

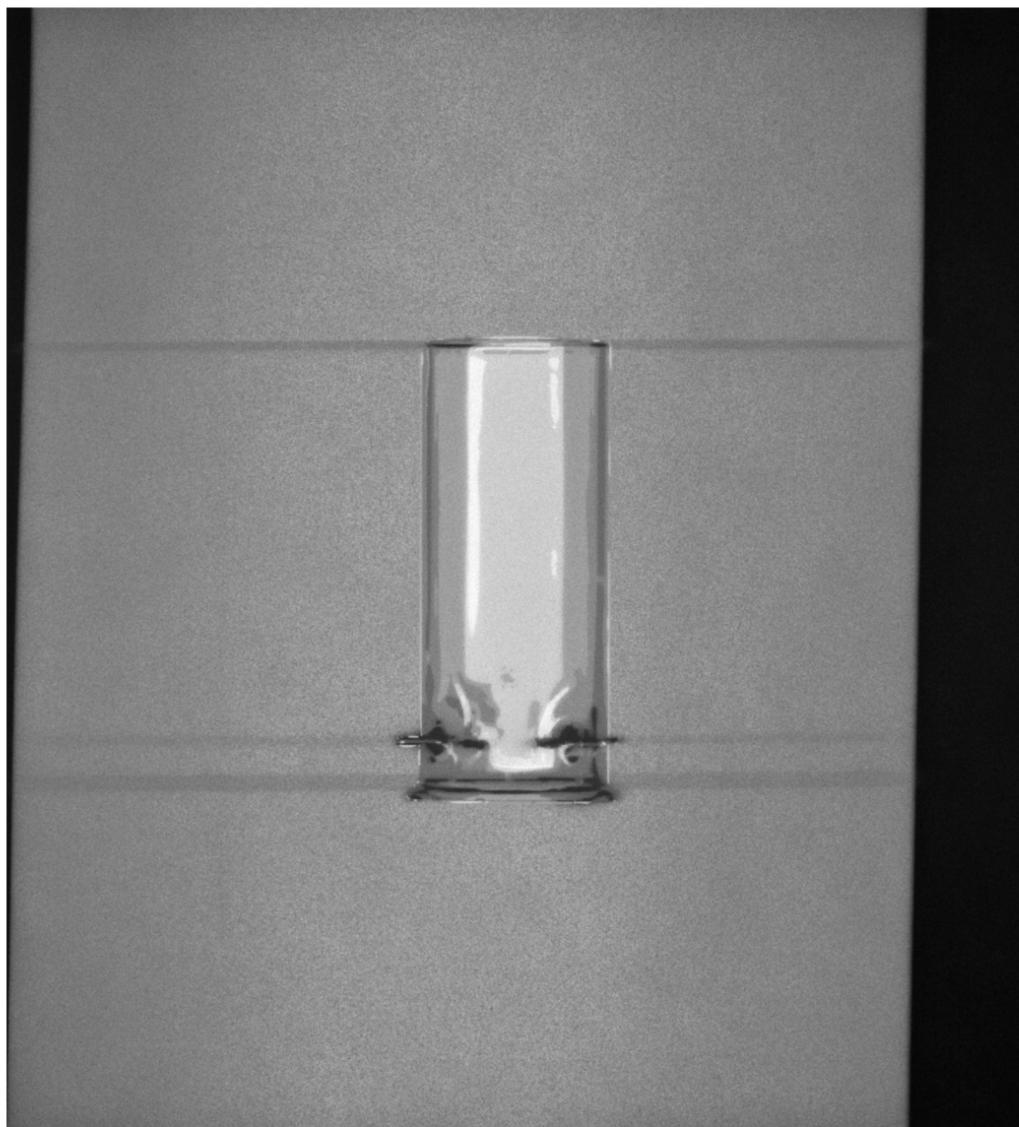
J U G N E T + C L A I R E T

J U S T P A S S I N G T H R O U G H

E S O X L U C I U S

Jugnet + Clairet
Just Passing Through

Esox Lucius



Still Life - Los Alamos #6 B/W 2009
Acrylique sur toile
142,24 × 129,5 cm / 56 × 51 in.

