



*Progetto grafico:*  
**Gian Carlo de Magistris**  
La Fotolito Poviglio (RE)

*Foto di copertina:*  
**Frank Keller**

*Diritti fotografici:*  
**Claudine d'Hellemmes**  
**Angelika Platen**  
**Paule Monory**  
**Philippe Ageon**  
**Jacques Faujour**  
**Claude Gaspari**  
**Michel Giniès**  
**Philippe Guérin**  
**Benjamin Katz**

**Tutti i diritti su fotografie e dipinti sono riservati**

*Coordinatore Generale:*  
**Gian Carlo de Magistris**

*Finito di Stampare:*  
nel mese di novembre 2008  
da Arti Grafiche De Pietri  
Castelnovo di Sotto (RE)

# PETER KLASSEN

## *Flash-Back*

*Testi di*

*Giuliano Serafini*



Con il patrocinio del Consolato Generale  
della Repubblica Federale di Germania



**galleria san carlo** s.r.l.

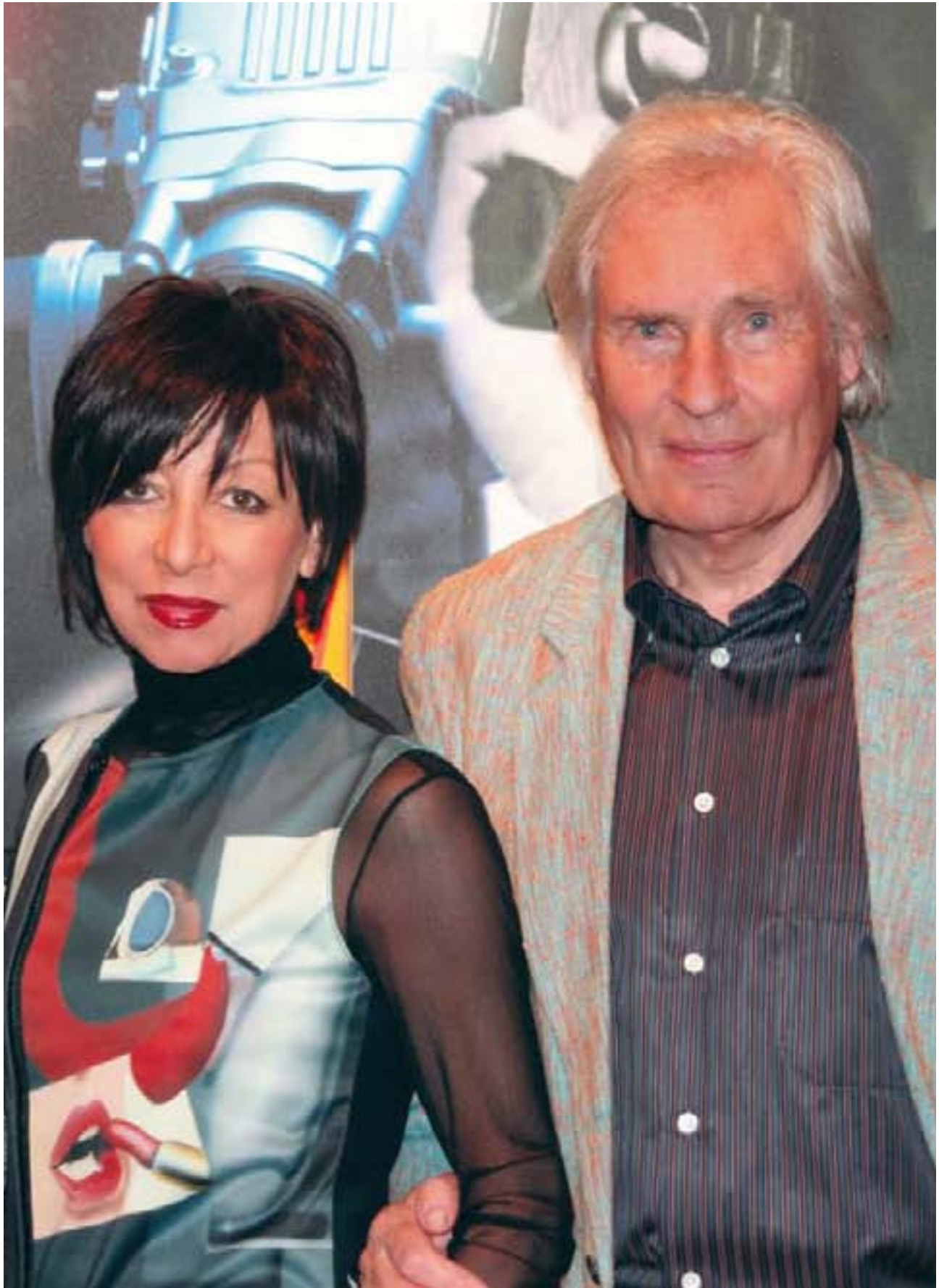
Via Manzoni, 46 - 20121 Milano

Tel. +39.02.794218

Fax +39.02.783578

e-mail: [sancarlogallery@tiscali.it](mailto:sancarlogallery@tiscali.it)

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



## FLASH-BACK

La modernità d'Europa nasce quando il concetto di *unità* – filosofica, spirituale, morale, politica – si consuma nel gran rogo della *finis Austriae*. Quando cioè i modelli di riferimento idealistici e positivistici che l'avevano guidata fino allora, non potevano garantire più a quella società l'evoluzione della propria storia.

L'idea di *crisi* (dal greco κρίσις, che vuol dire rompere, spezzare, dividere) subentrava a quella di interezza e totalità che aveva appunto costituito la regola di comportamento e l'asse conoscitivo della civiltà occidentale.

L'ora era giunta in cui *l'uno* veniva eclissato dal molteplice, dal particolare, dall'indifferenziato. Lo *Zeitgeist* del nuovo secolo – che, se servisse ricordarlo, non è il nostro - si declinava non più sul principio del *quale*, ma del *quanto*. E sarebbe stato solo l'inizio.

Categoria apripista per antonomasia, l'arte riflette puntualmente questo cambio di guardia. Non è *sans cause* che cubismo, dadaismo e futurismo annuncino in contemporanea le abissali peripezie di Freud, Einstein e Proust, là dove psiche, scienza e coscienza diventano categorie sottoposte a un processo analitico che somiglia a una vivisezione del "corpo" sui cui si interviene; così che anima, natura e memoria finiranno per essere destrutturate e rapinate dei loro segreti e delle loro verità.

Come dire che sono anni nei quali il trauma diventa metodo, sistema, addirittura normativa. E questo, in definitiva, per dare all'europeo la possibilità di inventarsi una nuova identità, ma anche un possibile futuro.

Isolata dal suo contesto, dal *tutto*, la *parte* sarà costretta a emanciparsi. Sopravvissuto al processo di atomizzazione cui era stato sottoposto in nome della modernità, il tassello del *puzzle* epocale esigeva cioè un proprio riconoscimento, una propria fisionomia semantica. Chiedeva di esistere di per sé, e non come reperto e reliquia di un ordine superato dalla storia. La "poetica del frammento", in arte, nasce da qui.

Pur con un debito abbondantemente estinto per prescrizione storica, Peter Klasen è di certo erede di quella ormai secolare rivoluzione copernicana che ha dato il via all'evo moderno, se, come è vero, da sempre il frammento resta la cifra espressiva della sua opera.

Tale modernità – perché per vocazione e destino Klasen resta artista "moderno" – si legittima soprattutto nella consapevolezza, lucida e sofferta a un tempo, che una profonda lacerazione ha sconvolto la coscienza collettiva dell'umanità, e che tutto lo scetticismo del pensiero

postmoderno non potrà fare nulla per risanarla.

Di questa certezza è possibile trovare un avallo anche nella vicenda umana dell'artista. Come quando, a otto anni - siamo a Lubeca nel 1942 - assistendo al bombardamento della sua città, prende per la prima volta "coscienza di una perdita". E' questo un momento decisivo nella crescita sentimentale di Klasen, perché con le macerie di Lubeca affondava tutto un universo d'appartenenza e di affetti.

Nella sua valenza simbolica, quella disintegrazione diventa però anche la chiave per penetrare il senso di una ricerca d'arte che avrebbe puntato su una linea narrativa diacronica, come in un perenne *flashback* di immagini, memorie, ossessioni, rimandi culturali: quando cioè spazio e tempo si fanno dimensioni intercambiabili, annullano i loro reciproci confini, rinascono entro quella contestualità dello sguardo e della coscienza che nel frammento, appunto, e nel fotogramma (virtuale o reale che sia) trova la sua inconfondibile espressione.

Il cinema, che il titolo dell'attuale mostra milanese cita e chiama in causa fino al coinvolgimento autobiografico, è un amore antico di Klasen, come ho avuto modo di scoprire l'estate scorsa durante i nostri complici scambi nel Midi. E con il cinema, i suoi antecedenti e derivati: la fotografia, la pubblicità, la televisione, il computer, tutto quello che è servito e serve a fabbricare l'impressionante paesaggio di icone metropolitane che costituisce il nostro habitat.

Fatto è che la realtà su cui Klasen apre gli occhi arrivando a Parigi alla fine degli anni Cinquanta, gli si offre prepotentemente, fino a stordirlo, attraverso il filtro della sua riproduzione. E' con questa pseudo-verità, questo surrogato di vita messogli a disposizione dai media, che l'artista sente di dover fare i conti. Su di essa dovrà orientare sguardo e pensiero, questo è certo. La sua bulimia di contemporaneità è così forte da somigliare a un imperativo morale.

Erano gli anni in cui la grande *vague* dell'informale - quell'*art autre* che in Michel Tapié aveva eletto il suo guru - sembrava aver liquidato ogni ipotesi figurativa dall'estetica della modernità planetaria. Una tendenza che si scontrava però anche con l'apprendistato post-dadaista che il giovane Peter aveva svolto seguendo le lezioni berlinesi di Hans Richter e la lettura di Raoul Hausmann, riflettendo cioè su quelle avanguardie che in qualche modo riconosceva "etniche": Hugo Ball, Richard Hüelsenbeck, John Heartfield, ma anche Schwitters ed Ernst, i profeti del collage e dell'assemblaggio, che peraltro gli suggerivano la "grammatica" di

una lingua destinata a crescere in altre direzioni. La più percorsa delle quali, quella intorno a cui muove tutto il registro figurativo e concettuale del lavoro di Klasen, sarebbe rimasta la fotografia.

Se vogliamo evitare malintesi esegetici, occorre precisare che l'uso che l'artista ha sempre fatto e fa della fotografia, è un uso per così dire "improprio", nel senso che la esautorata della funzione canonica di *medium* in sé, per indagarne invece le potenzialità linguistiche e analogiche. Il suo è dunque un metro lungimirante ed "estensivo", capace tra l'altro di smascherare i dogmi che nel corso della storia dell'arte hanno discriminato le discipline artistiche in maggiori e minori.

Si potrà dire che a Klasen, paradossalmente, la fotografia serve per andarle oltre. In altre parole gli fa da pretesto per agire "all'interno" del progetto creativo che di volta in volta sta elaborando. Per interrogarlo, penetrarlo, tenerlo in vita, portarlo, se possibile, alla sua conclusione.

In una sorta di rinvio al mittente, il ruolo di mimesi integrale che la fotografia svolge sulla realtà viene dunque rovesciato: la pittura ad aerografo – tecnica che Klasen aveva appreso in uno studio litografico a Lubecca – finisce per imitare la fotografia, che a sua volta riproduce la realtà. Da questa catena dialettica, da questo circolo vizioso di tecniche e linguaggi su cui tutto sembrava fosse stato detto (dal pittorialismo fotografico ottocentesco alla pop art e all'iperrealismo), altre affinità e altre ambiguità affiorano. Ma anche qui - vedremo poi in quali altri casi - Klasen si limita a spargere indizi.

In definitiva è questo che l'artista vuole: mettere in crisi l'evidenza dell'immagine (come a dare valore didattico a questa tesi, agli inizi era arrivato ad accostare, nello stesso quadro, la pittura a immagini riprodotte con il mezzo fotografico). Non solo: quasi per contagio, Klasen assume dalla fotografia l'ottica impersonale, l'asettica specularità. Assecondando un meccanismo che ama definire "logico e lineare", la sua visione del mondo - che sarà sempre un mondo ostinatamente urbano - muove da quella inerte e neutrale dell'obiettivo fotografico. E' come un transfert fisiologico che si svolga tra fotografia e linguaggio pittorico.

Se, come ammette Pollock, "l'arte non cade dal cielo", è da qui che viene l'assenza di pathos di questa *imagerie* sontuosa che ostenta la sua smagliante facciata fino all'insolenza, fino a sfuggirci per il distaccato edonismo dell'esecuzione.

Artista di razza, Klasen diffida delle emozioni, o meglio, le "congela" per trasferirle in altri luoghi della percezione. A leggerle in chiave concettuale – che poi è l'unica possibile – le sue immagini nascondono, non rivelano. E questo proprio quando sulla tela tutto risulta messo a fuoco, descritto con l'implacabile, tautologica intran-

sigenza del mezzo fotografico; quando cioè ogni elemento appare definitivamente compiuto, chiuso dentro una cifra visiva che può rimandare solo a se stessa. L'eccesso di "vero" si trasforma così in un ostacolo, in un muro impenetrabile. Il *signifiant*, la forma, sembra sopprimere il *signifié*, il messaggio. La "banalità feroce" che Klasen si era prefisso di raggiungere in una confessione a François Pluchart, diventa il fattore responsabile di questa impasse. Chi guarda è obbligato a compiere una ricognizione tutta in superficie di questa pittura che, ripeto, ha perfino l'audacia di essere bella; dovrà collocarsi "al di qua" dell'immagine, cosa che potrebbe bastargli se, come ha scritto Nietzsche, i greci furono "profondi per superficialità" e se "il più profondo è la pelle", per rifarsi al celebre aforisma di Paul Valéry.

Ma non è così. Un altro paradosso viene a sbloccare il silenzio psichico a cui l'opera di Klasen sembra condannata. Portando l'immagine alla sua estrema tensione visiva, l'artista ci fa cadere in quella che lui stesso definisce una "trappola". Il disagio che si avverte somiglia a quello delle cose, delle facce e dei corpi che si accalcano sullo schermo del quadro in calibratissima promiscuità, come mutilati dal più perfetto dei bisturi. Il loro nitore d'acciaio e di smalto diventa in qualche modo necessario a produrre quel "codice di simboli" di cui scrive Alain Jouffroy, ma anche la condizione per scavare nel malessere che si nasconde sotto il maquillage della forma. La quale oggi si è fatta, se possibile, ancora più seducente e glamour, esaltata com'è dall'intatta impermeabilità dell'acrilico, dal colore saturo e artificiale, dalla straordinaria eleganza inventiva degli intarsi figurativi.

Ma se Klasen ci sottende una trappola, ci illumina d'altra parte sul rischio della visione, sulla pericolosità latente del gesto creativo. "Far vedere fa paura" scrive Paul Virilio. Il diritto di sguardo di cui tutti noi godiamo, si vanifica di fronte agli *eidola* della grotta di Platone. L'arte, in fondo, non è mai innocente.

Ha dichiarato Klasen a Bernard Noël: "Io rappresento l'esterno e l'interno: si è esclusi da un mondo, ma ci si ritrova in un altro", smascherando così la perfidia intellettuale di cui è capace l'inesauribile repertorio delle sue immagini, e con essa, la reticenza all'aneddoto, il dirottamento semantico, il non-senso, l'ossimoro concettuale. Scrive ancora Virilio: "Klasen non è crudele: minaccia perché è minacciato".

Un'opera dunque dove sarebbe inutile tentare di rintracciare un giudizio, un commento, una "morale" a senso unico. Se la corrente storica in cui ha militato Klasen è quella Figuration Narrative che Gérald Gassiot-Talabot aveva opposto alla mitologia yankee della Pop Art e, in casa, al Nouveau Réalisme di Pierre Restany, in realtà lui non "racconta", non mette in scena idee né allegorie compiute. Anche in questo caso è il frammento a sug-

gerirgli, per indotto metonimico, quel tanto di "logico" e "lineare" che, come ho ricordato, riconosce al suo percorso d'arte. Un percorso cioè che gli consente di assemblare solo sintomi, percezioni subliminali, - e qui torniamo ancora al titolo della mostra - dunque non storie, ma messaggi interrotti, scarti della memoria.

