



**Claude Closky, Július Koller, Dominique Mathieu,  
Gianni Pettena, Endre Tót, Lois Weinberger**

**Autoportrait** | exposition collective | du 13 mars au 15 mai 2022

« Tu voudras savoir quel homme j'étais » (Pétrarque)

Différent du portrait, l'autoportrait est un genre à part entière dans la distinction et la qualification d'un sujet particulier qu'est l'artiste, il est l'image d'une personnalité hors norme, d'une subjectivité que l'on pressent unique et incomparable, un homme - pour reprendre la formule de Pétrarque - qui fait de sa propre représentation le reflet de ce qu'il incarne à un moment de l'histoire.

Apparu dès la Renaissance italienne - en même temps que le portrait et la naissance du statut autonome de l'art et de l'artiste -, il est un nouvel espace d'expression pour l'artiste qui va alors revendiquer son existence et rechercher, tel Narcisse en quête de son image-miroir, la présence singulière qui l'habite et le statut artistique dont il a besoin. Instrument de reconnaissance sociale, il est aussi un repère idéologique et la démonstration des principes esthétiques de chaque époque. Selon Walter Benjamin, le portrait tout à la fois désigne, identifie mais surtout inscrit dans l'histoire. Il est non seulement un reflet de soi mais aussi un acte de personnalisation et d'affirmation de l'identité artistique dans la position spatio-temporelle de la personne. Chez Dürer, l'autoportrait se fonde sur l'*imitatio christi* et la possibilité d'assimiler l'art à la Création divine [1], chez Van Eyck, son reflet dans le miroir ou l'omniprésence de sa silhouette dans la toile accompagne l'authenticité des faits

[2], chez Rembrandt, sa présence dans l'obscurité témoigne des conditions sociales de son art - un art d'atelier et de commandes privées -, chez Courbet ou Van Gogh, il correspond à l'inquiétude solitaire et marginalisée d'un artiste rejeté par la machine sociale et étatique de l'académisme [3], chez Hogarth ou Picasso, il reflète chaque période esthétique [4] et artistique (voire amoureuse) de l'artiste... Mais qu'en est-il aujourd'hui ? Quels sont les enjeux de l'auto-représentation dans le monde actuel ?

Si Leon Battista Alberti dans son *De Pittura* qui parut en latin en 1435 affirme en effet que Narcisse est l'« inventeur de la peinture » - et du portrait -, il pose alors le problème de la conformité au réel : calée sur le reflet et sur l'impossibilité de la représentation, l'image est avant tout basée sur les critères de ressemblance et relève de la quête anxieuse des profondeurs d'une âme insondable. Or, ni la ressemblance physique, ni la recherche du moi-profond ne sont le programme de l'art contemporain. L'autoportrait n'est plus cette image de soi cadrée de face (comme chez Van Eyck ou chez Dürer) validant la toute puissance de l'artiste et le narcissisme ne suffit plus à la connaissance de soi et du monde. Pour André Rouillé : « Le portrait n'est plus possible sous sa forme canonique, nous sommes les témoins d'une rupture décisive ; la défaite du visage et une mutation radicale du sujet. ».

L'auto-représentation va alors se mettre au service d'un sens plus général et de questions plus actuelles : politiques et sociales, idéologiques et écologiques. Ces dépersonnalisations qui semblent se détourner du sujet ne sont en fait qu'un moteur pour mieux appréhender les dérèglements qui sommeillent dans le monde. Après les penchants de l'idéalisation, de la gloire ou de la défaite du sujet, l'autoportrait contemporain va échapper aux différents systèmes de représentation classique afin d'interroger les dessous de l'humanité, telle est la démarche de l'exposition *Autoportrait* de la galerie Salle Principale. L'auto-représentation va alors adopter une forme non plus fixe mais en devenir et en mouvement. Si on ne reconnaît plus physiquement l'artiste dans son autoportrait, on comprend ses positions, son engagement, son sens de la vie - ou son non-sens - et son besoin de liberté : un acte militant en somme plutôt qu'une représentation.