ALAIN MICHEL ET PATRICE FERRARI

Just Passing Through

Des lieux,
Santa-Fé, le Nouveau-Mexique, Bruxelles, un ancien garage de La Clayette, le marché aux bestiaux de Saint-Christophe-en-Brionnais, le restaurant carné à côté du marché,

des gens,
Anne Marie Jugnet, Alain Clairet, Esox Lucius, Patrice Ferrari, le cousin Louis, propriétaire du garage, rue Lamartine...

De quelles géométries aléatoires, de quelles équations du temps se nourrit le hasard ?
Le hasard banal opte parfois pour la rencontre inopinée de quelques-uns autour d'une tête de veau, un peu triviale, dans une bonne maison charolaise.
Mais la coïncidence de bien s'entendre, après déjeuner, pour élaborer des projets artistiques communs, pour que deux plasticiens revenus du désert ou de nulle part, juste de passage, choisissent un lieu d'exposition mis à leur disposition par Esox Lucius, cette coïncidence relève du pur hasard.

Et le pur hasard, c'est de la poésie. La même poésie qui donne à voir des formes d'animaux dans les nuages qui passent, juste de passage, eux aussi.

Alors, le garage du cousin, devient salle d'exposition pour Anne Marie Jugnet et Alain Clairet venus marquer leur passage en terre charolaise, à coups de concepts picturaux et de néons multicolores,

Heureusement, ici, il y aura toujours de la tête de veau.
Et même à la fin de ça, une île flottante...

ANNE MARIE JUGNET + ALAIN CLAIRET

Still Life - Los Alamos

Il s'agit de natures mortes d'après des objets acquis au *Black Hole*, surplus du Laboratoire National de Los Alamos (Nouveau Mexique).

Nous avons scanné ces objets transparents au moyen d'un scan en deux dimensions. Les objets ayant un volume, nous avons surélevé le plan supérieur du scan avec des cales, ce qui a fait apparaître des bords noirs dans l'image récupérée sur l'écran de l'ordinateur. Ces bords noirs déterminent l'espace entre les plans supérieur et inférieur du scan.

Ici, nous avons remplacé la table sur laquelle on pose des objets par le scan à l'intérieur duquel on introduit des objets. Un nouvel espace (planimétrique) se dessine. La profondeur de cet espace restreint est approximativement de l'ordre de l'épaisseur de l'objet.

Sur la table, les objets éclairés par la lumière produisent des ombres, ce qui les inscrit dans l'espace. Sous le scan, la lumière balaye le plan et l'objet ; les traces sur le plan du scan sont celles que produit la forme particulière de l'objet au passage de la lumière. Les informations du fond sont dépendantes de la nature de l'objet. Il s'agit là de réflexions.

C'est le déplacement : « sur la table », « sous le scan » qui nous semble pertinent.

Cet autre espace n'est pas observable à l'œil nu, mais révélé par un processus d'analyse. Nous avons décidé de tout peindre : l'espace du scan, l'objet, et les traces de l'objet résultant du passage de la lumière.

Nous peignons flou, au pistolet, avec des caches placés à distance de la toile. Le contour diffus des objets place ceux-ci dans une relation subtile avec l'espace peu profond du scan et la lumière qui les traverse.

Nous avons réalisé une première peinture « test » en noir et blanc, puis une série de neuf toiles vert phosphorescent, suivie d'une série bleu phosphorescent, d'une autre, orange phosphorescent, et enfin d'une série en noir et blanc, non phosphorescents, présentant un grain important. Le pigment phosphorescent est mélangé dans des proportions variables à du noir et du blanc de manière à réaliser censément un camaïeu. Les peintures sont donc visibles de jour, et de nuit. Elles s'éteignent progressivement en l'absence de lumière.

La phosphorescence des peintures bleues dure plusieurs heures alors que les vertes disparaissent au bout de cinq minutes, les oranges deviennent jaunes de nuit et s'éteignent plus rapidement.

Ce qui nous intéresse dans le pigment phosphorescent, c'est la mémoire de la lumière (comme autrefois dans nos peintures d'écran la mémoire de l'image) et l'augmentation du temps de lecture ou de regard d'une peinture, jusqu'à son extinction. Lors d'expositions, les toiles phosphorescentes sont montrées de jour, leur rémanence n'étant pas d'emblée donnée à voir.

Il existe une relation étroite entre les objets de Los Alamos (objets fortement connotés, stimulant l'imaginaire, évoquant la bombe atomique et les radiations), le scan et le pigment phosphorescent de la peinture.

Avec le scan, c'est un balayage de lumière qui passe à travers l'objet.