Le stesse grandi tragedie del XX secolo, quali la guerra del Vietnam e il Muro di Berlino, eventi che hanno lasciato tracce esplicite o trasversali nell'opera di Klasen fino a tradursi in impegno civile e ideologico, qui sono ridotte a sineddoche, a puri segni.

Ieri come oggi, assistiamo in effetti ad un vastissimo inventario di "segnali". Sono sigle di sensi obbligati o proibiti, utensili sanitari, manometri, catenacci, parabole, neon, grate metalliche, cruscotti, radiatori, vagoni, graffiti, leve: tutte metafore d'esistenza che il diktat industriale e tecnologico ha trasformato in tragici feticci, in sostituti d'alienazione. Rappresentati o reali, stampati o dipinti, hanno giocato e giocano sulla superficie della tela al *trompe-l'oeil*, per accorciare quanto più possibile le distanze tra arte e vita, "per sublimare l'ostilità esterna" (è ancora Klasen a parlare). Solo che, come già Bernard Vasseur, viene da chiedersi: "Chi imita chi?" In Klasen l'equivoco visivo si fa vertiginoso, il piano del quadro diventa una terra di nessuno della pratica sensoriale.

Si tratta di una sottintesa, algida drammaturgia del tempo presente, con tutte le sue patologie e follie. È il ritratto di un quotidiano avvelenato da "istruzioni per l'uso" che spingono sui nostri comportamenti fino a produrre una sorta di suicidio sociale, una *dead end* senza ritorno, come ci suggerisce il titolo di un'antica installazione dello stesso Klasen.

Al di là della straordinaria varietà delle soluzioni plastiche, in quasi un cinquantennio, il filo conduttore dell'opera di Klasen resta questa significantissima sterilità del *voir*. La stessa che aveva distanziato l'artista dagli adepti della Figuration Narrative, con i quali aveva preso parte alla mostra "Mythologies quotidiennes" curata nel 1964 da Gassiot-Talabot al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris: Monory, Fahlström, Voss, Bertini, Télémaque, Rancillac, Recalcati, Bertolo, Gaitis, Foldès, Saul.

In *Flashback* Klasen insiste sull'abbinamento provocante e provocatorio. Mette ancora l'oggetto "funzionale" in improbabile confronto con l'oggetto di desiderio di sempre, fissandone una volta di più la comune natura di "cosa". Il corpo femminile - o meglio, quello che resta di esso dopo la manipolazione che ne è stata fatta dai media - diventa puro stereotipo, prodotto di consumo capace di ridurre l'"utente" in schiavitù retinica. Che vuol dire impedirgli di desiderare ancora.

Indagato fino all'ossessione, l'oggetto d'amore tenta la carta di altre ed estreme seduzioni. La pin up, la ragazza calendario - lucenti labbra dischiuse e sguardo orgasmi-

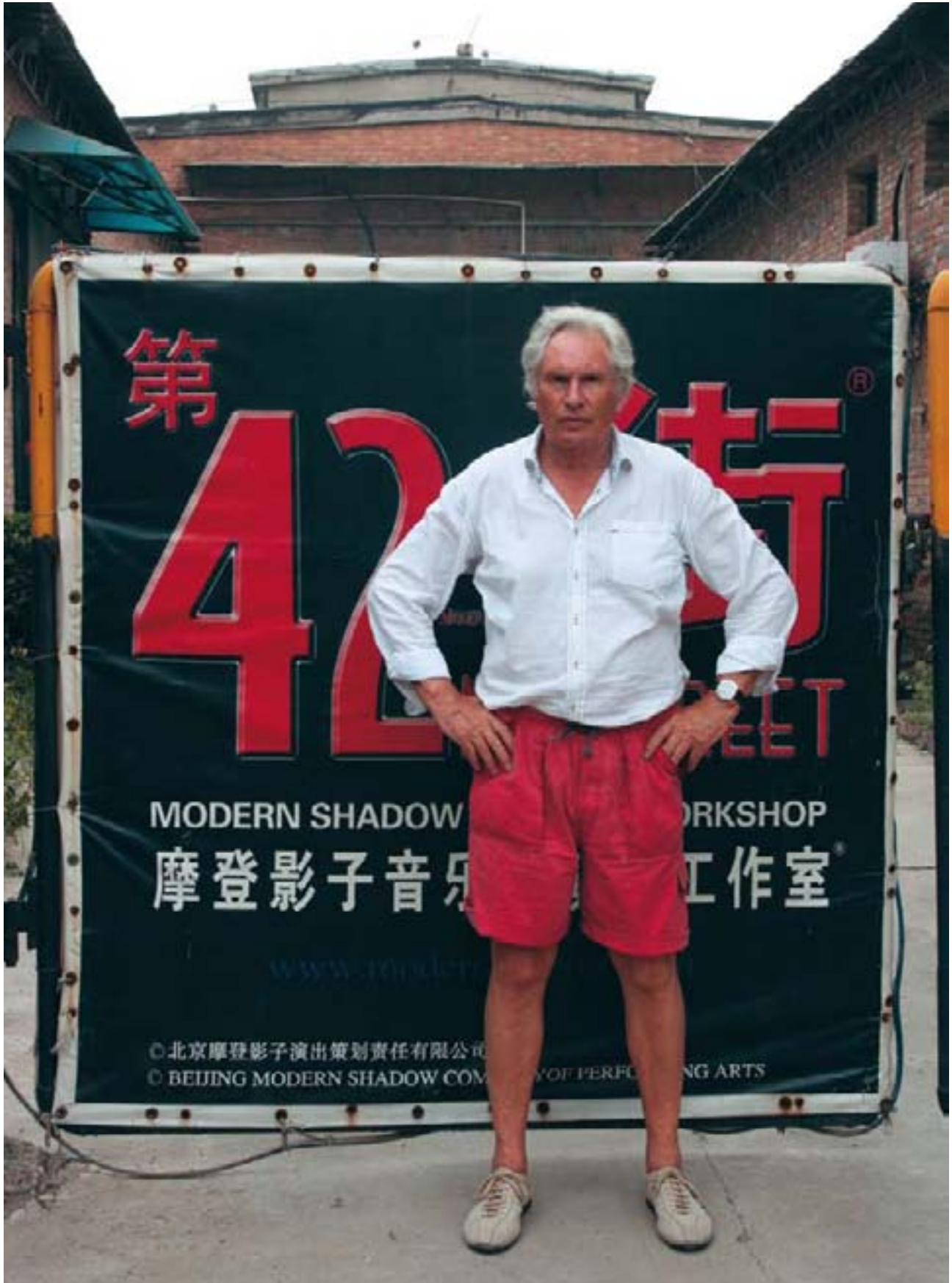
co, volto virato in colori violenti e innaturali come sotto riflettori di scena - diventa la parodia della sensualità, la banalizzazione del richiamo erotico nella sua lussuosa, patinata versione.

È chiaro che le convenzioni iconografiche della pubblicità sono qui prese in prestito da quella sterminata riserva sentimentale su cui Klasen ha esercitato l'occhio al chiuso della cineteca di rue d'Ulm, prefigurando struttura, ritmo e taglio dell'opera a venire. Una riserva da cui scaturiscono queste scene di voluttà e di intrigo che rimandano a un territorio mitico dell'immaginario collettivo. Forse l'ultimo che ci sia concesso di abitare da quando la categoria della *finzione* ha ceduto il passo al suo perverso alter ego: la realtà virtuale.

Klasen confessa le sue predilezioni: il film *noir* americano degli anni Quaranta e Cinquanta, come dice l'utilizzo ricorrente del bianco e nero. Così che Glenn Ford, Burt Reynolds e Kim Novak diventano citazioni e insieme pretesto per suggerire un clima dove ci si può immergere e perdersi. Come fa lo stesso Klasen - lui che la faccia da cinema l'ha sempre avuta - che si autoritrae in sequenze thriller e in inquadrature sensuali accanto a vere e presunte stelle di Hollywood.

La narcisistica intrusione dell'artista sulla scena dipinta diventa un ulteriore avvertimento che quanto vediamo è una trappola. Che il gioco dell'estraneità reciproca, quella che Freud definisce "convivenza inquietante", non conosce limiti, né riguardo ai ruoli né alle mosse. E che l'obiettivo dell'arte, se ce ne sono, è di seminare incertezze.

Giuliano Serafini



Pechino, Agosto 2008



## FLASH-BACK

European modernity arose out of that concept of *unity* - philosophical, spiritual, moral, and political – which was consumed in the great bonfire of *finis Austriae*. When, in other words, the idealistic and positivistic models of reference which had until then guided that society could no longer guarantee it the evolution of its history. The idea of *crisis* (from the Greek word κρίσις, which signifies break, split, divide) replaced the concept of wholeness and totality which had in effect constituted the behavioural rule and the cognitive axis of Western civilisation. The time had come in which the 'one' was eclipsed by the 'multiple', by the detail, by the undifferentiated. The *Zeitgeist* of the new century – which, should we need to be reminded of it, is not ours – was no longer conjugated according to the principle of 'what', but of 'how much'. And this was just the beginning.

Art, that precursor *par excellence*, accurately reflected this changing of the guard. Not without reason did Cubism, Dadaism, and Futurism announce at one and the same time the profound upheavals of Freud, Einstein, and Proust, whereby psyche, science, and consciousness became categories subjected to an analytical process resembling the vivisection of bodies being operated on: soul, nature, and memory were finally destructured and 'robbed' of their secrets and truths. These were, so to speak, years in which trauma became method and system - even norm; and, ultimately, a means of providing Europe with the possibility of inventing an identity and a future for itself. Isolated from its context of the 'whole', the 'part' inevitably went on to emancipate itself. Having survived the process of atomisation to which it had been subjected in the name of modernity, the era's 'jigsaw puzzle-piece' required a recognition of itself, of its own semantic aspects. It asked to exist on its own terms - not as an exhibit or relic of an order that had been overtaken by history. The 'poetics of the fragment' in art were born out of this.

Even if his debt has been substantially extinguished by historical prescription, Peter Klasen is clearly an heir of that, by now, 'Copernican revolution' which ushered in the modern age, inasmuch as the fragment has always been the expressive cipher of his work. This modernity - because by vocation and destiny, Klasen has remained a 'modern' artist - finds its legitimacy in the awareness, lucid at the same time as it is onerous, that a deep laceration has confounded mankind's collective conscious-

ness and that all of the scepticism of post-modern thought can do nothing to heal it. We find a corroboration of this certainty in the life experience of the artist when, in 1942 at the age of eight in Lubeck, he suffered his first real sense of loss as he witnessed the bombing of his city. This was a decisive moment in Klasen's emotional growth because an entire universe of belonging and sentiment was buried in the rubble of Lubeck.

But that disintegration also became in its symbolic value the key to penetrating the sense of an artistic venture which would aim for a diachronic narrative line in an endless flashback of images, memories, obsessions and cultural references: that is to say, when space and time become interchangeable dimensions, when they annul their reciprocal borders and are reborn as a new 'gaze' finding its unique expression in the fragment and in the photogram (whether virtual or real).

Cinema, which the title of the current exhibition in Milan refers to and addresses, to the extent of an autobiographical implication, is an enduring love of Klasen's, as I had occasion to discover last summer during our complicit exchange in the Midi. And it is cinema and its antecedents and derivatives such as photography, publicity, television, and computers that he has used and continues to use to construct the impressive landscape of urban icons that constitutes our habitat. In fact, when Klasen arrived in Paris at the end of the Fifties, the reality which he saw around him offered itself to him overbearingly, to the point of stunning him, through the filter of its reproduction. It was with this pseudo-truth, this surrogate of life made available to him by the media, that he felt he had to come to terms and towards which he had to direct his creative adventure. What convinced him was a craving for the contemporary so powerful that it appeared as a moral imperative. These were the very years in which the great *vague* of 'informal' art - that *art autre* which had elected Michel Tapié as its guru - seemed to have liquidated any figurative hypothesis from the aesthetics of planetary modernity. But it also went counter to the post-Dada apprenticeship that the young Klasen had undergone when attending the Berlin lessons of Hans Richter and when he was reading Raoul Hausmann and reflecting on those *avant-gardes* which he felt to be in some way 'ethnic': Hugo Ball, Richard Hülsenbeck, John Heartfield, but Schwitters and Ernst as well, those prophets of collage and assemblage who, however, suggested to him the 'grammar' of

a language destined to grow in other directions. The most travelled of these, the one around which the entire figurative and conceptual range of Klasen's work would revolve, was photography.

If we wish to avoid exegetical misunderstandings we must immediately specify that the use the artist has always made, and continues to make, of photography is, we might say, an 'improper' one, in the sense that he deprives it of its canonical function as medium per se in order to explore its linguistic and analogical potentialities.

His is therefore a far-seeing and 'extensive' standard, capable, among other things, of unmasking the dogmas which in the course of the history of art have discriminated artistic disciplines into 'major' and 'minor'. We could say that for Klasen photography, paradoxically, is used as a means to go beyond itself. In other words, it is used as a pretext to act on the 'inside' of whichever creative project he is elaborating, to question it, penetrate it, to keep it alive, and bring it, if possible, to a conclusion. In a sort of return to sender, the role of integral mimesis that photography performs on reality is here overturned: airbrush painting - a technique that Klasen had learned in a lithographic studio in Lubeck - ends up imitating the photograph which now in turn reproduces reality.

From this dialectical chain, this vicious circle of techniques and languages about which everything had already seemed to have been said (from the photographic pictorialism of the 1800s to pop art and hyper-realism), new affinities and ambiguities surface. But here too - as we shall see in certain other cases - Klasen limits himself to throwing out 'clues'.

In the final analysis, what Klasen wants is to cause a crisis in the evidence of the image (and as if to give a didactic legitimacy to this thesis, during his beginnings as an artist, he had even juxtaposed painting with photographically reproduced images in the same canvas). And not only this: almost as if by 'contagion', Klasen has taken on from photography its impersonal point of view and aseptic specularity.

In support of a mechanism which he likes to call "logical and linear", his vision of the world - which will always remain stubbornly urban - is derived from the inert and neutral equivalent in the photographic lens. It is as if a physiological transfer has been enacted between photography and the language of painting. If, as Pollock admitted, "painting doesn't fall out of the sky", it is from here that the absence of pathos of this sumptuous *imagerie* flaunting its dazzling facade to the limits of insolence comes, to the point of eluding us through the detached hedonism of its execution.

A thoroughbred artist, Klasen is suspicious of emotion, or better, he 'freezes' it in order to transfer it to other standpoints of perception. Reading it in a conceptual key - which is really the only possible way to do so - his imagery *hides* rather than reveals. And it does this just when on the canvas everything appears focused and described with the implacable and tautological intransigence of the photographic medium; when, in other words, each element appears to be definitively accomplished and enclosed within a visual cipher that can refer back only to itself. The excess of the 'true' is thus transformed into an obstacle, into an impenetrable wall. The *signifiant*, the form, seems to suppress the *signifié*, the message. The "ferocious banality" that Klasen had determined to achieve in a confession to Francois Pluchart, becomes the factor responsible for this *impasse*. The spectator is obliged to carry out a reconnaissance entirely of the surface of this painting which, I repeat, even has the audacity to be beautiful; he would have to position himself 'on the outside' of the image, which could well suffice if, as Nietzsche wrote, the Greeks were "profound through the superficial", and if "the deepest IS the skin", to cite Paul Valéry's famous aphorism. But such is not the case. A further paradox unfreezes the psychic silence to which Klasen's work seems condemned. By bringing the image to its extreme of visual tension, the artist makes us fall into what he himself defines as a "trap". The unease we feel resembles that of things, of the faces and the bodies that crowd the screen of the picture in the most calibrated promiscuity as if mutilated by the most perfect of scalpels. The steel and enamel-like lucidity that they take on to produce that "code of symbols" of which Alain Jouffroy writes, thus becomes the condition itself with which to mine that malaise that is hidden behind the *maquillage* of the form. This has lately become, if possible, even more seductive and glamorous, exalted as it is by the intact impermeableness of acrylic, by saturated and artificial colour, by the extraordinary elegance of the figurative inlays.

