (1984), *op. cit.*, p. 59.
¹⁷ *Ibid.*
¹⁸ Judith Richards, *op. cit.*, p. 33.
¹⁹ *Ibid.*
²⁰ Trevor Fairbrother, « Interview with Peter Halley », *The Binational: American Art of the Late 80s, German Art of the Late 80s*, Boston, The Museum of Fine Art, Cologne, DuMont, 1988, p. 98.
²¹ Hixson, *op. cit.*, p. 28.
²² Peter Halley, « Geometry and the Social », *op. cit.*, p. 160.
²³ Kathryn Hixson, *op. cit.*, p. 31.
²⁴ *Ibid.*

Notes: vocabulaire

²⁵ La petite prison de *Freudian Painting*, qui figure une fenêtre à deux barreaux, est une exception.
²⁶ Alexandre Stipanovich, avec Kathy Grayson et Jeremy Liebman, « In the Studio with Painter Peter Halley », in *Opening Ceremony New News*, 15 avril 2013.
²⁷ Giancarlo Politi, avec Giacinto Di Pietrantonio et Helena Kontova, « Peter Halley », in *Flash Art*, n° 150, janvier-février 1990, p. 86. Les extraits de ce texte ont été traduits en français pour l'exposition.
²⁸ Kathryn Hixson, « Entretien avec Peter Halley », in *Peter Halley. Œuvres de 1982 à 1991*, Bordeaux, CAPC musée d'art contemporain

de Bordeaux, 1991, p. 16.
²⁹ Peter Halley, « Notes on The Paintings » (1982), in *Peter Halley. Selected Essays 1981-2001*, New York / Paris / Turin, Edgewise Press, 2013, p. 68.
³⁰ Courriel de l'artiste, 29 novembre 2022.
³¹ Halley, *op. cit.*
³² Kathryn Hixson, *op. cit.* p. 15-16.
³³ Peter Halley, *op. cit.*
³⁴ Entretien avec Michèle Cone dans « Peter Halley », in *Flash Art*, n° 126, février-mars 1986, p. 36.
³⁵ Trevor Fairbrother, *The Binational: American Art of the Late 80s, German Art of the Late 80s*, Boston, The Museum of Fine Arts / Cologne, DuMont, 1988, p. 98.
³⁶ *Ibid.* Cette citation, a été révisée par l'artiste à l'occasion de l'exposition.
³⁷ Les châssis présentaient initialement une profondeur de 9 cm, puis (à partir de la fin des années 1980) de 9,5 cm.
³⁸ Peter Halley, cité par Politi, *op. cit.*, p. 84.

Images

Couverture : *Two Cells with Conduit and Underground Chamber*, 1983
Deux panneaux assemblés | Acrylique, acrylique fluorescente et Roll-a-Tex sur toile non apprêtée | Collection de B.Z. et Michael Schwartz

Apartment House / Prison, 1981 | Encre, graphite, liquide correcteur sur papier quadrillé | Collection Metropolitan Museum of Art, New York
Acquisition Fondation Ruth & Seymour Klein et Madeline Mohr Revocable Trust Gifts, 2017 | Numéro d'inventaire : 2017.290

Prison with Conduit, 1981 | Deux panneaux assemblés | Acrylique, acrylique fluorescente et Roll-a-Tex sur toile | Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts | Donation de l'artiste, (PA 1971), Addison Art Drive, 1991.12

Blue Cell with Triple Conduit, 1986 | Deux panneaux assemblés
Acrylique, acrylique fluorescente et Roll-a-Tex sur toile | Whitney Museum of American Art, New York | Donation de Heather et Steve Mnuchin
Numéro d'inventaire : 2004.608a-b

Exploding Cell (still), 1983 | Animation digitale | 2 min 31 sec
Collection de l'artiste

Ideal City, 1981 | Encre et crayon sur papier quadrillé | Collection de l'artiste

Three Sectors, 1986 | Quatre panneaux assemblés | Acrylique et acrylique fluorescente sur toile | Courtesy Galerie Andrea Caratsch, St. Moritz

Peter Halley devant son premier atelier new-yorkais, situé au 128 East Seventh Street, 1985 | Photo : Mark Stern

Sauf mention contraire © Photo : Studio Peter Halley

Newsletter

Abonnez-vous à notre newsletter et recevez des mises à jour hebdomadaires sur les temps forts du Mudam :

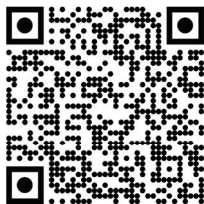
mudam.com/newsletter

Réseaux sociaux

@mudamlux #mudamlux
#openmuseum #peterhalley

Programme

Programme complet sur
mudam.com



Partenaires

Avec le soutien de :



Remerciements

Le Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean remercie le ministère de la Culture, l'ensemble des donateurs et des mécènes, et en particulier pour leur soutien exceptionnel

The Leir Foundation, JTI, Luxembourg High Security Hub, Allen & Overy, Banque Degroof Petercam Luxembourg, Cargolux, The Loo & Lou Foundation, M. et Mme Norbert Becker-Dennewald

ainsi que

Arendt & Medernach, Baloise, Banque de Luxembourg, CapitalatWork Foyer Group, CA Indosuez Wealth (Europe), Elvinger, Hoss & Prussen, PwC, Atoz, AXA Group, Société Générale, Soludec SA, Swiss Life Global Solutions, Bonn & Schmitt, Dussmann Services Luxembourg, Indigo Park Services SA, Les Amis des Musées d'Art et d'Histoire et American Friends of Mudam.

L'exposition a bénéficié du généreux soutien de la banque Degroof Petercam Luxembourg et de Cargolux, ainsi que du soutien de la Addison Gallery of American Art ; Phillips Academy à Andover ; Baldwin Gallery à Aspen ; Broad Art Foundation à Los Angeles ; Gary Tatintsian Gallery à New York / Dubai ; Peter Halley ; López de la Serna CAC à Madrid ; Maruani Mercier Gallery à Bruxelles ; Rennie Collection à Vancouver et le Whitney Museum of American Art à New York.