Avec la peinture, c'est toujours de la lumière réfléchie qui, grâce au pigment phosphorescent, devient une émission. C'est une lumière d'abord absorbée et accumulée, puis réfléchie, émise, une sorte de radiation également.

On peut se poser la question : Pourquoi la finalité de la peinture plutôt que celle de la photographie ? Le déplacement du médium nous semble toujours plus pertinent. La peinture comme stade ultime de notre processus de travail provoque l'écart nécessaire et significatif pour voir, pour mieux voir. La peinture vient représenter ce que la photographie ne ferait qu'apparemment utiliser (la photographie et le scan sont des outils de la chaîne graphique).

La peinture ne meurt jamais, elle ne fait que parfois s'évanouir.

Nos peintures parlent d'images, de mémoire, de lumière et d'écran (des *TV Paintings* jusqu'aux *Still Life*), utilisant toujours un programme d'analyse, de déconstruction puis de reconstruction de l'image – un travail processuel créant les conditions d'émergence d'un nouvel espace de représentation.

Dans les aquarelles, nous n'avons représenté que l'espace du scan.

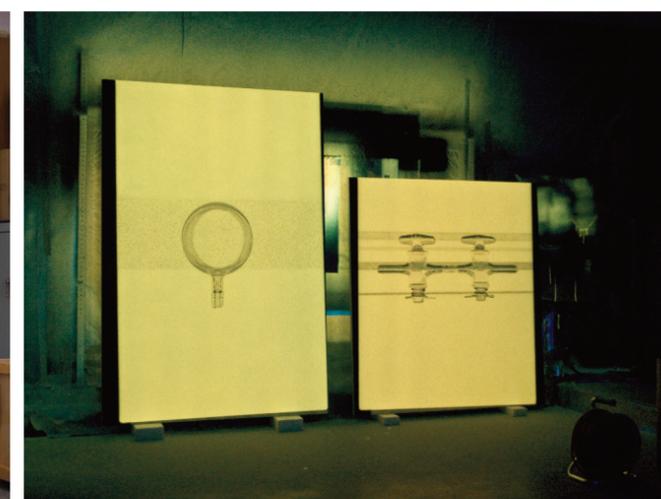
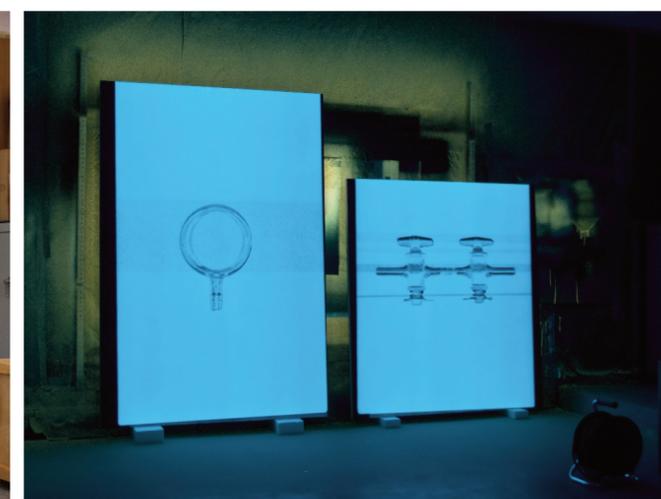
Nous avons utilisé les mêmes documents de travail que pour les neuf peintures en ôtant, en effaçant, à chaque fois les informations concernant l'objet et les réflexions sur le plan du scan. La disparition de l'objet nous est apparue importante sur le plan théorique. La profondeur de l'espace du scan qui était dépendante de l'épaisseur de l'objet reste la seule information significative de la présence, puis absence de cet objet.

Dans l'espace traditionnel de la nature morte, celui de Chardin ou de Cézanne, c'est le plan de la table qui détermine l'espace dans lequel s'inscrivent les objets. Ici, c'est l'objet qui détermine l'espace de son inscription, celui très peu profond du scan.

Les formats sont homothétiques de ceux des peintures puisqu'ils sont issus des mêmes documents de travail.

La réalisation d'une aquarelle s'effectue avec un seul adhésif dont la découpe dessine un schéma. L'adhésif en son centre retient un important ménisque et à sa périphérie des filets d'eau dans lesquels les pigments sont déposés. Le temps de séchage ou d'exposition à la lumière nécessite une journée entière pendant laquelle le processus de réalisation nous échappe.