If it is true that Klasen lays a trap for us, he on the other hand also enlightens us as to the 'risk' of vision, the latent danger of the creative gesture. "To depict is frightening", writes Paul Virilio: the right of sight which we all enjoy here collides with and is thwarted in the face of the *eidola* of Plato's cave. Art, after all, is never innocent. Klasen stated to Bernard Noël that "I represent the exterior and the interior: you're excluded from one world, but find yourself in another", thus unmasking the intellectual perfidy of which the inexhaustible repertoire of his images is capable, and with this, its anecdotal reticence, its se-

mantic hijacking, its non-sense, its conceptual oxymoron. Virilio writes further that "Klasen is not cruel: he threatens because he is threatened." It would be pointless, therefore, to try to educe a judgement, a comment, a one-way 'morale' from this work. While the historical trend that Klasen took part in is that *Figuration Narrative* that G erald Gassiot-Talabot had set in juxtaposition to the Yankee mythology of Pop Art and, at home, the *Nouveau Réalisme* of Pierre Restany, in actual fact, he 'recounts' nothing, he does not 'stage' either ideas or finalised allegories. In this instance too, it is the fragment that by metonymic induction suggests that 'logical' or 'linear' component which, as I have intimated, Klasen acknowledges to his artistic itinerary. An itinerary, that is to say, which allows him to assemble only symptoms, subliminal perceptions (and here we again return to the title of the exhibition); not, therefore, stories, but interrupted messages and discarded scraps of memory. Even the major tragedies of the 20th century, such as the Vietnam War and the Berlin Wall - events which have left explicit and transversal traces in Klasen's work to the point of becoming civic and ideological commitment - are here reduced to synechdotes, to pure sign. Now, as in the past, we are in fact faced with a vast repertoire of 'signals': abbreviations of obligatory or prohibited directions, sanitary utensils, manometers, bolts, parabolas, neon, metal grates, dashboards, radiators, wagons, graffiti, levers: all metaphors of existence which the industrial and technological diktat has transformed into tragic fetishes and substitutes of alienation. Whether they are represented or real, printed or painted, they have played and continue to play on the surface of the canvas as *trompe-l'oeil* and as such, shorten the distance between art and life as much as possible "to sublimate external hostility", Klasen says. Except that, as Bernard Vasseur has been induced to ask himself: "Who is imitating whom?".

With Klasen visual ambiguity becomes vertiginous, the picture plane becomes a no-man's-land of sensorial practice.

What obtains here is an implied, algid dramaturgy of our age, with all of its pathologies and folly, a portrait of everyday life poisoned by 'instructions for use' that impinge on our behaviour to the point of producing a sort of social suicide, a dead end from which there is no return, as the title of one of Klasen's past installations suggests. Above and beyond the extraordinary variety of his pictorial language, in the thread running through Klasen's work in a nearly fifty-year span there remains this extremely significant 'sterility' of the *voir*: that same sterility that had distanced the artist from the members of *Figuration Narrative* with whom he had taken part in

the *Mythologies Quotidiennes* exhibition of 1964 curated by Gassiot-Talabot at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, which included Monory, Fahlstr m, Voss, Bertini, Télémaque, Rancillac, Recalcati, Bertolo, G itis, Fold s, and Saul.

In *Flashback*, Klasen persists in pairing the provocative with the provocatory. He continues to place the 'functional' object in an improbable confrontation with the perennial object of desire, pinning them once again to their common character of 'thing'. The female body - or more precisely, what remains of it after its manipulation by the media - becomes pure stereotype, a consumer product capable of reducing the user to a condition of retinal slavery, and thus, by implication, preventing him from continuing to desire. Investigated to the limits of obsession, the love object tries to play the card of other, and extreme, seductions. The pin-up, the calendar girl - with glossy, parted lips and orgasmic gaze, her face transformed by brazen and unnatural colour, as if lit by stage lamps - becomes the parody of sensuality, the banalisation of erotic allure in her luxuriant, patinated version. It is clear that this iconography inspired by advertising has been borrowed from that endless sentimental reservoir upon which Klasen has practiced his eye within the confines of the film archive on the Rue d'Ulm, forecasting the structure, rhythm, and cut of the work to come. And it is from this very reservoir that those scenes of voluptuousness and intrigue spring and transport us to a mythical territory of the collective imagination, perhaps the last one granted us to inhabit ever since the category of 'illusion' gave up its ground to its perverse alter ego of virtual reality. Klasen admits his predilections: American film noir of the Forties and Fifties, as we see in his recurring use of black and white. So that now, Glenn Ford, Burt Reynolds, and Kim Novak become both quote and pretext to suggest a climate in which we can immerse and lose ourselves, as does Klasen - who has always had a cinema face - who portrays himself in thriller sequences and sensual frames along with real and presumed Hollywood stars. The artist's narcissistic intrusion into the painted field becomes yet another warning that what we see is a trap, that the game of reciprocal extraneousness, what Freud calls "uneasy coexistence", knows no limits with regard to either roles or moves, and that art's aim, if there is any, is to disseminate uncertainties.

*Giuliano Serafini*

## Reflét

Loin d'idéaliser la femme, Klasen l'évoque telle qu'elle se dissimule sous les images envahissantes d'une séduction artificielle. Sur la toile, visage et ustensiles d'hygiène demeurent isolés et ne suggèrent plus que des rencontres possibles mais troublantes et fragiles.

Il en résulte comme un courant de tension dans l'espace compartimenté par de larges bandes de couleurs contrastantes. À mesure que l'objet paraît évident et accessible grâce à un faux-semblant photographique en noir et blanc, la présence féminine se rétracte: elle n'est plus que dans un miroir le reflet d'un regard trouble, d'un sourire énigmatique.

L'objet réel en prolongeant le tableau déplace ce phénomène au niveau de la conscience du spectateur. C'est dans la fuite plus ou moins provoquée de la réalité que joue l'érotisme de Klasen.

*Catherine Millet, 1968*

## De la lueur aiguë à l'extase trouble

Klasen joue de (valeur de symbole) et avec (utilisation) ses objets-instruments, comme il joue du (charge affective) et avec (agression) le corps féminin. Un corps jeune, harmonieux, vulnérable. La chair est fraîche, belle, pour être mutilée et non pas aimée. Les entités sont réunies sur un panneau divisé en deux. L'une des fractions est consacrée au décor et aux objets, l'autre au corps et au visage. Cependant la présence humaine n'est pas constante. Pourtant, le malaise ne disparaît pas avec le personnage. Une salle de douche, un porte-savon avec une tuyauterie, un chariot opératoire, un fauteuil de dentiste, un appareil pour mesurer la tension artérielle, sont tout aussi menaçants s'ils sont représentés seuls. Mais aussi froids, aussi inhumains soient-ils, ils sont "sexualisés" avec une pointe de perversion, de cruauté plus que d'érotisme. Ce caractère sexuel est



**Errere 1943** - Peter, sua sorella Gritta ed i loro genitori



**Lubecca 1949**

confirmé, ponctué, par le jeu positif/négatif que l'on retrouve dans plusieurs toiles: prise avec douille et fiche, signes plus ou moins souvent représentés, ceinture avec oeillets et pointe de la boucle. Là-dessus, vient se greffer un exercice de comparaisons: pointes des seins et boutons d'interrupteurs; de confrontations aussi équivoques qu'ésotériques: sur un même panneau sont réunis un store vénitien, des fusibles, une bonbonne oblongue distributrice de sérum avec sa canalisation, une taille féminine à demi-ceinturée.

## From acute light to uneasy ecstasy

Klasen plays at (value of symbol) and with (affective content) and against (aggression) the female body.

A young, harmonious, vulnerable body. The flesh is young, beautiful, in order to be mutilated instead of loved. The entities are reunited upon a panel divided in two.

One of the fractions is devoted to the setting and the objects, the other to the body and the face. And yet the human presence is not constant. However the malaise does not disappear with the person. A shower stall, a soap dish with pipes, an operating room table on wheels, a dentist's chair, an apparatus to measure arterial ten-

sion, are just as threatening as if they were represented alone. But even though they are so cold, so inhuman, they have been "sexualized" with a touch of perversion, of cruelty, more than eroticism. This sexual character is confirmed, punctuated, by the positive-negative play which one finds on several canvases: plug with sockets and switch, sign more and less often represented, belt with holes and the points of the buckle.

Upon which is grafted an exercise of comparison: the nipples compared with light switch buttons; confrontations which are as equivocal as they are esoteric: upon the same panel we see assembled a venetian blind, fuses, an oblong serum bottle with its tubes for intravenous injection, half-belted woman's waist.

*Claude Bouyeure, 1972*

Jusqu'en 1966, Klasen a utilisé une mise en page qui se référait à la technique du collage.

L'opposition brutale de deux images y organisait à la fois la confrontation de deux réalités décalées chronologiquement et topologiquement. Le cadrage des éléments de la composition allait dramatiser le sens de cette relation. Les gros plans, les images tronquées, le contraste très appuyé entre le noir et le blanc privaient les composantes du récit de leur identité pour le associer dans une donnée synthétique à pouvoir émotionnel. L'image ainsi recréée n'intervenait pas en tant que représentation d'un événement supposé réel, mais comme la conscience rêvée de cette scène.

L'intrusion de l'objet réel va se préciser à partir de 1971 et se confirmera lors de l'exposition de Klasen au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1971.

La toile va parfois disparaître pour laisser place à des assemblages qui reconstituent une vision synthétique du décor sanitaire.

Sous l'éclat blafard des rampes de néon, bidets et lavabos deviennent d'étranges totems purificateurs.

L'insolente présence des tuyauteries qui traversent les panneaux-murs et les panneaux-sols, le montage en série de certains éléments exaspèrent les limites qui séparent l'espace plastique de la réalité.

La démarche de Klasen, qui lie l'objet du désir au décor technologique qui l'entoure, célèbre le mystère de nos rapports avec le monde sensible. Avec une simplicité brutale, son œuvre débouche en fait sur plusieurs interprétations, comme si la froide relation corps-objet touchait finalement à des zones secrètes de l'inconscient.

*Anne Tronche, 1972.*

*(L'Art actuel en France.*

*Editions André Balland.*

*Anne Tronche, Hervé Gloagen)*



**Berlino 1957** - Scuola superiore delle belle arti

## Les pré-voyants

Les gens ne comprennent pas que, l'individu, pour subsister doit se créer des armes, et que le meilleur moyen de triompher de l'hostilité extérieure, c'est de retourner les armes de l'adversaire. Très exactement, c'est ce que Klasen a fait: il a dénoncé l'emprisonnement de l'individu avec les signes même de cet emprisonnement. Aussi cette peinture que l'on pourrait croire "réaliste". l'est d'autant moins qu'elle contient les fantasmes de l'angoisse du peintre, et les traces, les marques de son expérience particulière. Tout se passe comme si, peignant son tableau, Klasen disposait maintenant d'un appareil, fait de manettes et de cadrans de mesure, qui lui permet de conjurer tous les caractères menaçants de l'objet représenté. C'est pourquoi il peut, depuis quelques années, se passer plus souvent de mettre en page les objets, de les enfermer dans des cadres: sa peinture elle-même est devenue le cadre (invisible) dans laquelle la réalité est captée. Ainsi la charge symbolique latente d'une poussette d'hôpital, ou d'une chaise de dentiste, atteint-elle une puissance agressive de plus en plus manifeste. Visionneur de la maladie urbaine, il est aussi l'objecteur le plus subtil, puisqu'il n'a pas même vraiment besoin de manipuler des objets réels pour mettre en espace la réalité.

*Alain Jouffroy, 1974*

## Les écrous du regard

Ce questionnement et cette transformation de la réalité à travers fragments, figures, découpes, désignent l'espace où nous nous situons, celui du mental. Il n'y



**Milano 1967** - Con Fontana allo studio Bellini per l'esposizione di Klasen

a pas de jouissance du regard ou de constat, il y a la mise en matière de la réalité que nous vivons et à travers elle, la volonté de connaissance. Donc pas de faux-semblant, ni de fuite, il s'agit de fixer ce qui se passe sans détourner les yeux vers les tentations trompeuses de l'apaisement. Peter Klasen dit que la lutte fait rage, que l'homme, s'il se débat une fois de plus contre les atteintes de la mort, est aujourd'hui pris dans la plus terrible des entreprises de destruction. Démuni violemment ou doucement de ses jours, son physique, sa liberté, le voilà lacéré, isolé, individu en perdition au milieu des montagnes de fer. Il se débat encerclé, sans même pouvoir, dans le champ de conscience qui est le sien, trouver place pour son corps, tant la fréquence des atteintes l'ont émietté. Dépossédé de sa propre image, il est investi par les machineries, à tel point que son langage n'a plus d'autre recours que de s'exprimer à travers les clôtures et les fermetures qui l'envahissent.

*Olivier Kaepelin, 1978*

## Indices

La toile intitulée ETR de 1974 se présente comme un véritable poème visuel. Elle comporte le ETR, isolé, en capitales blanches. En haut, à droite, Marchandises.

À gauche, 34 RIV, 87 SNCF, 012 0, GS, 10770 kg. En bas, à droite, l'inscription de la destination du convoi derrière un grillage. À la craie, semble-t-il, un chiffre, à côté, sur fond noir. La destination n'est pas lisible, effacée, pas marquée. L'organisation picturale du tableau est simple, avec des poutrelles qui se croisent, symétriquement centrées. L'animation de la surface est donnée par le rythme des inscriptions. Sauf le signe tracé à la craie, le graphisme des lettres et des chiffres est anonyme, rigide, mécanique. Rien de littéraire.

Ces signes extérieurs fonctionnent comme la marque d'une utilité mystérieuse, inquiétante, qui nous échappe. Pourquoi la destination est-elle illisible sur ce wagon? Est-ce un hasard, un oubli? Peut-être s'est-elle effacée au cours du voyage. Peut-être ce train ne partirait-il pas, ne va-t-il nulle part.

Ou bien est-ce qu'on ne veut pas qu'on sache d'où il vient, où il va? Qu'est-ce qu'il transporte derrière ces portes closes? 10770 kg. D'accord, c'est marqué. Mais 10770 kg de quoi? ETR est-ce que ce sont les premières d'étrange; d'étroussée, étreinte, étranglement? ETR + Marchandises.

L'objet muet est marqué, indiqué, tatoué, écrit. Il parle. Mais quelle langue? Quelle loi?

Objet-mot, chose désignée, image légendée, texte visible, code précis, concis, fonctionnel. Blason. Hiéroglyphe de la machine. Ex voto. Marque démoniaque. Pourquoi pas?

Sur le plan pictural, en peignant et collant ou traçant à la craie des lettres et des chiffres sur l'objet peint qui ont peut-être été peintes et collées ou tracées à la craie à peu près de la même manière sur l'objet réel, Klasen exécute un acte, un geste étonnants. On pourrait dire



**Parigi 1968** - Atelier rue de Clignancour



**Kunsthalle Düsseldorf 1968**

qu'il reprend ces inscriptions à son compte la boucle se ferme. Les flancs rigides du wagon se métamorphosent en surface légère montée sur châssis. Ce double graphique des chiffres et des lettres qui reproduisait sur le versant externe de l'objet la marque de sa fonction comme sur une feuille de papier s'est transformé en indications sur l'objet-peinture. ETR ou ne pas ETR. Marchandises, s'agit-il des tableaux? RIV, c'est le nom d'un beau papier apprécié en bibliophilie, 10770, est-ce le prix de l'œuvre en galerie, en salle des ventes? Le milieu de la peinture possède aussi son langage énigmatique. On y compte en points, 30F ne signifie pas trente francs, mais trente figures, c'est le nom d'un format.

*Pierre Tilman, 1978*

## Aber es ist ja nicht nur die hermetische

Thematik, die uns - eingepackt in die scheinbar genaue Neutralität der Wiedergabe-an Klasens Bildern betrifft. Es sind auch die kühlen, eindeutig-klaren Bilder selbst, die das Langweilige, Öde, Alltägliche zu einem neuen, anderen Leben erwecken. Im präzisen Abbild verwandelt sich die troslose Wirklichkeit. Sie gewinnt in ihrer thematischen Sprache, die man durchaus als aggressiv empfinden kann, eine neue Unmittelbarkeit, eine neue Aura, die eben auch Schönheit bedeutet, illusionslose Schönheit in illusionistischer Wiedergabe, begreifbare Nähe in aller kalten Präzision, die Distanz bedeutet. An Klasens Bildern erfüllt sich ein Lebensgesetz: je stärker wir uns der Wirklichkeit versichern wollen, umso vieldeutiger wird sie uns, je näher wir des Dingen kommen, desto unheimlicher erscheinen sie uns. Und indem Klasen seine Bildegerstände aus der Wirklichkeit auswählt und so präzise wie möglich festschreibt, macht er sie uns geheimnisvoll, merkwürdig, doppelbödig und fremd - wie die Wirklichkeit selbst, die uns umgibt.