Dominique Mathieu, soucieux de préparer l'avenir à plus de simplicité et d'authenticité quant à nos besoins naturels dans un monde centré sur l'économie et la finance, veut « créer le changement » avec *Les hommes d'avenir* (2008-2022). Fixés dans l'email, matière durable susceptible de maintenir dans la durée les convictions de l'artiste, les six dessins le représentent en clown, en résistant, en magicien, en paysan, en troubadour et en artisan. Le dessin au trait, l'isolement de la figure en buste sur un fond neutre, le regard fixe, les accessoires réduits à leur minimum d'expression fonctionnelle (chapeaux, gros nœud papillon, fusil, baguette magique, brin de paille, guitare, sacoche) répondent à l'efficacité du message et à la simplicité de la fonction. Personnages hautement symboliques, courageux et responsables quant à leurs choix et leurs positions, ils expriment pour l'artiste une forme de résistance.

Endre Tót avec *I am so glad if I can look at you* (de la série *Very Special Gladnesses*, actions réalisées entre 1971 et 1976) compose des photographies en associant son gimmick *I am glad if* où il se met en scène dans des situations banales et loufoques afin de faire la démonstration de son absence de liberté dans la Hongrie socialiste, et de son possible renversement par la joie. L'autoportrait le montre, dissimulé sous une épaisse frange, en train de rire [5], exprimant la double nécessité de se cacher en tant qu'artiste et celle d'afficher bonheur et liberté de pensée. Sur son tee-shirt, la superposition du nom de Tót sur trois « 0 » - signe du besoin de reconnaissance artistique - montre que le langage réclame un sens impossible à fournir dans un régime totalitaire.

Comme chez Endre Tót, Július Koller agit contre le système avec la série des UFO, abréviation qui évoque le *Unidentified Flying Object*, le signalement universel des OVNI. Les deux photographies en noir et blanc *Council Functional Object* (1978) et *After-Scream* (1983) sont l'enregistrement de gestes décalés presque invisibles, un cri, la dissimulation d'un panneau de signalisation, gestes qui permettent de dérégler et d'échapper à l'ordre établi. Par l'insistance qu'il met à rudoyer ses propres images, l'artiste indique la voie de la dérégulation, de la perte de soi mais aussi marque la fin du néoplatonisme subliminal inhérent à la pratique séculaire de l'autoportrait, cet idéalisme qui caractérisait jusqu'à présent ces figures de gloire.

L'œuvre textuelle *Portrait* (1991-2022) de Claude Closky trouve également systématiquement des biais pour s'émanciper de l'ego. Réalisant son propre autoportrait sur commande de la galerie Salle Principale, l'artiste utilise un protocole immuable : un texte décompte tous les jours de la vie du modèle, depuis sa naissance jusqu'à la date de la réalisation de la pièce, sur une feuille de 45 x 62 cm encadrée. Cette liste de dates, qui se refuse à toute interprétation et toute subjectivité, permet de visualiser tout à la fois l'anonymat des individus et la finitude du temps humain. Son vocabulaire spécifique relatif à la nomenclature topographique : « le corps, l'œil, la graisse, le caractère » relève avec facétie de l'analogie corporelle.

C'est aussi par le langage que Gianni Pettena intervient dans l'espace public. *Espace vide réservé à Gianni Pettena* réalisé dès 1973 est une bannière de 2 mètres sur 3 portant le titre de l'œuvre et énonçant par tautologie la fonction du projet : se réserver un espace de liberté pour l'expression artistique au sein d'un lieu culturel, engendrer par l'« occupation » de l'espace les conditions nécessaires pour déployer une liberté de pensée.

Avec *Green Man* (2004), Lois Weinberger affirme par cet autoportrait photographique son appartenance à la Nature. A la fois créature hybride, figure mythologique, folklorique ou religieuse, image du sauvage ou symbole de croissance et de fertilité, son visage grimé en vert, tête baissée, en gros plan, à l'expression mélancolique, tente de négocier une nouvelle relation symbiotique entre l'homme et la nature. Si l'artiste cherche à retrouver les forces vitales de la nature dans un environnement marqué et dominé par l'homme, son autoportrait lui permet de se soumettre à l'auto-analyse pénétrante de sa position écologique.