Ensuite l'adhésif est retiré.



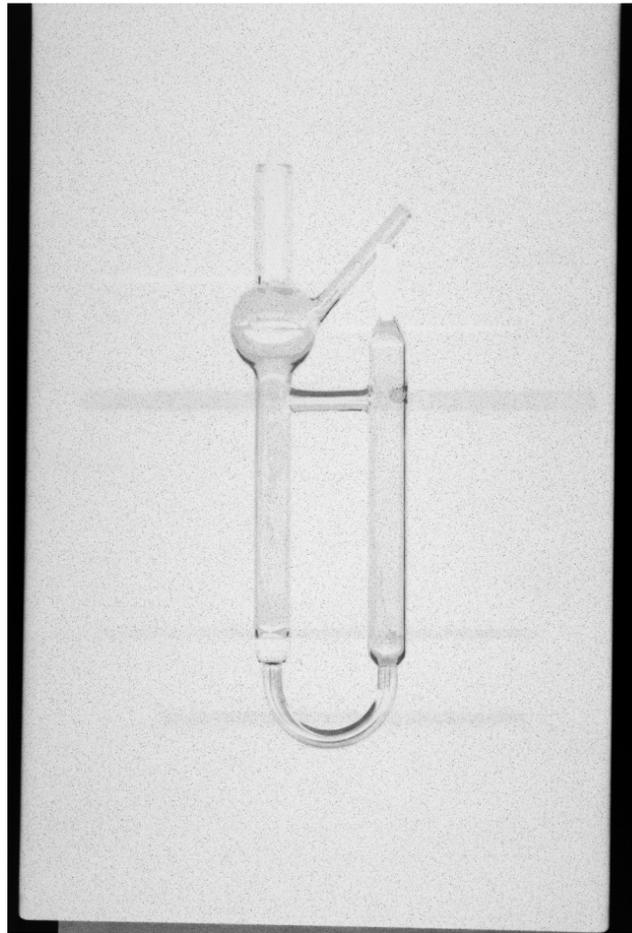
Œuvres à l'atelier : vues de jour, à gauche, vues de nuit, à droite.

Still Life - Los Alamos #3 PG & #9 PG 2009
Pigment vert phosphorescent

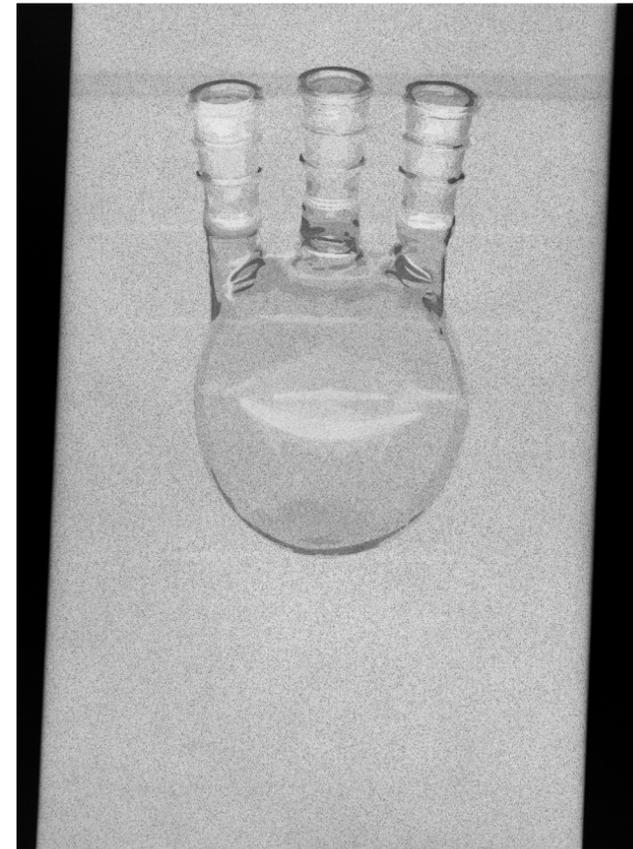
Still Life - Los Alamos #3 PB & #9 PB 2010
Pigment bleu phosphorescent