Kunst fügt der Wirklichkeit etwas hinzu, das ebenso wirklich ist, aber uns bisher unbekannt war.

*Jens Christian Jensen, 1979*

## Supergegenständlichkeit und persönliche Betroffenheit

Die halluzinatorische Kraft mancher Bilder entsteht durch den Ausschnitt, der auf Verfremdung und Illusion zielt.

Wenn ein Gitter oder die Rückfront eines Lastkraftwagens das Bildformat bis an den Rand füllen, so wird das Bild selbst zu dem, was es darstellt. Wird ein Schloss, Scharnier oder Türgelenk mit seiner Verschraubung oder Vernietung stark vergrößert, kann es die Suggestion eines Medusenhauptes gewinnen: es gerinnt in eine Physiognomie und bedroht. Der Betrachter begegnet diesen Bildinhalten frontal: sie stehen ihm unausweichlich gegenüber; weder vor noch in dem Bild ist Ausweichen möglich; die Gegenstände sind fast immer bis in die Bildoberfläche Vorgerückt.

Klasen versteckt seine persönliche Betroffenheit hinter ihrer scheinbaren Objektivität.

Andererseits verliert er beim Malen das ursprüngliche Verhältnis Zur Vorlage; so sehr sind wir heute von industriellen Geräten, Türen und Verschlüssen umgeben, dass wir ihre Ausdruckswerte zu abstrahieren vermögen. So kann Klasen seine Vorlagen beliebig auswechseln (im Rahmen seiner Auswahl), er wird in seinen Bildern immer Ausdrucksschiffren für Bedrohung, für Repression erfinden: nicht das sinngebende Motiv ist abgebildet, sondern der Bildsinn ist aus dem Wunsch nach Verständigung - an ein alltägliches Motiv geknüpft. Die Bilder wirken deshalb in höchstem Masse "konstruiert"; die Ratio, die jene Technologie entwickelte, die sich in ihnen zeigt, ist jener verwandt, die an der Entstehung der Bilder beteiligt war.

*Wolfgang Becker, 1979*



**Parigi 1980** - Galleria Maeght, Monory e Klasen



**New York 1981**

Le noir et le gris sont des couleurs au même titre que le rouge, le bleu ou le vert, d'autant plus qu'à travers la photo et la télévision, les hommes ont appris à entrevoir la réalité en noir et blanc, à faire abstraction de la couleur (qu'ils réinventent en imagination, enrichissant ainsi l'action de voir). Le noir et le blanc, ou le gris réduisent la réalité à l'essentiel: l'absence de couleur est une sorte de mise à nu du sujet et un élément indispensable de distanciation par rapport à la réalité. Il y a des sujets qui ne supportent pas la couleur, d'autres qui la rendent superflue. Mais je ne suis pas du tout catégorique dans l'emploi du gris ou de la couleur, lorsqu'une vraie couleur, dans l'acception traditionnelle du terme, a sa fonction, sa signification dans la représentation de la réalité, je n'hésite absolument pas à l'utiliser, par exemple dans le tableau qui représente un ciel barré par des signaux routiers. Le ciel y est bleu, justement pour accentuer la contradiction entre la nature (le ciel symbole de liberté) et la civilisation (la signalisation routière symbole de l'interdit). Le bleu est ici une citation, comme les gris d'autres toiles sont des citations.

*Peter Klasen, 1980*

## Distances

Le moyen généralement utilisé par Klasen est, depuis plusieurs années, le fragment et même le détail. Des travaux célèbres ont montré, il y a quelques années, que nous entretenons avec notre entourage quatre distances de base: intime, personnelle, sociale et publique qui vont de moins de 15 cm à 9 m et plus. Les tableaux de la tradition fondés sur la perspective illusionniste - "La flagellation du Christ" de Piero della Francesca... dont on a pu calculer que le premier plan se situe imaginativement à 4 mètres; "Les noces de Cana" de Véronèse... s'inscrivent, pour la plupart, dans la distance publique. Leurs personnages sont des acteurs sur une scène de



**New York 1981 - 3rd Avenue**

théâtre qui doivent exagérer leurs attitudes et ralentir leur élocution pour communiquer avec la salle. La distance intime, à l'opposé, est celle des caresses, de l'acte sexuel. Elle joue à la fois sur la vue et sur le toucher. Or, ce n'est pas un mince paradoxe qu'il s'agisse également de la distance des tableaux de Klasen. Ses manettes, ses manomètres, ses morceaux de bâches, ses systèmes de verrouillage nous sont présents comme l'œil ou la bouche de l'aimée lorsque nous la serrons tendrement dans nos bras, en sentons la température, en respirons l'odeur... Ils entrent dans notre intimité. C'est leur distance intime qui nous les rend émouvants, ou repoussants, car cette distance est aussi celle de la lutte. Klasen introduit par effraction l'objet industriel dans notre sphère protectrice, dans la bulle que nous créons autour de notre organisme - et qui va jusqu'à 75 cm - afin de nous isoler progressivement du monde et des autres. La fiancée mécanique. Nous voici au centre de son art. Le futurisme déjà trouvait l'ouverture et la fermeture alternées d'une soupape chose plus belle que le clignement d'une paupière. Mais, parce qu'il ne fait guère que casser et démultiplier l'espace traditionnel, ses distances sont sociales ou publiques: malgré le renouvellement de thèmes, les tableaux futuristes nous restent, le plus souvent, extérieurs. Les toiles de Klasen, au contraire, dans la mesure où nous sentons passer leur souffle, deviennent autant d'énergies. Comme sont des énergies une motrice qui manœuvre en bout de quai, un camion qui nous frôle au bout du trottoir et tant d'autres objets technique immobiles ou en mouvement.

*Jean-Louis Ferrier, 1989*

## La fiancée mécanique

Crainte. C'est ainsi, je crois, qu'il faut interpréter, dans des tableaux, la présence réitérée de mots clés poison,



radioactif, corrosif, explosif, déchets, abris. Ainsi qu'il faut en lire les sigles: tête de mort accompagnée de deux tibias entrecroisés, petit bonhomme frappé d'un éclair en pleine poitrine, main brûlée par le contenu d'une éprouvette. Mais aussi ravissement dans la mesure où tout un univers ludique d'objets nouveaux tels que manettes, manomètres, volants, cadrans, culs de camions, évacuations d'eau, sont là, rutilants et définitifs, et forment, de toile en toile, un sorte de ballet mécanique qui éclate au visage du regardeur.

Jean-Louis Ferrier, 1989

## Shock corridor/dead end

En 1963, le metteur en scène Samuel Fuller réalise le film *Shock Corridor* qui, sous une intrigue policière, dénonce des pratiques thérapeutiques abusives employées dans certains hôpitaux psychiatriques américains. En citant *Shock Corridor*, j'ai voulu rendre hommage à ce grand cinéaste à travers un environnement de dimension importante.

En ajoutant le sous-titre *dead end* (impasse), ma réflexion ne vise pas l'univers psychiatrique des aliénés ou des malades mentaux, mais tente de dénoncer des pratiques qui, réalisées sous le couvert d'une appro-



New York 1981



New York 1981

che scientifique, ont servi ou servent encore dans un certain nombre de pays, à neutraliser ou éliminer physiquement des adversaires politiques ou des individus appartenant à des minorités ethniques ou religieuses. J'ai voulu évoquer à travers un parcours imaginaire directement lié à mon univers pictural et objectal, la menace qui pèse sur les libertés individuelles. Le spectateur qui est invité à emprunter seul le couloir, pourra être à la fois témoin et victime, piégé par le reflet de sa propre image, projeté par un jeu de miroirs dans cet univers carcéral.

Peter Klasen, 1991

## Secrets

Après les ravages sournois de la rumeur, les sourdes menaces de la calomnie ou les écoutes téléphoniques, débute l'ère de la *délation optique*, le risque majeur de la soudaine surexposition de l'ensemble du visible au contrôle panoptique des appareils de détection, ces capteurs de lumière qui s'apprêtent à pratiquer demain la vivisection analytique de la réalité visuelle, grâce aux prouesses de l'ordinateur de traitement de la vue, à ces ondes qui traversent désormais, de part en part, l'épaisseur du visible. Transparence "indirecte" de l'*optique ondulatoire* qui dépasse celle de l'air, de l'eau ou du verre, autrement dit: la transparence "directe" de l'optique géométrique des matériaux qui était naguère à l'origine de la découverte des perspectives de la Renaissance italienne, c'est-à-dire de notre modernité. C'est ici que gît le secret de fabrication de la technique «aérogaphique» de Klasen. Après l'eau de la fresque latine, l'huile des Hollandais et leurs transparents vernis, pourquoi l'air et sa pression atmosphérique?

Pourquoi le recours à "L'aérosol" à la vaporisation des substances, sinon par souci d'atteindre *une nouvelle dimension*, non plus accessible par le toucher, le tact de la brosse, mais par le souffle, la ventilation haute des pigments colorés; la compression de l'air provoquant le



**New York 1981**

lissage de *surfaces* devenant tout à coup autant d'*interfaces sans épaisseur*, à l'exception toutefois de leur insistante présence à l'œil nu. Radioscopie, endoscopie ou vidéoscopie. Peter Klasen pratique, lui, l'*aéroskopie* en ne délaissant jamais la transparence *optique* à une époque où, justement, s'apprête à dominer, de manière purement conventionnelle, la trans-apparence électro-optique de l'*infoskopie*...

*Paul Virilio, 1999*

## Montage

L'art de Klasen est inséparable de la filmographie du XXe siècle, inséparable de cette stupéfaction publicitaire de la guerre. Guerre des images d'actualité, *au montage haché* qui perpétue l'art d'un Fritz Lang, d'un Dziga Vertov ou d'un Eisenstein; "tract" dont le slogan vengeur est le plus souvent accompagné du portrait des armements destructeurs et de leurs victimes innombrables, à l'exemple de ce bombardier au nom féminin, *Enola Gay*, responsable des ruines d'Hiroshima, mais aussi du cliché "grandeur nature" d'un soldat japonais laissant son empreinte fossile sur le mur de sa demeure, signe des temps, *monument historique de l'art pariétal* dont Peter Klasen conserve, comme moi, la mémoire.

*Paul Virilio, 1999*

## Peter Klasen, l'inquiétante étrangeté

En 1919, Freud publie un article intitulé «L'inquiétante étrangeté». Il définit un «domaine situé à l'écart et négligé par la littérature esthétique spécialisée», qui préfère se préoccuper du beau, du positif. Pour Freud, «il ne fait pas de doute qu'il ressortit à l'effrayant, à ce qui suscite l'angoisse et l'épouvante, et il n'est pas moins cer-

tain que ce mot n'est pas toujours employé dans un sens dont on puisse donner une définition précise, de sorte que, la plupart du temps, il coïncide tout bonnement avec ce qui suscite l'angoisse en général».

Depuis les années soixante, Klasen révèle dans ses peintures cette «inquiétante étrangeté». Il n'utilise pas les moyens subjectifs de l'expressionnisme, de l'outrance, du sanglant, du gore ou de la caricature, mais opte pour un langage plus conceptuel, éloigné de tout pathos. Dans ses tableaux, il désigne la violence, l'enfermement, l'aliénation dans la société contemporaine industrielle et post-industrielle.

(*Les bruits de la ville*, 1965, *Fusibles*, 1971). Il ne fait pas de peintures politiques, qui prendraient guerres, conflits ou situations sociales pour sujet, car pour Klasen: «les tentatives visant à faire de l'art un véhicule des idées politiques sont illusoire... vouloir concurrencer les mass média sur leur propre domaine me paraît insensé». Il a pour ambition de «faire une peinture hors du temps, aseptisée, dépouillée, avec une objectivité féroce, comme peut l'être la peinture allemande du XIXe siècle et plus loin celle de Dürer et Cranach».

Il isole ce qui nous agresse, dans notre existence urbaine, quotidienne. C'est une peinture de constat, de mise en exergue, qui propose «un élément de plus à la définition de notre situation spécifique, une mise en valeur d'un aspect partiel de la réalité, du collectif».

*Pascal Le Thorel, 2002*



**New York 1981** - Con Ralph Gibson

## Rêverie pour Klasen

«J'ai fait un rêve», me dit Klasen, citant Luther King. Lui, l'artiste fait mieux que rêver, il fait des choses qui rêvent, qui oeuvrent à nous rappeler aux rêves qui nous



1981 - Porta blindata, opera collettiva con 30 artisti Coll. A. Maeght

ont faits, ou refaits. Un rêve m'a fait penser: **Que le monde est trop fou ou pas assez.**

Qu'il y a la **peur de reconnaître** ses affolements et sa peur. Peur de transformer ses points de rage en moments de **courage-devivre**. Que d'affolement, par peur de la folie; du coup elle se retrouve intacte, énorme, chez les plus sages, mais déniée, non-reconnue.

**Folie muette ou enragée** de la non-reconnaissance. Que de violence par peur de la violence - l'autre, celle de la vie même. Et du coup, la revoilà en forme de **meurtre** silencieux du vivant.

*Murder.* Meurs des-restes-de-ta-folie... De l'avoir trop négligée...

Les restes reviennent de loin. Hantise des passés qui ne passent pas. *Hantise* transparente et glaciale, qui pèse.

Et **l'on joue à la guerre**; on joue aussi à la couvrir de cris de paix. Les uns et les autres se brûlent à ce petit jeu, faute de trouver le passage, le point de mutation; celui où l'on a, enfin, changé de «je» -sans le savoir.

Et pourtant, partout plane le **myth of love**, miteux mais increvable, rattrapé - heureusement - par mille petites lumières disséminées où *ça s'aime*, tenacement, de part et d'autre de chaque abîme sans nul repère; par amour de l'amour.

Sacré manque de loi; non pas celle des Codes mais celle - unique - qui permet d'être libre, de bouger dans tous les sens, avec tout près, toujours, une force de rappel quand l'oubli a tout noyé. Cette loi de vie est remplacée par rapproche la plus craintive de la loi, par **la culpabilité**. **Guilty** devient un titre de gloire, où faute de loi, c'est l'ivresse de la faute, et parfois la petite

fascination de jouer avec.

**Faute d'interpréter** son désir de donner vie.

Et pourtant, **life is beautiful**, comme il dit, et au-delà de ses rêves rouges ou bleus, qui le prennent ou le surprennent, l'humain trouve **d'étonnants remèdes aux maux qu'il produit lorsqu'il cherche des remèdes.**

D'incroyables issues aux impasses qu'il crée quand il cherche le passage.

*Daniel Sibony, Mai 2004*

## Cités, pistes, grilles, camions

«Mon terrain, dit Peter Klasen, ce n'est pas la campagne, c'est la ville.» Il est un peintre de l'urbain. Il s'installe dans le béton et le métal.

Il vit au rythme des résignations et des révoltes urbaines. A la fois il déteste, craint, aime la ville. «Elle me contraint, dit il. Elle m'agresse.

Elle me mobilise. Elle me donne les forces, les idées, les envies. Elle me nourrit d'images, de bruits, de béton, de grisaille, d'accumulations.

J'essaie de capter les signes de la ville.» Il se méfie de la campagne: «Elle me démobilité et me détruit un peu.»

Péter Klasen est l'homme des villes, l'explorateur des cités. Il les visite et nous pousse à bien les percevoir.

Il ne bat pas souvent la campagne, mais, avec perfection, il sait «courir les rues». Raymond Queneau écrit un poème ironique: «Toute rue est une rue/aisément l'on s'en convaincra/en y réfléchissant un peu de temps en temps.» Il ne faut jamais oublier l'évidence et la force du quotidien, de l'ordinaire redoutable, de l'impersonnel essentiel.

Surgissent les «villes tentaculaires» (qu'évoque en 1895 Emile Verhaeren), la «ville qui a perdu sa voix» (que le poète turc Nâzım Hikmet mentionne en 1931), la «cité



1982 - Galleria A. Maeght, Esposizione "Traces"

de la terriblenuit» (dont James Thomson parle en 1880), la «cité de l'indicible peur» de Jean Ray (1963), les «cités à la dérive» du Grec Stratis Tsirkas (1960-1965), les banlieues glauques, les faubourgs patibulaires, les zones d'angoisse. Bertolt Brecht publie *Dans la jungle de la ville* (1921) et Peter Klasen peint souvent la jungle contemporaine de la ville. Des romans policiers, des films noirs hantent l'artiste.