L'autoportrait contemporain apparaît alors comme un nouveau genre, plus élargi au monde, il dépasse la vie intime de l'artiste et génère une ouverture capable d'interroger maintenant l'essence de l'humanité. Autrement dit, l'image est dans « un surcroît » de présence et de dévoilement. Comme l'explique Paul Ricoeur, ces images de l'artiste ne tiennent, précise le philosophe, « ni à la qualité de [la] représentation, ni au fait que c'est ressemblant à un modèle, ni à leur conformité à des règles prétendues universelles, mais à un surcroît par rapport à toute représentation et à toute règle. » [6].

Corinne Szabo\* - février 2022

[1] Dans *Autoportrait au chardon* (1493), Albrecht Dürer inscrit en allemand : « Mes affaires suivent le cours qui leur est assigné là-haut ».

[2] Si *L'homme au turban rouge* porte l'inscription : « Jan van Eyck m'a fait le 21 octobre 1433 », *Les époux Arnolfini* (1438) fonctionnent comme un double certificat d'authenticité : le tableau illustre le serment du mariage entre Giovanni Arnolfini et la fille d'une grande famille de négociants italiens, les Cenami et acquiert

alors la valeur juridique d'un document officiel de mariage. La phrase sur le mur au fond de la pièce : « Johannes VE fut là ou ici » ainsi que la présence discrète de l'artiste dans le miroir sont une prise de conscience de sa double position de témoin et d'artiste.

[3] Gustave Courbet, *Portrait de l'artiste, dit le Désespéré*, 1845.

[4] Sur *L'Autoportrait* de William Hogarth (1745), la palette, qui dessine une « ligne de beauté » en forme de « S », annonce ses théories sur la "ligne serpentine" dans *The Analysis of Beauty* (1753).

[5] Peut-être pourrions-nous émettre la référence à l'illustre peintre grec Zeuxis qui serait mort en riant.

[6] Paul Ricoeur, *La critique et la conviction*. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

\* Professeure agrégée d'arts plastiques, elle enseigne l'histoire des arts dans les classes préparatoires (khâgne et hypokhâgne) du lycée Montaigne de Bordeaux.

Remerciement à la galerie gb agency pour les œuvres de Július Koller

**Shelf-portrait** | group exhibition | march 13 to may 15, 2022

"...you will want to know what kind of man I was." (Petrarch) [1]

Unlike the portrait, self-portraiture is a genre in its own right that distinguishes and characterises a particular subject, namely the artist. It is the image of an exceptional personality, of a subjectivity one feels is unique and incomparable: a man (to paraphrase Petrarch) who makes his own image into a reflection of what he embodies at a certain point in history.

Born in the Italian Renaissance—at the same time as the portrait and the autonomous status of art and the artiste—, self-portraiture was a new space in which the artist could express himself. Through it the artist could proclaim his existence and seek, like the mirror image of Narcissus, the unique presence that inhabited him and the artistic status he needed. An instrument of social standing, it is also an ideological indicator and a demonstration of the aesthetic principles of each era. According to Walter Benjamin, the portrait not only denotes and identifies; it also situates its subject in history. It is not only a reflection of the self but also an act of personalisation and affirmation of artistic identity in the spatio-temporal position of the person. In Dürer's work, the self-portrait was based upon the *imitatio christi* and the possibility of comparing art to divine creation [1]; Van Eyck's reflection in the mirror or his omnipresent silhouette authenticates the facts [2]; Rembrandt's presence in the darkness testifies to the social conditions of his art: an art of the studio and of private commissions; for Courbet and Van Gogh, it corresponds to the lonely, marginalised anxieties of an artist rejected by the official and social machine of academic standards [3]; for Hogarth and Picasso, it reflects each of the artist's aesthetic and artistic (or sentimental) periods [4]... But what about today? What is at stake with self-depiction in the modern world?