Still Life - Los Alamos #3 PO & #9 PO 2010
Pigment orange phosphorescent

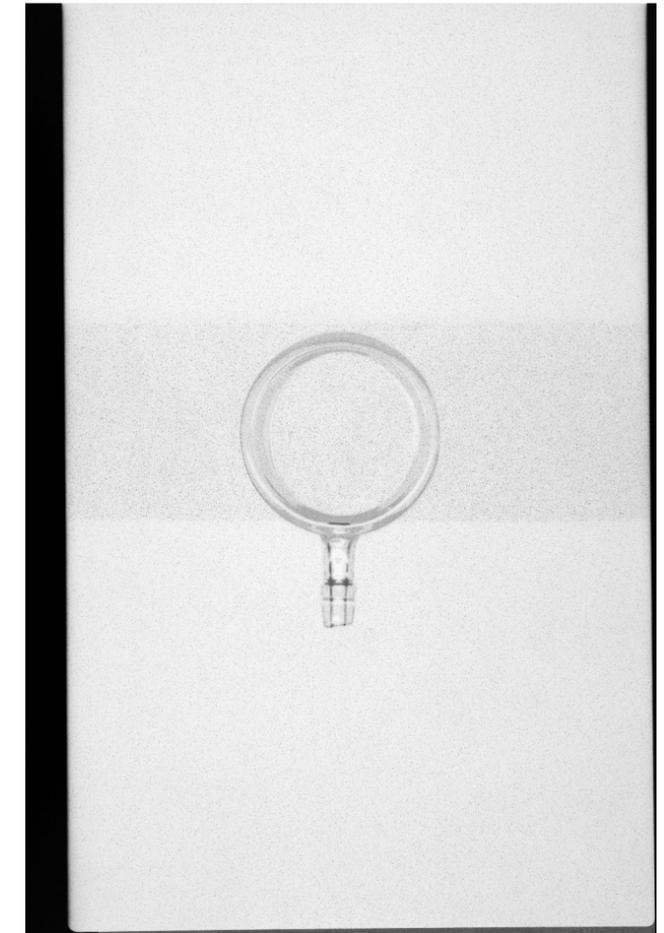
Acrylique sur toile
189,25 × 129,5 cm / 74 ½ × 51 in.
142,24 × 129,5 cm / 56 × 51 in.



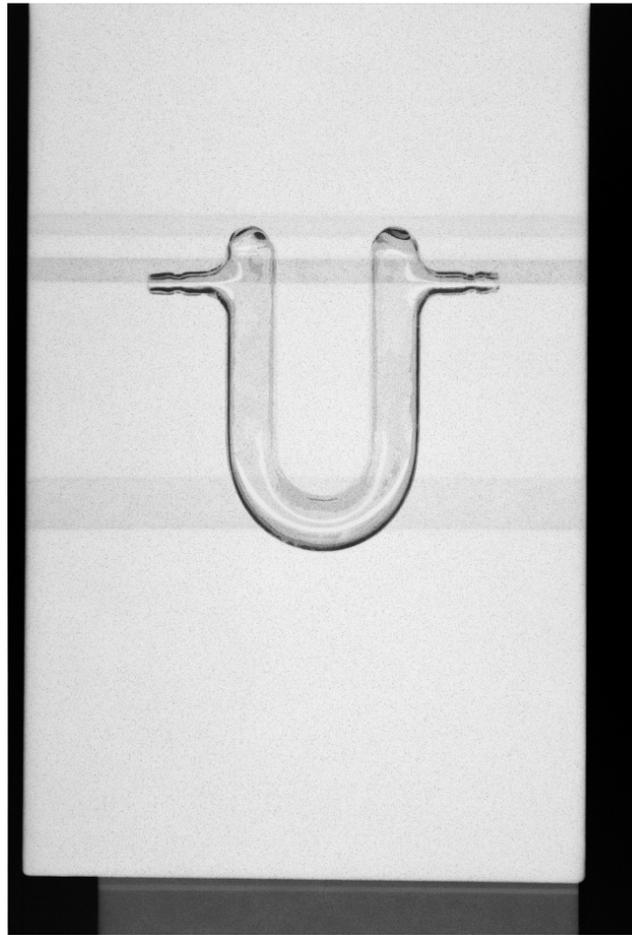
Still Life - Los Alamos #1 B/W 2011
Pigment non phosphorescent
Acrylique sur toile
189,25 × 129,5 cm / 74 ½ × 51 in.



Still Life - Los Alamos #2 B/W 2011
Pigment non phosphorescent
Acrylique sur toile
172,72 × 129,5 cm / 68 × 51 in.