Dans les rues, sur les murs, dans les docks, dans les ga-



**Aix en Provence 1982**

res, dans les caves, dans les parkings, Peter Klasen fait ressortir l'ordinaire violent, parfois abominable, obscène. En 1978, dans un entretien avec François Pluchart, il dit qu'il veut peindre des images «d'une banalité féroce». On s'interrogera sur la nature de cette cruauté du quotidien. Dans *La muraille de Chine*, Franz Kafka évoque une écrasante banalité qui, «à force d'être naturelle, (...) outrepassa les normes mêmes du naturel». Alors, le quotidien de la cité, l'accoutumé, l'ordinaire dépassent les limites, excèdent; ils deviennent, par leur insistance, fantastiques, monstrueux. Le trop du banal effraie...

## L'excès du propre et les taches

Longtemps (surtout de 1960 à 1975), la plupart des tableaux de Peter Klasen se situent du côté du propre, du lisse, du brillant. La peinture suggère la netteté de l'émail et de l'acier. L'univers stérile des hôpitaux apparaît: oxygénateur, chariot d'hôpital, fauteuil de dentiste, chaise roulante, stéthoscope, tensiomètre... Le peintre alors s'intéresse à ce qui rend propre et qui se présente le plus souvent comme immaculé: une baignoire, une machine à laver, un robinet... Il s'intéresse aussi à la surface polie des camions frigorifiques, des grilles, des rideaux de fer. Parfois (par exemple pour le tableau *Attenzione!*, 1975), il lui arrive de modifier le docu-

ment photographique dont il part pour rendre les surfaces plus dures, plus nettes, plus brillantes. Il souligne l'aseptique, le stérile.

Il accentue la luisance des choses, leur donne un éclat impitoyable. Sa peinture s'oppose à la météorologie, aux climats, aux saisons. En ces temps de détresse et de dénuement, une lumière froide, crue, artificielle éclaire toutes choses. Vous ne distinguez pas le matin et le soir, l'été et l'hiver, un pays nommé et un territoire anonyme. Chaque peinture de Peter Klasen cadre; avec sobriété, elle privilégie les éléments isolés du réel. Dans la clarté, dans des précisions grises, dans l'exactitude de Peter Klasen, la maladie, les accidents et la souffrance se manifestent à l'intérieur des cliniques blanches, vers les salles d'opérations. Dans le neutre, l'Eros et le Thanatos s'entrelacent. Les corps sont soignés, liés, peut-être torturés, et en même temps désirés. Une chair féminine est cachée par des bandes Velpeau. Un chariot d'hôpital est un carrosse sobre de la douleur. Un fauteuil dentaire est un trône des tourments. Les seringues, les instruments de mesure forment une panoplie du personnel de santé. Dans cet univers de l'hôpital, l'air est raréfié; vous respirez difficilement. Pour survivre, un *Oxygénateur* (1974) aide un peu. Vous étouffez. En 1991, Peter Klasen réalise, à la FIAC, une installation inspirée par un film de Samuel Fuller: *Shock Corridor/Dead End* (1963). L'excès du propre peut être féroce. Ce serait l'insupportable, l'inadmissible.

« En ajoutant, précise Peter Klasen (1991), le sous-titre "Dead End" (Impasse) au "Shock Corridor": ma réflexion ne vise pas l'univers psychiatrique des malades mentaux. Elle tente de dénoncer des pratiques qui, réalisées sous le couvert d'une approche scientifique, ont servi ou servent encore, dans bien des pays, à neutraliser ou éliminer physiquement des adversaires politiques, des individus de communautés religieuses et de minorités ethniques. » Dans l'installation, le spectateur peut emprunter le "Shock Corridor"; il sera à la fois un témoin et une victime, piégé par le reflet de sa



**Parigi 1982** - Klasen alla galleria A. Maeght per l'esposizione "Traces"

propre image, projeté par un jeu de miroirs dans un monde carcéral...

## Le monde de tous les dangers

L'univers de Peter Klasen est le monde de tous les dangers, des sommations, des intimidations multiples. Des étiquettes, des plaques métalliques placées sur la surface des portes arrière de camions et wagons constituent des avertissements inquiétants. Des mots menacent: *Corrosif; No tocar; Poison; Eau non potable; Trèsfragile; Lunettes de protection obligatoires; Acide sulfurique; Déchets; Punition; High voltage; Peroxyde Organique; Colonnes sèches d'incendie; Douche de sécurité; Attenzione!; Danger; Non mettere le mani nella bocca di carica; Sortie d'ambulance; Péril de mort.* Figurés sur des étiquettes, les petits hommes sont foudroyés par des éclairs; des flammes signalent la présence de produits inflammables. Les lignes à haute tension, les acides, les explosions, la possibilité d'incendie, les machines mutilantes nous entourent. La mort rôde et nous obsède grâce aux multiples conseils de prudence qui s'inscrivent devant nos yeux.

Pour éviter la mort réelle, nous vivons à l'intérieur de son anticipation.

Non par hasard, un tableau de Peter Klasen forme la couverture du numéro 25 de la revue *Traverses*, en 1982, numéro consacré à la peur.

Les inquiétants et remarquables romans policiers suédois de Maj Sjödwall et PerWahlöö ont (dans leur édition en 10/18) des couvertures constituées par les détails des tableaux de Klasen.

Les flèches, les croix rouges, les néons, les couleurs obliques, les diagonales, les chiffres, les lettres géantes mettent en garde, interdisent, prohibent, prescrivent, condamnent au nom de la société permanente et de l'ordre. La peinture de Peter Klasen imprime les consignes: *No admittance; Keep out; Stop; Zone interdite; Danger haute tension; Füt / Nuk radioactf; Accessi-*



1982 - Lavoro su Gegen



Parigi 1982 - All'Atelier di rue de la procession con Claudine d'Hellemmes

*ble seulement au personnel autorisé* (et d'ailleurs qui autorise? et pourquoi?); *Explosifs; Aération/radioactif U. 172; Vietato usare acqua per spegnere incendi; Volant/oxidizing/jaune; Abri-sortie* (sinon, il y aurait un abri sans issue, un refuge sans évacuation); *Hearing protection to be worn in this area; Zone contrôlée/ Accès réglementé; Dead End; Matière infectieuse en cas de dommage ou de fuite/avertir immédiatement les autorités de la santé publique; Manette/dangerous when wet...* Les cercles des volants et des cadrans, les grillages, les losanges, les rectangles et les triangles des plaques et des panneaux de signalisation, les croix impliquent une esthétique de la géométrie, une réflexion sur les machines et une méditation sur la politique...

... Dans sa méditation tragique sur les tableaux de Peter Klasen et par ses analyses, Paul Virilio pense que, en ce siècle, l'état d'alerte est permanent. Selon lui, "à la menace ordinaire de la mort a succédé celle de la désintégration, de la dissolution du réel". L'esthétique suppose moins la séduction que la répulsion, le retrait et l'effroi.

Paul Virilio montre que le "graphisme signalétique" envahit progressivement la ville, les lieux de déplacement, puis l'ensemble du paysage. Par le fléchage intempêtif, "le signe d'un commandement ne parle plus qu'aux yeux, dans un silence étourdissant".

Les signaux prescrivent et contraignent: "Rien à expliquer longuement, rien à décrire, ici on intime un ordre strict, en intimidant tout libre mouvement, toute promenade, toute flânerie." Face à la désorientation de l'espace, la société choisirait "l'empire des signaux catastrophiques" et une "information panique" Les signes et, souvent, les mots en anglais obligent et exigent. Par l'ordinateur, par le codage numérolgique, par les signaux, par les panneaux, "l'optique serait (selon Paul Virilio) devenue délation pure". Et "faire voir fait peur". Selon Virilio, Peter Klasen est une "victime de la guerre du temps". "Il n'est nullement cruel (comme on le pré-



1961 - Nausée cm. 89x116

tend trop souvent); il est seulement menaçant parce que menacé”.

Alors, tableaux de la clôture et de l'interdiction de séjour, porte blindée soudée par ses multiples verrous, opacité des grillages et des grilles, les pièces de Klasen sont autant de vitrines dépourvues de glace, où seule la répulsion instinctive protège de ce qui est donné à voir”. Peter Klasen révèle “les multiples signaux d'alerte, le film immobile de l'angoisse du siècle”. Depuis longtemps, “tous les voyants sont au rouge, mais l'alarme est silencieuse” Peter Klasen s'attache à “l'état d'urgence”. Avec insistance, avec des reprises, avec des échos, il annonce et dénonce, sans délai, les impasses, les alarmes, la corrosion, la contamination, des radiations



1964 - Anatomie du plaisir cm. 81x65

secrètes, l'électrocution, les empoisonnements, les intoxications, les attentats et les accidents répétés, la vie et la nature en péril. Dans son enfance, il a connu les bombardements de Lübeck, en 1942 (à l'âge de 7 ans), les tours de sa cathédrale qui s'effondrent dans les flammes: “Quand le jour s'est levé, il y avait tant de fumée, tant de poussière que c'était presque la nuit.” Chez Peter Klasen et dans les réflexions de Paul Virilio, la fuite serait nécessaire, mais pourtant elle est irréalisable et insensée: “Nous n'allons nulle part en allant partout, nous fuons sur place.” Nous ne savons jamais que, peut-être, des caméras et des micros nous épient par la “délation optique” par le contrôle. Le Docteur Mabuse des films de Fritz Lang, le “Big Brother” dont



1965 - La victime est passée par là cm. 89x130

parle George Orwell, les polices, des organisations plus ou moins discrètes peuvent nous surveiller. Paul Virilio pense, à certains moments, a une “opération de vivisection du sur-œil de la caméra électronique”. Ou bien, Paul Virilio affirme: “Apologie du périssable, de l'instantanément disparu, les peintures de Peter Klasen ne cessent de répéter dans le grand silence de leur fixité: attention les yeux!”

*Gilbert Lascault 2005*

## Erotic machinations

Photography is about writing with shadows and lights, with colors as a conspicuous variable, a wave amongst others. But artists add the light and shadow that haunt them from within; they convey them through their point of view.

Klasen's photographs, his points of view, are often materials from his pictorial work used in an original manner. Therefore, they are passageways. Stop in front of them. Take the time to think about them, to see your gaze reflected in his--in the gaze of an artist pass-



1964 - Disque cm. 100x73

ing himself off as a voyeur. He does this in machines, freight cars, axles, trucks, pipes, and other containers, in order to take by surprise a *corporal event*, an event of his own body. An erotic event that involves us, or at least Klasek thinks so. If he's right, he has arrived at the universal by a most singular path. With these heavily "industrialized" objects, he has grasped hints of the pursuit of life, of his own life, and of an appeal to the world he sees as double: something life-threatening yet, at the same time, an opportunity, a promise.

For this Klasek needed nerve and courage, because we see these objects as rather ungrateful, banal, outdated. But they inspire questions about an artist in the world that produced them: What do we do with "the" reality that surrounds us? How do we recognize desire? How do we carve our obsessions into metal's rigid texture? In his photographs, Klasek makes an *abstraction* of bodies (we don't actually see any in his photos). In this metallic desert of tarpaulins, bolts, wheels, frames, cables, and knots, he searches for traces of pleasure and distress, carved in his "inventions," in *this fabrication*, by usage and time. These objects shaped his history. That's why he fixes his gaze (the lens) on them, as if he could not confront the gaze of these machines except with another: his camera. He rummages around the metallic entrails of the social body, where long ago people scurried about—workers, now scarce, in their

blue-collar garments, leaving behind the sweat of their struggle with iron and machines. Klasek's goal is clear: To arrive at the experience through the object, the unconscious through the real, the unusual through the ordinary; and to reach one's own image *in* the machine.

Never mind that these objects are no longer ours: they're neither consoles, computers, cell phones, cameras, airplanes, rockets, nor those dreadful screens that never leave our sight, that pilot our virtual destinies via digital outbursts, the digital dynamic that controls even the most minor devices and offers them a memory. A conductor of the TGV high-speed train works with boredom—he "clocks in" every "thirty seconds," simply to say he's still there. Seamlessly clad in plastic or steel, our battery of appliances and gadgets hides its wiring, its miniature networks of memory chips.

What is involved here is not our objects but rather our relationship to them, particularly to those where desire lies: sex, guts, interlocking bodies, with their embraces, their heaving, their intrigues, their machinations.

Klasek's objects are simply raw material without memory. He gives them the memory of his gaze, of time spent. As a result, the memory of the objects is the memory of time passed, which turns us into objects.

Perhaps it is so with all our technical objects: Man thinks of producing only images of himself, replicas of his limbs, of his gestures. Technical objects are memories of human acts—mirror-memories of natural human events made operational through the casing that con-



1965 - Le bon magique cm. 162x130



1965 - Le cobaye ou le futur conditionnel cm. 190x295

tains them, expresses them, gives them body, interprets them.

Everything man creates becomes a mirror and reveals itself as anthropomorphic, because man wants to stretch out and elongate himself: He adds a prosthesis to his arms with giant cranes; he scoops us everything too big for his hands with a container and moves it elsewhere, using roads and railways. He stretches his memory as well as his puny, inadequate body. There are techniques for communicating, to spread his words and his gaze; they question all the more their meager contents. In this case, the anthropomorphic objects are hefty: wheels, shafts, pipes are vaginas, cocks, guts.... And there are also objects of transference: trains, trucks, and containers. Klasen imposes on them the body's logic—the body that feels pleasure, suffers, deteriorates, falls apart, yet perseveres.

Technique expresses the irrepressible desire to *make* that which inhabits us, that which helps us deceive our anxiety. And in that which is *made*, Klasen's intention is not to undo, but to take what actually happened by surprise. His doesn't "scramble" meaning, in keeping



1967 - Femme-objet cm.150x160

with obligatory contemporary art clichés; he can't allow himself to, because in these dreary masses of metal, in all this *metallurgency*, he is actually looking for meaning. Therefore, his path is not the same as that of certain other artists (Caro, for instance) who reassemble chaotic debris from metal and scrap iron. Here, order reveals the silent chaos in which one searches for the umbilical. In a well-constructed machine, Klasen searches for a talking, or rather, significant image, to make it speak in body language, even if there is no body.

The artist exorcizes the cumbersome, rather dumb quality of these machines by using them to indicate



1968 - Femme bandée, 2 interrupteurs et robinet cm. 162x130

that same quality in our impulses: massive and dumb, but tenacious and subtle in their desire to endure, to create, to invent.

The artist finds there how to talk to us about ourselves, about our being in the world, in terms so personal for him that they become everyone's. His singular path took a detour by the metallic mass of banality, by the overwhelming, oppressive order of operating, to show us bodily effects in the mass of machines. Don't say, "It's suffocating" because it is, but the artist is conveying the violence that stifles our destinies, because that's where he had felt and endured it. Don't





1974 - ETR cm. 114x146

say, "It's boring" because it is, but around the same era, the "nouveau roman" would pour tons of boring prose onto us to convey the boredom of our lives. Here, it's even "harder": In this metallic world, boredom shifts to anxiety, of which it is merely a more debonair version.

Above and beyond what Klasen looks for and interprets with these objects, one can only understand his photos by looking at them in the context of all his work, as one component, one element of his pictorial language. They make up his raw material in two ways:

First, he paints what his photographs depict, their reality, the way others might paint a human figure or a piano. But he goes beyond reproducing reality; he "covers" it with paint. This is an utterly contemporary act in which he presents the object for the first time, in counterpoint to the photograph, which provides us with what was last seen. It's as if by leaving the inert state of a certain reality, the painter were giving us back its very origins, its emergence, completely new--as if he were offering us his own birth, his irruption, the original violence. In a single action, Klasen's painting brings together beginning and end, birth and death.

But in another way, these photos have become the material, the substance of other works in which the body has become involved: his celebrated "collages" in which he gathers together fragments of the body to convey a *new reality*--like raw data; like an open-ended story filled with evocative symbols; like new machinery in which the body explicitly makes itself heard. The body has had enough of disguising itself as a machine or waiting to be recognized. It has taken the work and entered inside it.

Daniel Sibony

Daniel Sibony is a psychoanalyst and writer. *Fous de l'Origine. Journal d'Intifada* (Bourgeois). *Creation; Essai sur l'art contemporain* (Seuil)2005.