When Leon Battista Alberti states in *De Pittura*, published in Latin in 1435, that Narcissus was "the inventor of painting"—and of the portrait—, he raises the problem of conformity with reality: predicated on reflection and the impossibility of representation, the image is primarily based on criteria of verisimilitude and embodies an anxious quest to plumb the unfathomable depths of the soul. But neither physical resemblance nor the quest for the deeper self are on the menu for contemporary art. The self-portrait is no longer a frontal image of

oneself (as in Van Eyck and Dürer's work) validating the omnipotence of the artist; narcissism is no longer sufficient for knowing oneself and the world. According to André Rouillé, "The portrait is no longer possible in its canonical form. There has been a decisive departure from that: the face is defeated, and the subject has radically changed."

Self-representation now serves a more general meaning and questions of greater current relevance, be they political, social, ideological or ecological. Depersonalisations that seem to shy away from the subject are in fact a way of better understanding the world's incipient disorders. Having once tended to idealise, glorify or conquer the subject, contemporary self-portraiture escapes from traditional systems of representation in order to explore the underbelly of humanity: this, indeed, is the approach behind the exhibition *Shelf-portrait* at Salle Principale. Self-representation now adopts a form that is not fixed but constantly changing and in motion. If we no longer physically recognise the artist in their self-portrait, we understand their positions, their engagement, their perspective on the meaning of life (or its meaninglessness) and their need for freedom: it is a militant act more than a representation.

Dominique Mathieu, eager to prepare a simpler and more authentic future as regards our natural needs in a world centred on economics and finance, wants to "enact change" with *Les hommes d'avenir* (2008-2022). Set in enamel, a durable substance able to maintain the artist's convictions over time, the six drawings depict him as a clown, a resistance fighter, a magician, a farmer, a troubadour and an artisan. The line drawings, the isolated torso against a neutral background, the fixed stare and the accessories reduced to their functionally expressive minimum (hats, a big bowtie, a rifle, a magic wand, a wisp of straw, a guitar, a bag) echo the effectiveness of the message and the simplicity of the function. For the artist, these highly symbolic figures, courageous and responsible for their choices and positions, express a form of resistance.

Endre Tót's *I am so glad if I can look at you* (from the series *Very Special Gladnesses*, actions performed between 1971 and 1976) features photographs where he depicts himself in banal and weird situations to demonstrate his lack of freedom in Socialist Hungary and the potential for overturning it with joy (reflected in the slogan *I am glad if...*). The self-portrait shows him laughing, hidden under a thick fringe [5], expressing the need to hide as an artist and the need to express happiness and freedom of thought. On his tee-shirt, the superimposition of the name Tót on three Os—signalling his need for artistic recognition—shows that language requires meaning that is impossible to provide under a totalitarian regime.

Like Endre Tót, Július Koller kicks back against the system with his UFO series. The two black and white photos titled *Council Functional Object* (1978) and *After-Scream* (1983) are records of almost invisible gestures (screaming; hiding a road sign) which both upset the established order and escape from it. By treating his own images roughly, he not only indicates the road to dereliction and the loss of self but also marks the end of subliminal Neo-Platonism inherent in the age-old practice of self-portraiture: the idealism that, until now, characterised these figures of glory.

Claude Closky's textual work *Portrait* (1991-2022) also seeks ways of escaping from the ego. To make his self-portrait on commission for Salle Principale, the artist uses a strict protocol: a text counts down all the days of his life from birth to the day the piece was made, on a framed 45 x 62 cm sheet of paper. This list of dates, which rejects interpretation and subjectivity, visualises the anonymity of individuals and the finiteness of human time. His specific vocabulary relating to a topographic nomenclature: "the body, the eye, fat, character" provides a mischievous bodily analogy.

Gianni Pettena also intervenes in public space using language. *Espace vide réservé à Gianni Pettena* (1973) is a 2-metre-by-3 banner bearing the title and tautologically announcing the function of the project: setting aside an “empty” space for free artistic expression in a cultural venue and, by “occupying” the space, engendering the necessary conditions for the exercise of free thought.