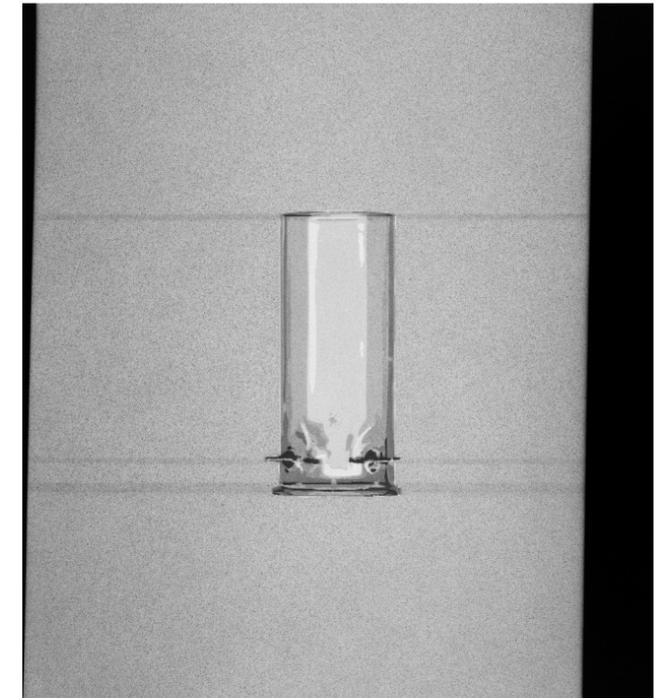
Still Life - Los Alamos #3 B/W 2011
Pigment non phosphorescent
Acrylique sur toile
189,25 × 129,5 cm / 74 ½ × 51 in.



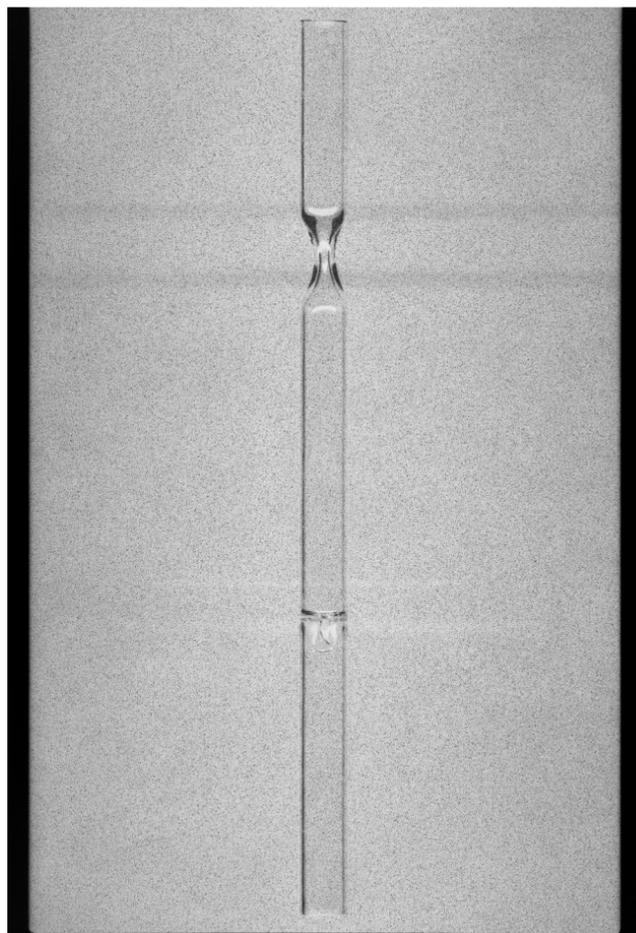
Still Life - Los Alamos #4 B/W 2011
Pigment non phosphorescent
Acrylique sur toile
189,25 × 129,5 cm / 74 ½ × 51 in.



Still Life - Los Alamos #5 B/W 2011
Pigment non phosphorescent
Acrylique sur toile
196,85 × 129,5 cm / 77 ½ × 51 in.