## Machinations érotiques

La photo c'est de l'écriture avec des ombres et des lumières - dont la couleur est une variante éclatée, une onde parmi d'autres. Mais l'artiste ajoute aussi l'ombre-et-la lumière qui l'habite, qui le tourmente, il l'apporte avec lui dans ce qu'on appelle son point de vue.

Ces points de vue de Klasen, ces photos, sont souvent des matériaux de son œuvre picturale, sur un mode original que nous préciserons. Ce sont donc des passages. Pourtant arrêtez-vous y, prenez le temps d'y réfléchir: de voir votre regard s'y réfléchir sur le sien, celui de l'artiste qui s'est posé en voyeur pour surprendre dans ces machines, wagons, essieux, camions, tuyaux et autres containers, un *événement du corps*, de son corps. Un événement pulsionnel, érotique qui nous concerne - du moins Klasen le prétend. Si c'est vrai, *l'artiste aura atteint l'universel par la voie du plus singulier*: celle où il a, dans ces objets lourdement "industriels", saisi les traces d'une quête de vie, la sienne, et d'une requête contre le monde - qu'il perçoit dans sa double face: menace contre la vie et pourtant ouverture ou promesse.

Il y fallait du culot, du courage, car ces objets sont pour nous plutôt ingrats, banals, d'une autre génération. Mais c'est en eux que s'est générée une question de Klasen dans le monde où ils furent produits: quoi faire de "la" réalité, celle qui nous entoure? comment y reconnaître son désir, comment inscrire ses obsessions dans sa texture implacable de métal? Dans ces photos, Klasen fait *abstraction* des corps (on n'en voit pas un), mais ce qu'il cherche dans le désert métallique, à travers bâches, manettes, volants, châssis, cordages et nœuds, - ce sont les traces d'une jouissance et d'une détresse têtues, gravées dans ces "fabrications", dans ce *faire* - par l'usage et le temps. Il veut retrouver le corps dans le décor qui l'évacue ou qui l'"absente". Ces objets ont marqué son histoire, et c'est pourquoi il les fixe du regard, de l'objectif, comme s'il ne pouvait aborder le regard de ces machines que par celui d'une



1977 - Colonnes sèches d'incendie cm. 180x260



1978 - No admittance cm. 260X180

autre machine, son appareil. Il fouille donc du regard les entrailles métalliques du corps social - où naguère s'affairaient des personnes qui, depuis, se sont raréfiées: des ouvriers en bleu de chauffe qui laissaient là leur sueur, celle de leur corps à corps avec le fer et les machines. Sa visée est très claire: atteindre le vécu par l'objectal, l'inconscient par le réel, l'étrange par le banal, et toucher l'image de soi *dans* la machine.

Tant pis si ces objets ne sont plus vraiment les nôtres: ce ne sont pas des consoles, des *computers*, des portables, des caméras, des avions, des fusées, ni ces terribles écrans qui ne nous lâchent plus du regard et où s'acheminent nos destins virtuels via le déchaînement numérique, la dynamique digitale qui rythme nos moindres appareils et leur donne une mémoire. Un conducteur de TGV travaille plutôt sur l'ennui - il "pointe" chaque "trente secondes" pour dire qu'il est simplement là. Et notre quincaillerie d'appareils et de gadgets est parfaitement habillée de plastique ou d'acier, masquant ses fils et ses infimes réseaux de puces.

Ce ne sont pas nos objets mais notre *rapport* à l'objet est ici impliqué, notamment à l'objet où se porte le désir: au sexe, aux tripes, à l'emboîtement des corps, à leur étreinte, leur laminage, leurs machinations.

Ces objets de Klasen, c'est du corps brut, ils n'ont pas de mémoire, et c'est lui qui la leur donne. Il leur

impose la mémoire de son regard et celle du temps qui passe sur eux. Du coup la mémoire de ces objets est celle du temps qui passe sur nous, et qui fait de nous ses objets.

Peut-être est-ce le cas de tous nos objets techniques: l'homme ne pense qu'à produire des images de lui-même, des répliques de ses membres, de ses gestes. Les objets techniques sont des mémoires d'actes humains, des miroirs-mémoires de faits humains naturels rendus opératoires par le cadrage qui les retient, les exprime, leur donne corps, les interprète. Tout ce que l'homme fabrique joue un rôle de miroir et se révèle anthropomorphes, parce que l'homme veut se prolonger, s'étendre, mettre une prothèse à son bras avec des grues géantes, prendre avec un container tout ce que ses mains ne peuvent contenir et mettre ailleurs; il déplace le tout avec des containers sur la route et les rails. Il étend sa mémoire et il étend son petit corps si limité. Il y a les techniques pour communiquer, pour porter loin la parole et le regard; elles questionnent d'autant plus leur contenu souvent pauvre. Ici, les objets anthropomorphes sont massifs: les volants, les tiges, les tuyaux, sont des vagins, des verges, des boyaux... Et il y a les objets de transfert: trains, camions et containers. Klasen impose à ces objets la cohérence du corps qui jouit, qui souffre, qui s'use, qui se dégingue mais qui s'accroche.

La technique exprime l'irrépressible envie de *faire* qui nous habite, qui nous sert à tromper l'angoisse. Et dans ce qui est *fait*, Klasen vient non pas défaire mais surprendre ce qui s'est réellement produit. Il ne



1981 - Enola Gay cm. 260X200

vient pas "brouiller" le sens, selon un cliché obligé de l'art contemporain, il ne peut pas se le permettre car il cherche du sens dans ces masses de métal glauques, dans toute cette *métallurgence*. C'est pourquoi il ne prend pas le chemin de certains artistes (tel Caro) qui rassemblent des restes chaotiques et pulsionnels de métal et de ferraille. Lui, c'est dans l'ordre qu'il révèle le chaos silencieux dont il cherche l'ombilic; et dans la machine agencée il va chercher l'image parlante, ou plutôt signifiante; qu'il fera parler dans le langage du corps, même si le corps est absent.

L'artiste exorcise l'aspect massif et un peu bête de ces machines en les chargeant de signifier ce même aspect de nos pulsions: massif et bête mais tenace et subtil dans son envie de durer, de créer, d'inventer.

L'artiste trouve là de quoi nous parler de nous, de notre être-au-monde, dans des termes qui furent pour lui si personnels qu'ils deviennent ceux de tous. Sa voie singulière a fait le détour par le roc métallique du banal, par l'ordre accablant du fonctionnement, pour nous montrer des effets de corps dans le corps des machines. Ne dites pas: "c'est étouffant", car ça l'est, mais l'artiste y a transmis la violence où nos destins sont englués car c'est là qu'il l'a sentie et endurée. Ne dites pas: "c'est ennuyeux" car ça l'est, mais vers cette même époque, le "nouveau roman" déversa sur nous des tonnes de prose ennuyeuse pour nous transmettre l'ennui de nos vies. Ici, c'est plus "dur": dans ce monde métallique, l'ennui bascule vers l'angoisse, dont il n'est qu'une forme débonnaire.



1983 - Camion Sita rouge blanc cm. 200x160

Or, au-delà de ce que Klasen cherche et déchiffre dans ces objets, on ne comprend ses photos qu'en les voyant comme ce qu'elles furent au fil de son œuvre: un matériau de son langage pictural. Matière première, elles l'ont été de deux façons:

D'abord il a peint ce qu'on voyait dans ces photos, la réalité qu'elles sont, un peu comme d'autres peignent un corps ou un piano: plus que de le reproduire, ils le "couvrent" de peinture - acte hautement contemporain où la peinture nous donne l'objet pour la première fois, et fait ainsi contrepoint à la photo qui nous le donne pour la dernière fois qu'elle l'a vu. Comme si, partant de l'état inerte d'une certaine réalité, le peintre nous en redonnait l'origine, l'émergence toute neuve; comme s'il nous donnait sa naissance, son irruption, sa violence initiale. Cette peinture-là de Klasen a rassemblé dans le même acte le début et la fin, la naissance et la mort.

Mais par un autre biais, ces photos sont devenues le matériau - la substance - d'autres œuvres, où cette fois le corps vient s'immiscer: ce sont les fameux "collages" où des fragments se rassemblent pour nous transmettre une *nouvelle réalité*, comme donnée brute, histoire ouverte où des symboles s'articulent qui font appel ou rappel; mais aussi comme nouvelle machinerie où du corps se fait entendre explicitement: le corps en a assez de se déguiser en machines ou d'attendre qu'on le reconnaisse; il a pris l'œuvre et il lui est rentré dedans.

Daniel Sibony

Daniel Sibony, psychanalyste, écrivain.

## De l'œuvre d'art comme contre-pied

"Il y a un fil conducteur dans tout mon travail, confiait récemment Peter Klasen : la solitude, l'angoisse. C'est ce que je ressens dans cette société qui finalement nous rend malades. C'est en tant que peintre, avec mes images, que j'essaie de me libérer." Et de fait, depuis le début des années 60, il a construit un langage pictural puissamment original, sensible aux déchirements de notre temps, à ses contradictions, à l'aliénation douloureuse qui en résulte pour les êtres humains. Pionnier de la Figuration Narrative, Klasen se veut une conscience aiguë et exigeante de la vie contemporaine et des interrogations qui en naissent.

Peter Klasen est un peintre contemporain, non seulement – pardon pour le truisme – parce qu'il est de notre temps, parce qu'il est vivant et bien vivant aujourd'hui, mais parce qu'il inscrit sa démarche dans ce qu'il est convenu d'appeler "l'art contemporain". Par là, on désigne l'entreprise fervente de déconstruction de l'attitude, des postures et des valeurs immémoriales de la peinture et du travail du peintre au cours



1989 - Chlorhydrate sulfurique cm. 220X190

des siècles passés. Ainsi Klasen a-t-il abandonné les outils traditionnels du peintre (le pinceau et la brosse) pour l'aérographe ou des technologies plus récentes d'impression. Il a délaissé la couleur comme matière, comme pâte, avec ses épaisseurs et ses densités, pour l'acrylique qui coule ou se pulvérise sur la toile avec la précision du scalpel. Loin de la classique "représentation" du réel, il choisit la "présence" du réel lui-même : il met l'objet réel sur sa toile, comme ce boîtier électrique, ce générateur, ce cadran, cette planche ou ces néons. Dans ses sujets de prédilection, plus de matériaux nobles (or, argent, marbre) comme dans l'œuvre d'art de jadis, ni de thèmes valorisants, mais des lambeaux du quotidien le plus habituel, le plus banal, et pour certains d'entre eux, livrés à la détérioration, à la salissure, à la coulure et à la rouille du temps (c'est-à-dire à des situations ontologiques jusque là considérées comme indignes de l' "œuvre d'art"). Avec ses installations, il brouille le rapport de "spectacle" passif naguère établi entre "l'œuvre" et le public qui la contemple, celui-ci devenant "acteur", celle-là se changeant en métaphore du monde lui-même dans lequel nous avons à vivre.

Klasen prend ses sujets de prédilection dans le décor inépuisable de la ville, de la grande métropole qui le fascine. N'oublions pas que la seconde moitié du XXème siècle est la période où la réalité urbaine grandit, s'enfle jusqu'à éclater en lointaines et interminables banlieues, se couvre de barres et de tours, et c'est ce processus, bénéfique pour le confort mais inquiétant pour la dignité humaine, que Klasen veut nous aider à



1996 - Zone contrôlée Accès réglementé cm. 210x300

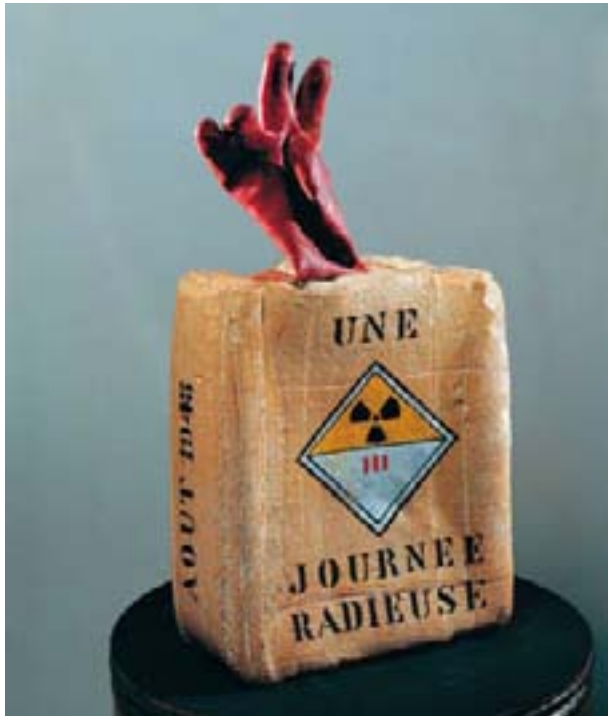
interroger et à voir avec ses images.

Nous le savons trop bien aujourd'hui : lieu où les humains se regroupent, la ville est aussi l'espace où ils se perdent, où le lien social se brise dans la juxtaposition de solitudes anonymes. Klasen le dira lui-même : "les lieux en marge de nos villes, les souterrains, ferrailles, décharges, gares de triage, les faces cachées de notre monde industriel exercent une étrange fascination sur moi." On pourrait ajouter qu'ils sont les zones d'ombre que "la ville lumière", toute à ses néons, soustrait au regard, dissimule, alors qu'ils sont, dans leur noirceur même, si éclairants sur elle, si essentiels à sa compréhension.

" Il n'y a rien dans ce bric-à-brac que nous n'ayons déjà rencontré dans notre vie quotidienne, mais Klasen convoque ces éléments sur sa toile, les rassemble, les organise et ainsi naît de la plastique le trope recherché et le questionnement qui nous ronge : monde dangereux aux humains ? Monde déshumanisé ? Homme réduit à sa main et qui risque pourtant d'y laisser sa peau? Et si le néon, comme un masque, éclairait autant



1991 - Shock Corridor dead end. Installation Fiac 1991



1997 - Une journée radieuse

qu'il cache, dissimulait autant qu'il montre ? Klasen nous aide à voir ce que nous ne voyons plus à force d'en avoir l'œil rassasié, il débusque l'invisible celé au cœur même du visible, ce qu'il résume dans une formule : "sublimier l'hostilité extérieure".

La singularité, l'originalité de Peter Klasen, c'est qu'il prend comme matière première de son travail de peintre, des images, des photographies. D'abord celles qu'il va trouver dans la presse, dans les magazines, la publicité, le cinéma, ensuite les photos qu'il n'a cessé de prendre lui-même au cours de ses déplacements, de ses voyages. Et c'est à partir de là, par une technique complexe, qu'il projette sur sa toile des rapprochements à première vue incongrus mais qui font "choc", des situations qu'il "coud" ensemble, en un montage inattendu, avec jeu d'ombre et de lumière.

Ainsi Klasen se saisit-il d'un phénomène massif de notre temps : la montée en puissance des images dans la vie sociale, le rôle croissant joué dans nos vies par la photographie. Mais en même temps, en artiste, en plasticien, il nous alerte : car il ne part pas du réel lui-même, mais des images de ce réel, autrement dit du regard et du discours qui l'accompagne, qu'une société produit sur elle-même à travers ce qu'elle donne à voir d'elle-même. Et voilà la métaphysique sourde portée par les images – "le réel n'est rien d'autre que ce que je vous montre" -, l'impensé collectif qu'elles installent, qui se trouvent pourtant mis en question, mis en distance. Son travail de peintre sur l'image photographique dont la société regorge et qui est commune entre toutes, lui permet d'en déjouer les pièges sans

y succomber, et de figurer pour les dénoncer les sortilèges dont son utilisation est porteuse. Klasen renverse à sa manière l'esthétique : il ne peint pas pour plaire, séduire ou décorer les appartements, mais pour inquiéter, souligner combien le règne des images nous transforme en voyeurs et non en clairvoyants, combien elles nous séduisent mais peuvent aussi nous perdre.

*Bernard Vasseur*

Philosophe, auteur d'une monographie consacrée à Peter Klasen aux éditions Cercle d'Art (collection Découvrons l'Art)

## Le théâtre du crime de Peter Klasen

Les photos de l'artiste Peter Klasen sont une source essentielle de son processus créatif.