Lois Weinberger's melancholy close-up photographic self-portrait *Green Man* (2004) asserts his belonging to Nature. Both a hybrid creature and a mythological, folkloric and religious figure, an image of wildness and a symbol of growth and fertility, his face covered in green paint, his head lowered, he attempts to negotiate a new symbiotic relationship between man and nature. If the artist seeks to reconnect with the vital forces of nature in an environment influenced and dominated by man, his self-portrait represents a penetrating analysis of his ecological position.

The contemporary self-portrait appears as a new genre, more open to the world; it steps beyond the private life of the artist and generates an openness able now to interrogate the essence of humanity. In other words, the image embodies an “excess” of presence and revelation. As the philosopher Paul Ricoeur explains, these images of artists reside “not in the quality of representation, nor in looking like the model, nor in their compliance with supposed universal rules, but in an excess with regard to all representation and all rules.”[6].

Corinne Szabo\* - february 2022

Translation french-english: Martyn Back

[1] In *Portrait of the Artist Holding a Thistle* (1493), Albrecht Dürer adds an inscription in German: “My affairs follow the course assigned to them on high”.

[2] While *Man with a Red Turban* bears the inscription: “Jan van Eyck made me on 21 October 1433”, the *Arnolfini Wedding Portrait* (1438) functions a twofold certificate of authenticity: the painting illustrates the marriage vows of Giovanni Arnolfini and the daughter of a great family of Italian merchants, the Cenami family, and thus acquires the legal value of a marriage certificate. The sentence on the wall at the back of the room: “Johannes VE was there or here” and the discreet presence of the artist in the mirror testify to his awareness of his dual status as witness and artist.

[3] Gustave Courbet, *Portrait of the Artist*, known as *The Desperate Man*, 1845.

[4] In *The Painter and his Pug* by William Hogarth (1745), the palette, which bears an S-shaped “line of beauty”, prefigures his theories on the “serpentine” in *The Analysis of Beauty* (1753).

[5] We might also refer to the illustrious Greek painter Zeuxis, who is said to have died laughing.

[6] Paul Ricoeur, *La critique et la conviction*. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

\* Associate professor in the Art Department, she teaches art history in the preparatory classes (khâgne and hypokhâgne) at the Lycée Montaigne in Bordeaux.