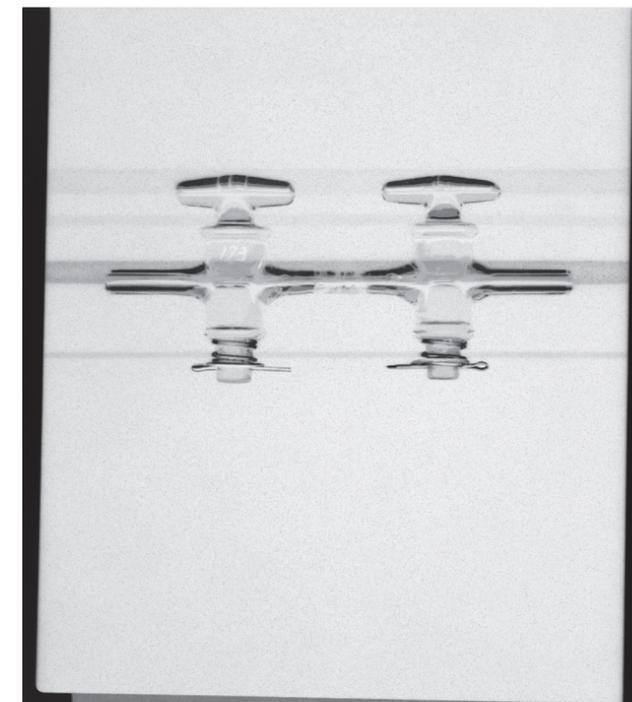
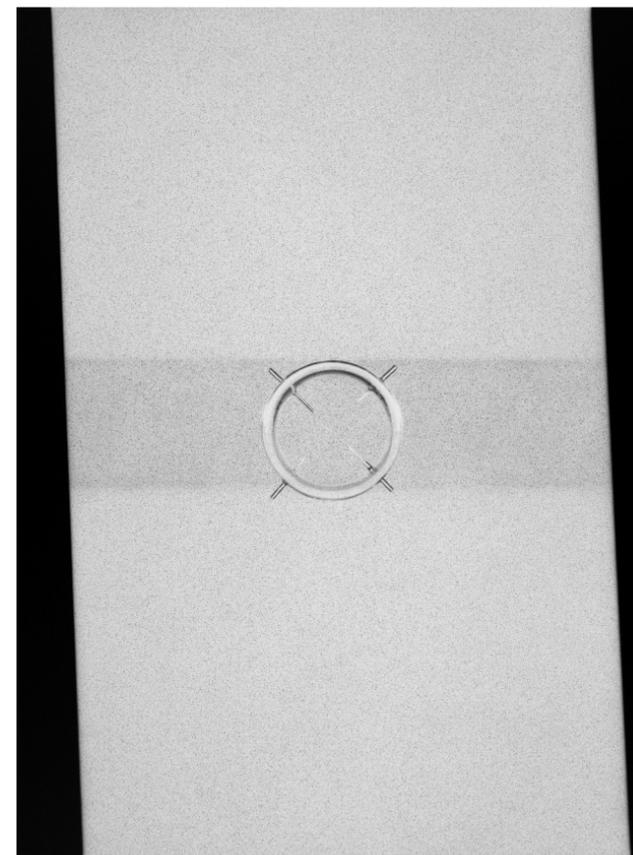
Still Life - Los Alamos #6 B/W 2011
Pigment non phosphorescent
Acrylique sur toile
142,24 × 129,5 cm / 56 × 51 in.



Still Life - Los Alamos #7 B/W 2011
Pigment non phosphorescent
Acrylique sur toile
189,25 × 129,5 cm / 74 1/2 × 51 in.

Still Life - Los Alamos #8 B/W 2011
Pigment non phosphorescent
Acrylique sur toile
172,72 × 129,5 cm / 68 × 51 in.

Still Life - Los Alamos #9 B/W 2011
Pigment non phosphorescent
Acrylique sur toile
142,24 × 129,5 cm / 56 × 51 in.



REMERCIEMENTS

Marie-Hélène et Louis Jugnet

Jean-Denis Aznar et Anne Plassard
Pierre-Yves Freund
Ludovic Guériaud
Jean-Paul et Marie-Thérèse Guy
Pascale et Olivier Malherbe
Jean-Paul Merlin
Frédéric Seyer
Mélodie Trolliet
Oriane Vizier

EXPOSITION

Jugnet + Clairét – Just Passing Through
Esox Lucius (2013)

COMMISSAIRE
Patrice Ferrari

PUBLICATION

ÉDITEUR
Esox Lucius

CONCEPTION ÉDITORIALE
Anne Marie Jugnet + Alain Clairét

CONCEPTION ET PRODUCTION GRAPHIQUES
Stéphane Tanguy, Paris

PHOTOGRAVURE
Terre Neuve, Arles

IMPRESSION
Imprimerie Jourdan, Ivry-sur-Seine

© Esox Lucius
© Anne Marie Jugnet + Alain Clairét

ISBN 978-2-9544970-0-6

Achevé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie Jourdan en avril 2013.