Le poète et critique Pierre Tilman voit chez Klasen une réalité lisse, plate comme un écran : "Il fallait une machine – l'appareil photographique – pour que l'homme enregistre le réel objectivement, c'est-à-dire comme un objet. Ainsi sommes-nous devenus des images. Nous voyons par clichés, nous pensons par clichés. La machine ne se trompe pas, ne ment pas, n'a pas tort. Son objectif n'est pas subjectif." Les photographies du peintre prennent aujourd'hui dimension d'œuvre d'art. Il nous invite dans son atelier, au cœur du théâtre du crime.

Renaud Faroux : "Devant la précision de votre travail, je songe à la petite phrase de Goethe qui dit que "le



2000 - Fragments R 41 regard volant cm. 200X180



2001 - Hate cm. 200X100



2001 - Love cm. 200x100

*diabole est dans le détail*". Comment appréhendez vous la démarche photographique?"

Peter Klasen: "On ne peut pas capter la réalité en tant que telle, on ne peut pas la saisir dans son ensemble. On ne peut la prendre que par instant, par focalisation, par extrait, par découpage. Ce qui m'intéresse, puisque ma démarche tend à la construction de l'image, c'est de photographier les objets d'une façon frontale, claire et indiscutable et ce, dans la plupart des cas. L'objectif de l'appareil de photo tranche dans l'espace qui normalement se fond dans la mobilité des choses. Il choisit son cadre, découpe et rompt la continuité du réel; il met fin à l'envahissement de l'espace qui nous entoure. Le choix du cadrage tranche avec toutes les ambiguïtés, focalise, exclut, met "hors-champ" tout autre sujet.

Ce qui me paraît important c'est de mettre en évidence un parcours discursif par rapport à l'évolution de notre société. A un moment donné par exemple, j'ai mis en exergue le Mur de Berlin, j'ai photographié, de face, un très grand nombre de graffitis, pour en extraire un certain nombre de slogans, de délires, de colères, de tristesses...Et en conclusion, je les ai regroupés, superposés pour leur donner un autre sens, le sens que je saisisais, moi face au mur. Je me suis donc servi du Mur comme citation et c'est cette citation du paysage urbain dans son ensemble qui m'intéresse, qui se révèle réalité et que je revendique

dans l'appréhension de mon travail photographique. Je prends une photographie dans le but d'une réalisation picturale. C'est l'étape première de la mémorisation d'un sujet. Ce qui m'intéresse, ce sont les filtrages successifs que j'opère. Le premier, c'est mon propre regard sur la réalité ; le deuxième, c'est l'utilisation d'un appareil mécanique pour capter un objet précis à un instant donné ; le troisième, c'est la traduction de cette donnée qui, éventuellement combinée avec d'autres aspects d'une thématique différente, composera un ensemble et développera un discours ; le quatrième filtrage est celui de la complexité de mon approche picturale avec l'aérographe, les pochoirs, associée à mon travail d'interposition et de superposition d'objets, de néons et de différents matériaux pour aboutir à la réalisation finale. Mais cette réalité que je présente dans sa finalité, renvoie parfois de façon violente, à une réalité vécue par les autres."

R.F.: "Avec le temps, il semble que le corps de la femme disparaisse au profit de l'objet industriel ?"

P.K.: "Pour moi, l'objet industriel a aussi quelque chose de charnel, de corporel, d'anthropomorphe. Par exemple un tuyautage ou l'enchevêtrement de multiples tuyaux, renvoie au corps humain et à tout un système de pulsations corporelles. Le corps peut être transféré dans une métaphore. La machine est un corps complexe qui approche dans ses ultimes sophistications, la complexité du corps humain. En l'absence de celui-ci, en apparence seulement, la thématique de mon travail change. Celui-ci réapparaît sous une autre forme, une autre matière, c'est le corps de la machine, c'est le corps de l'objet..."

R.F.: "On peut penser aux *"Mécanomorphies"* de Dada?"

P.K.: "Tout à fait ! Il y a aussi cette approche, je dirais, voluptueuse, de l'objet, de la machine jusque dans ses bruits, ses suintements, dans les vapeurs qui s'en dégagent, dans sa "respiration", sa "souffrance", sa "peine". En quelque sorte, la machine reproduit une forme de vie et dans certain cas, rend possible la vie."



2003 - Nightmare cm. 200X330



2006 - Le temps des otages cm. 300x800

R.F.: "Henri Michaux voyait dans votre œuvre *"une étonnante dématérialisation des objets"*. Devant votre travail on pense aussi aux Ballets Mécaniques de Fernand Léger, à la machine agricole qu'il trouvait belle comme un papillon, aux morceaux de fers qu'il préférait à un coucher de soleil."

P.K.: "J'ai eu le grand plaisir de rencontrer le poète Henri Michaux qui avait la réputation d'être un homme très secret, et qui refusait de se faire photographier. J'ai eu la chance de le recevoir dans mon atelier, lui qui avait repoussé à l'extrême les limites de l'expérience spirituelle et physique, avait un discours étonnamment original et « suffoquant » par rapport à mon travail. Il se voyait confronté à une *"sur-réalité"*, une réalité *"déliée... arrêtée dans l'instant de l'éternité"*. Je me souviens de cette magnifique définition à mon propos de mon travail: *"dématérialisation des objets"*. Beaucoup plus tard, j'ai repris ce terme de *"dématérialisation"* à propos du Mur de Berlin. Un des derniers graffitis que j'ai photographié était un texte écrit au pochoir qui se répétait à l'identique sur des dizaines de mètres, et qui disait: *"Die Mauer wird bald abgerissen!"* (Le Mur va bientôt tomber !). Cette phrase m'avait fasciné. Je l'ai reprise dans un de mes tableaux de mon Cycle du Mur de Berlin. Il peut y avoir anticipation, prémonition dans l'oeuvre d'un artiste. Un an après l'achèvement de cette série de tableaux, le Mur tombe, et avec lui les graffitis. Je me trouvais soudainement dans le rôle du documentaliste, sociologue, ethnologue. J'avais fixé à jamais d'innombrables photos et réalisé plus de cent tableaux de l'un des édifices les plus contestables de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle. D'une façon analogue, j'ai travaillé sur le thème d'Hiroshima et Nagasaki deux ou trois ans avant Tschernobyl, et les différents sigles de protection, de mise en garde, d'alerte, disséminés à travers mon oeuvre témoignent de la vigilance que j'exerce envers notre monde contemporain. Certains pays travaillent actuellement à l'élaboration de la force nucléaire. Le

danger d'une catastrophe existe."

«L'objet, frontalement pris en dehors d'une présence humaine, renvoie comme dans l'interprétation du texte de W. Benjamin, à un *"théâtre du crime"* qui est à imaginer. Il invite celui qui regarde la chose représentée, à imaginer l'inimaginable, le forfait, le crime, ceci justement en l'absence de toute trace humaine. Il ne s'agit pas de raconter une histoire déterminée, mais d'affronter le spectateur et le monde objectal que je décris, et lui laisser entamer un dialogue de solitaire, commencer le travail actif pour aller vers le significatif, l'essentiel. C'est le sens de ma démarche. Un objet peut renvoyer par exemple, à une angoisse : une porte blindée ou un grillage renvoient à l'enfermement, à la solitude ; un fragment de corps peut évoquer la répulsion comme l'attraction, la violence comme l'érotisme. Je veux atteindre le vivant à travers l'objet, faire émerger l'inconscient par la réalité banale, non pas par représentation surchargée de signification, mais par la simplicité du sujet photographié. Ce qui compte est le rapport qu'établit avec l'objet, celui qui regarde : un rapport affectif ou conflictuel.

On se souvient du dilemme de la figuration naguère posée par Sartre : d'un côté, le peintre authentique des horreurs du siècle ferait fuir la beauté et le spectateur ; de l'autre, le traître qui représenterait un camp comme on peint un compotier serait également infidèle à l'exigence de l'art et à celle de l'histoire.»

A ce dilemme, Peter Klasen a très tôt trouvé l'issue, témoin à charge de l'effondrement de la démocratie en Allemagne, de la guerre, de la menace nucléaire, il photographie et peint le spectre de l'histoire.

Renaud Faroux

Entretien Renaud Faroux /Peter Klasen  
la Maison Européenne de la Photographie  
Septembre 2005



**"Green car / Red machine with nude", 2007**  
*cm. 97x130*





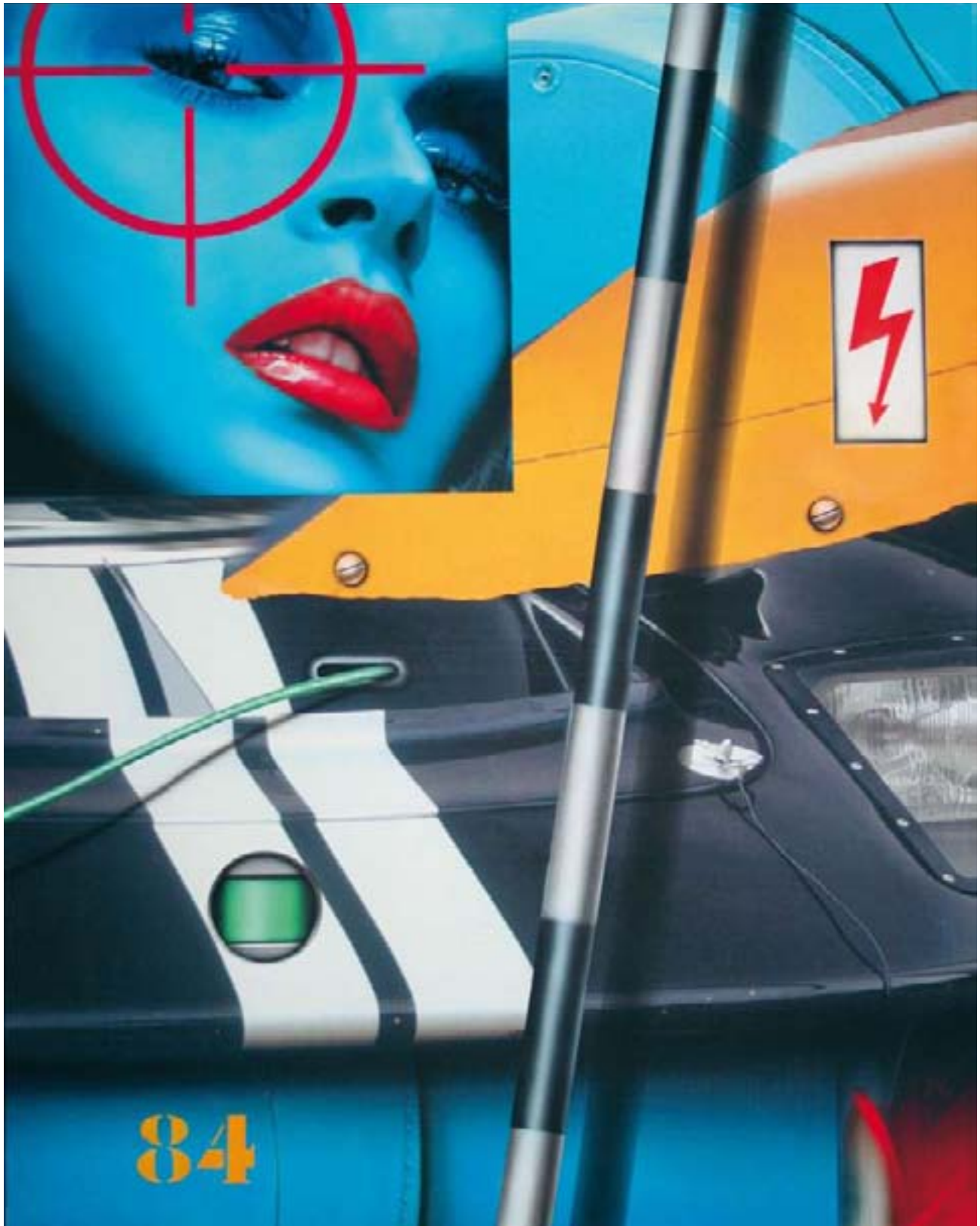


**"La menache"**, 2008  
*cm. 97x130*





**"The blue face / High voltage 84", 2008**  
*cm. 92x73*





**"Couple yellow ground / Blue car", 2008**  
*cm. 92x73*

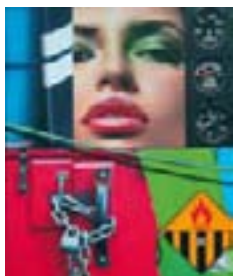




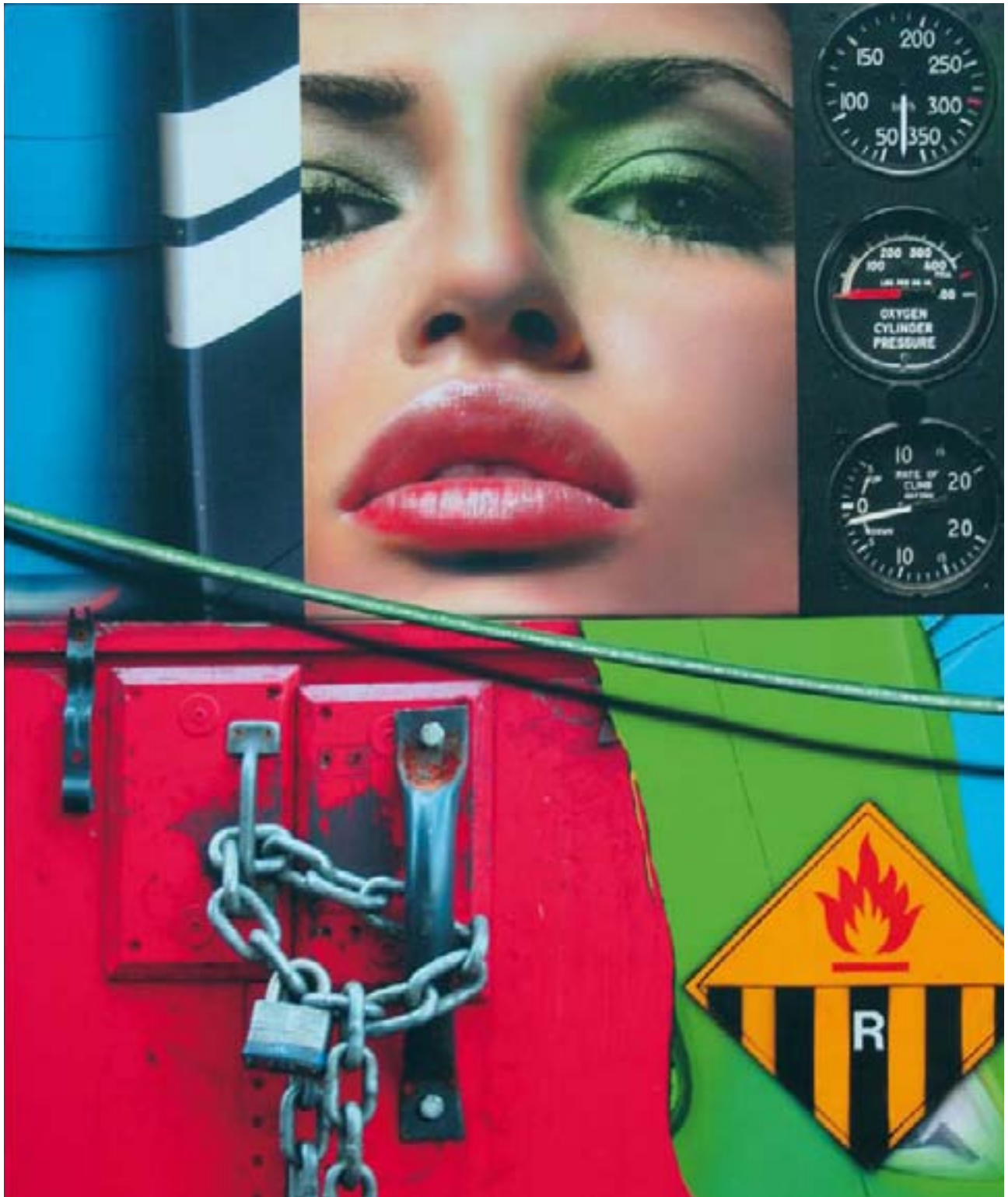
**"First love"**, 2008  
*cm. 130x97*







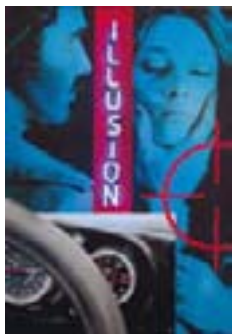
**"Visage de face / Inflammable R", 2008**  
*cm. 55x46*