Thanks to gb agency gallery for the artworks of Július Koller

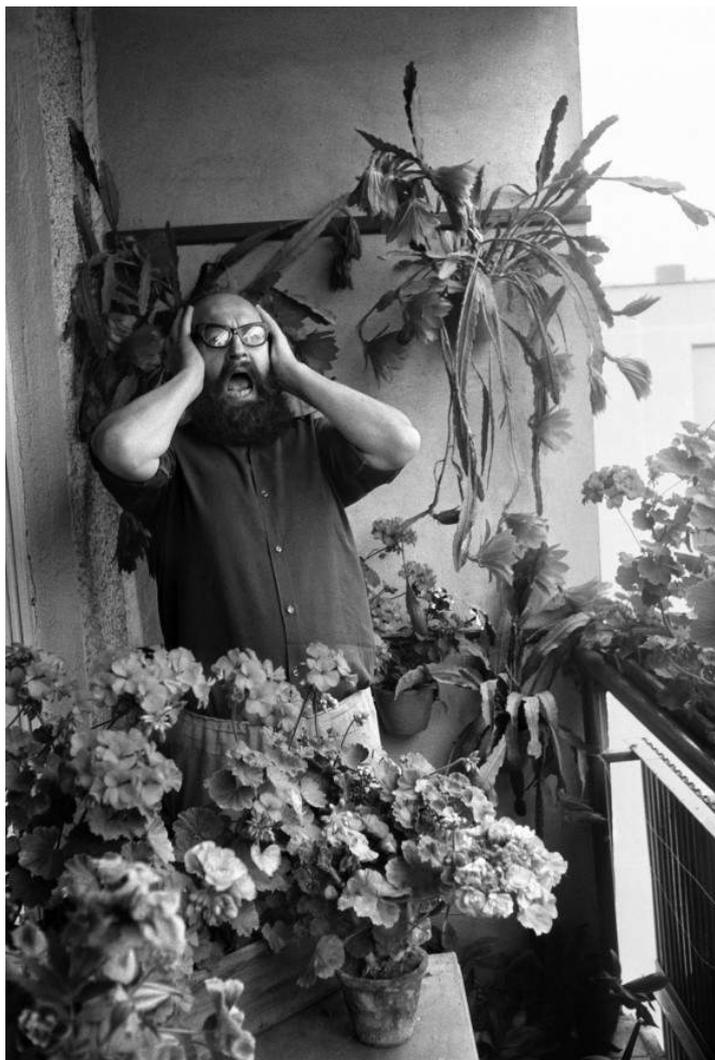


vue exposition Autoportrait | Salle Principale | du 13 mars au 15 mai 2022

Gianni Pettena | Espace vide réservé à Gianni Pettena | 1973 | banderole | 300 x 200 cm

Claude Closky | Portrait | 1991- | impression jet d'encre marouflé sur aluminium | 45 x 62 cm

Dominique Mathieu | Les hommes d'avenir | 2008-2022 | tôle émaillée | 42 x 29,5 cm chacun



vue exposition Autoportrait | Salle Principale | du 13 mars au 15 mai 2022

Július Koller | After-Scream / Po-Krik (U.F.O.) | 1983 | photographie | 60 x 40 cm

Július Koller | Council Functional Object / Ukryty Funkcny (U.F.O.) | 1978 | photographie | 29,5 x 29,5 cm



vue exposition Autoportrait | Salle Principale | du 13 mars au 15 mai 2022

Dominique Mathieu | Les hommes d'avenir | 2008-2022 | tôle émaillée | 42 x 29,5 cm chacun

Endre Tót | I am so glad if I can look at you | 1971-1976/2015 | photographie, texte | 46,8 x 42,8 cm



vue exposition Autoportrait | Salle Principale | du 13 mars au 15 mai 2022

Claude Closky | Portrait | 1991- | impression jet d'encre marouflé sur aluminium | 45 x 62 cm



vue exposition Autoportrait | Salle Principale | du 13 mars au 15 mai 2022

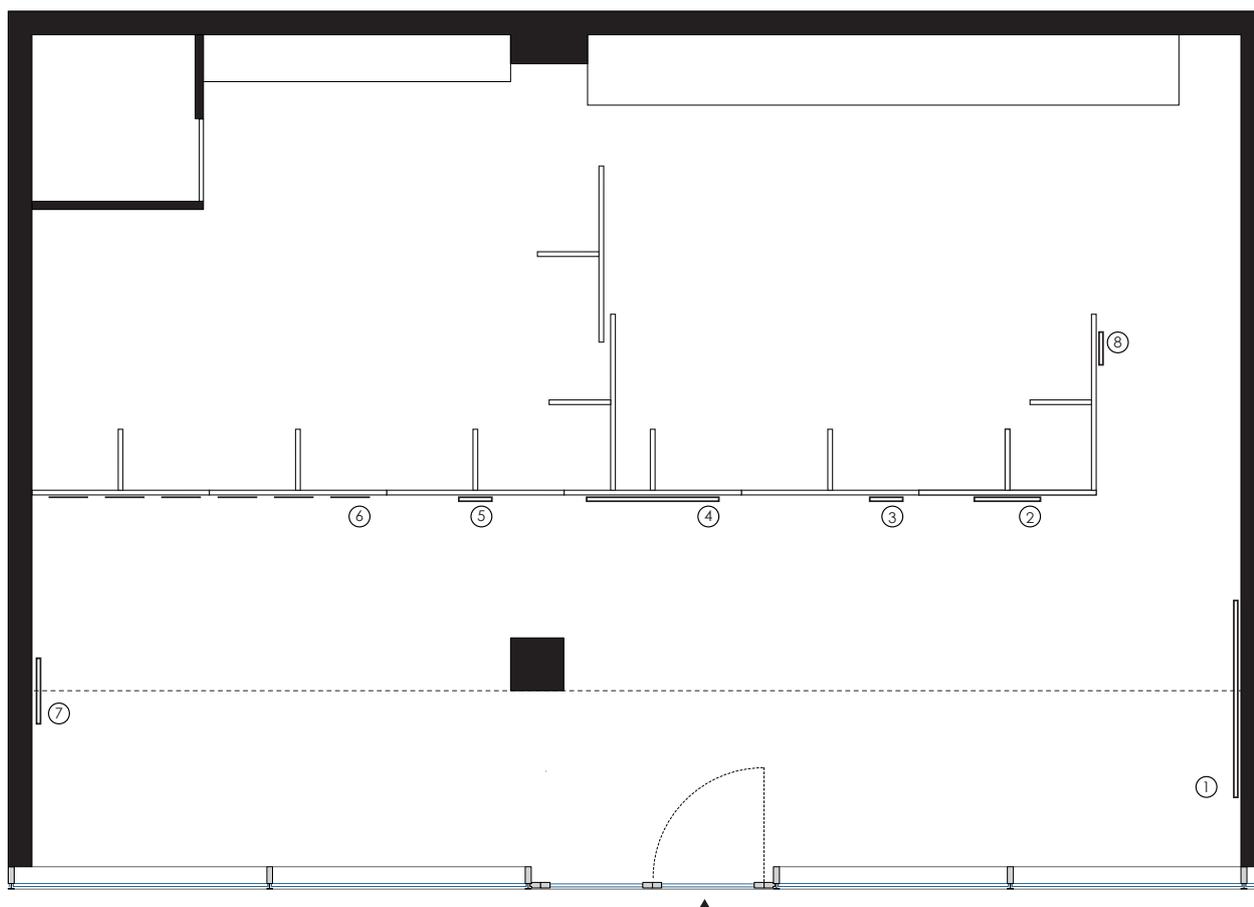
Lois Weinberger | Green Man | 2004 | photographie | 105 x 105 cm