Esox Lucius est une association subventionnée par :
Le ministère de la Culture et de la Communication
La direction régionale des Affaires culturelles de Bourgogne
Le conseil régional de Bourgogne
Le conseil général de Saône-et-Loire



Partenaires privés :
La Banque Populaire Bourgogne Franche-Comté
Les chocolats Bernard Dufoux





TRANSLATION

ANNE MARIE JUGNET + ALAIN CLAIRET

Still Life - Los Alamos

These are still lives after objects we bought at the *Black Hole*, surplus of the Los Alamos laboratories, New Mexico.

We scanned these transparent objects by means of a scan in two dimensions. These objects having a volume, we raised the height of the upper plan of the scan with jars, which created black edges on the image that appeared on the computer screen. These black edges determine the space between the upper and lower plans of the scan.

Here, we replaced the table on which we put the objects by the scan inside which we introduced objects. A new planimetric space is created. The depth of this restricted space is approximately equivalent to the thickness of the object.

On the table, objects enlightened produce shadows, which install them in the space. Under the scan, the light sweeps the plan with the object; traces recorded by the scan are the ones produced by the very particular shape of the object when the light encounters it. The information of the background depend on the nature of the object. It is about reflexions.

It is the movement : "on the table", "under the scan" which seems relevant to us. This other space is not observable to the naked eye but revealed by a process of analysis. We decided to paint everything: the space of the scan, the object, and tracks of the object resulting from the passage of the light.

We painted *blurred*, with a spray gun and mats placed aloof from the canvas. The fuzzy outline of objects places them in a subtle relationship to the shallow space of the scan and to the light going through them.

We produced until today a series of nine "phosphorescent green" paintings and we are beginning at the moment a series of "phosphorescent blue". The phosphorescent pigment is mixed in variable proportions to black and white paint in order to realize a coherent camaïeu. The paintings are thus visible by day, and by night. They fade gradually in the absence of light.

What interests us in the phosphorescent pigment is the memory of the light (as formerly in our "TV Paintings" the memory of the image) and the increase of the time allowed to read or look at the painting, until its extinction.

During exhibitions, the phosphorescent paintings are presented in daytime, their persistence not being given to see at first.

There is a narrow relationship between the Los Alamos objects (strongly connoted objects, stimulating the imagination, evoking the atomic bomb and radiations), the scan, and the phosphorescent pigment of the paint.

With the scan, it is the sweeping of light that goes through the object. With the paint, it is always a reflected light which, thanks to the phosphorescent pigment, become an emission. It is a light at first absorbed and accumulated, then reflected, emitted, a kind of radiation as well.

One can wonder : why the purpose of painting rather than photography ? The shift of the medium always seemed relevant to us. Painting as the ultimate stage of our working process creates the necessary and significant distance to see, to better see. Painting can represent what photography would apparently only be using (photography and scan are tools of the graphic chain). Painting never dies. It sometimes just fades away.

Our paintings deal with images, with memory, with light and screen (from the *TV Paintings* to the *Still Life*), always using a program of analysis, of deconstruction and reconstruction of the image – a processual work gathering the conditions of emergence of a new space of representation.

In the watercolors, we only represented the space of the scan.

We used the same working documents as for the nine paintings, but removed, erased all information about the object and about the reflection on plan of the scan. The disappearance of the object seemed important to us on a theoretical stand point. The depth of the space of the scan, which depends on the thickness of the object, remains the only significant information about the presence, then absence of this object.

In the traditional still life space, that of Chardin or Cézanne, it is the plan of the table that determines the space wherein the object is settled. Here, it is the object which determines the space of its settlement. That is the very shallow space of the scan.

The formats are homothetic to those of the paintings because they are based on the same working documents.

The realization of a watercolor is made with a single adhesive, the cut of which outlines a scheme. The adhesive in its center retains an important amount of water, and on its periphery trickles of water containing pigments. The time for the air-drying or the exposure to the light is a whole day, during which the realization process is out of our hands. Then the adhesive is removed.

Translated by Alice Vaganay