Endre Tót | I am so glad if I can look at you | 1971-1976/2015 | photographie, texte | 46,8 x 42,8 cm

Dominique Mathieu | Les hommes d'avenir | 2008-2022 | tôle émaillée | 42 x 29,5 cm chacun



vue exposition Autoportrait | Salle Principale | du 13 mars au 15 mai 2022



**1- Gianni Pettena | Espace vide réservé à Gianni Pettena, 1973**

impression numérique, bâche, fourreau haut et bas | 200 x 300 cm  
unique - série

**2- Július Koller | After-Scream / Po-Krik (U.F.O.), 1983**

photographie noir et blanc | 60 x 40 cm (62 x 42 x 2,5 cm)  
ed. 6 + 1 e.a. ed. 3/6

**3- Július Koller | Council Functional Object / Ukryty Funkcny (U.F.O.), 1978**

photographie noir et blanc | 29,5 x 29,5 cm (32 x 32 x 2,5 cm)  
ed. 6 + 1 e.a. ed. 6/6

**4- Lois Weinberger | Green Man, 2004**

photographie couleur | 105 x 105 cm  
ed. 5 + 3 e.a. ed. 1/3 e.a.

**5- Endre Tót | I am so glad if I can look at you, 1971-1976/2015**

photographie noir et blanc, texte | 46,8 x 42,8 cm (49,5 x 45,5 x 2,5 cm)  
ed. 10 + 2 e.a. ed. 5/10

**6- Dominique Mathieu | Les hommes d'avenir, 2008 - 2022**

le paysan  
le clown  
l'artisan  
le troubadour  
le résistant  
le magicien  
plaque émaillée | 42 x 29,7 cm  
ed. 5 + 1 e.a. ed. 1/5

**7- Claude Closky | Portrait, 1991-**

impression jet d'encre marouflage sur aluminium | 45 x 62 cm  
sur commande

**8- Július Koller | Cultural Situation (U.F.O.), 2006**

collage original, impression xerox | 21 x 29,7 cm  
unique

salle principale  
28 rue de Thionville  
75019 Paris  
+ 33 09 72 30 98 70  
[gallery@salleprincipale.com](mailto:gallery@salleprincipale.com)

jeudi à dimanche | 14h - 19h  
et sur rendez-vous

[www.salleprincipale.com](http://www.salleprincipale.com)