**"Corps a corps", 2008**  
*cm. 116x89*





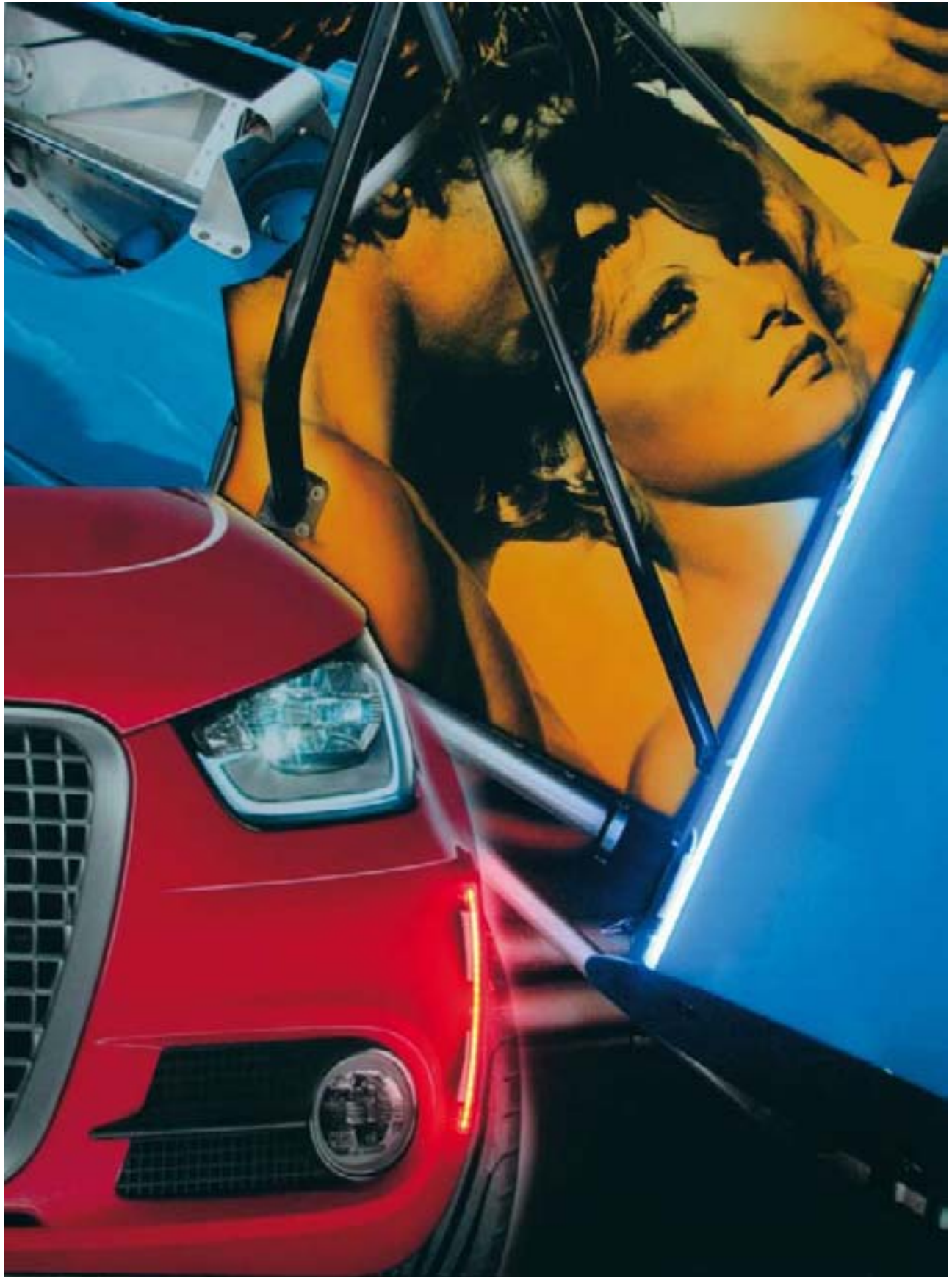
**"Illusion"**, 2008  
*cm. 116x81*





**"Lovers in the car N° 1", 2008**  
*cm. 130x97*





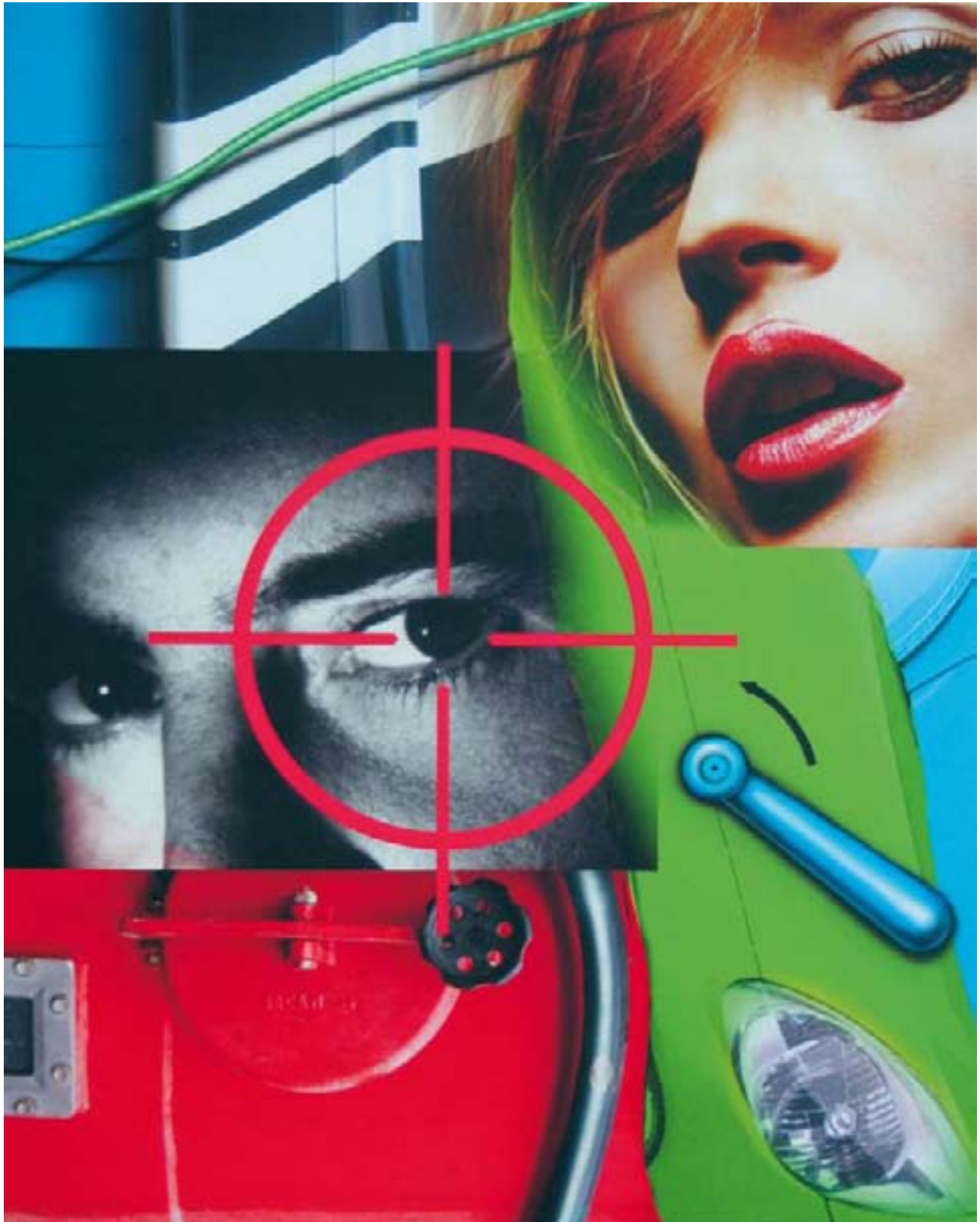


**"Lovers in the car N° 2", 2008**  
*cm. 89x116*





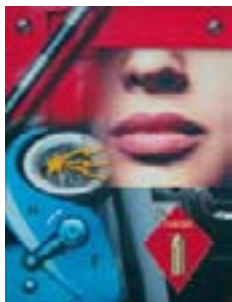
**"Confrontation / Cible"**, 2008  
*cm. 81x65*





**"Plein soleil / Inflammable", 2007**  
*cm. 73x92*

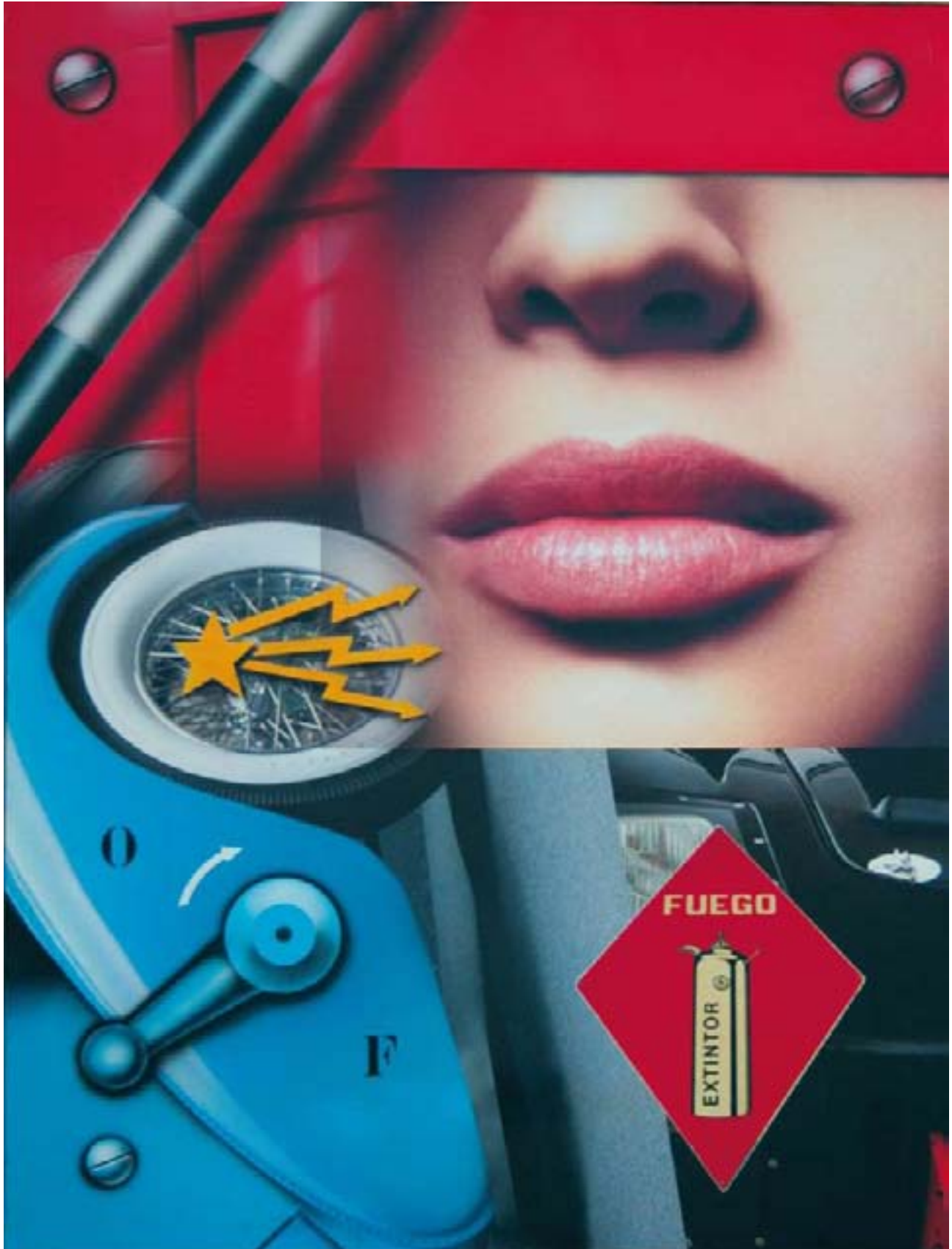




**"Bouche / Fuego danger", 2008**

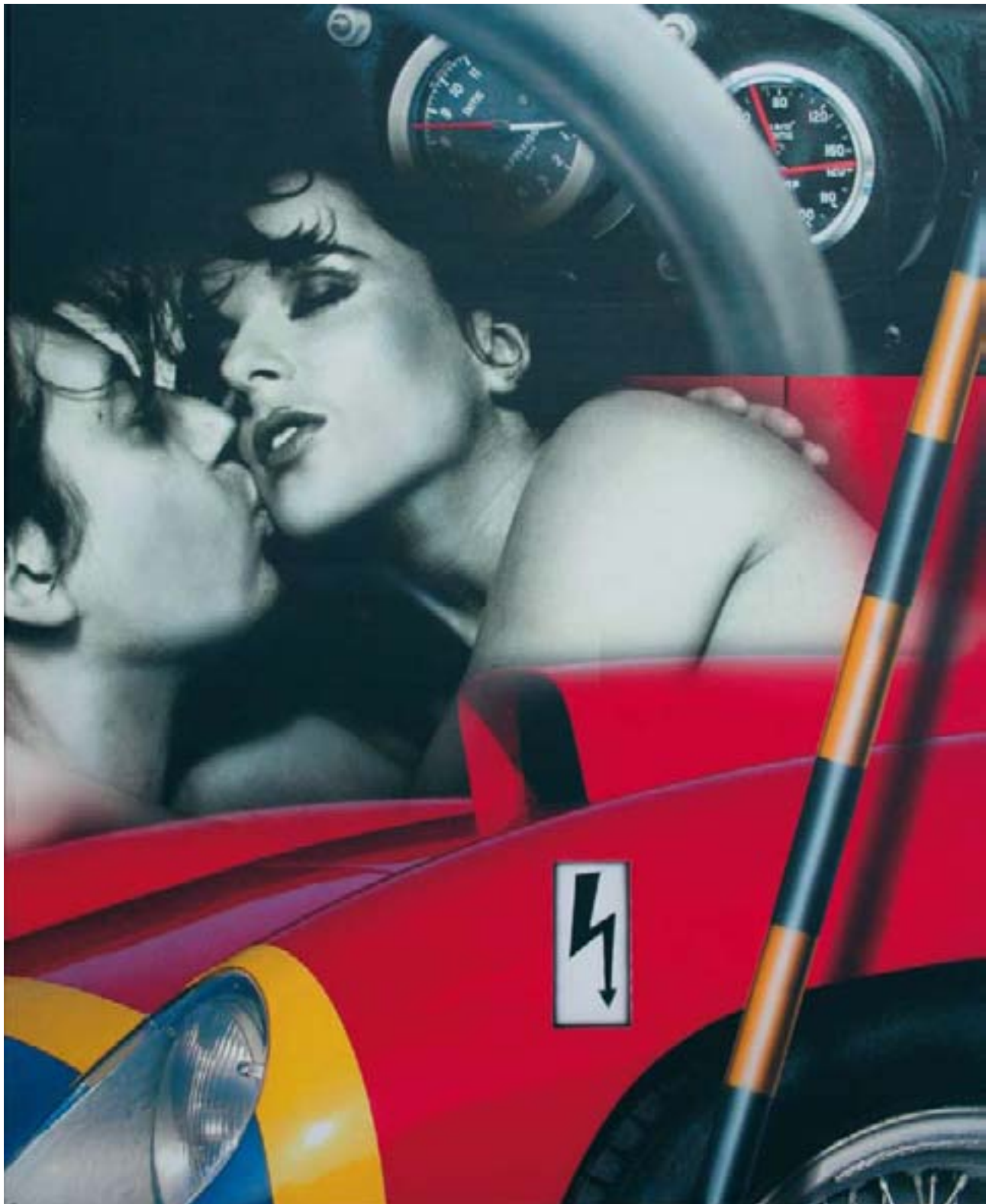
*cm. 61x46*







**"Love in the red car", 2008**  
*cm. 100x81*





**"Bouche / Oxygen / Cylindre pressure / Manette rouge", 2008**  
*cm. 61x46*





**"Le bolide inflammable C11", 2008**  
*cm. 81x100*





**"Parking / Violators will be all shook up", 2008**  
*cm. 130x180*







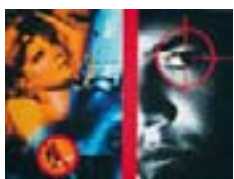
**"Two faces", 2008**  
*cm. 46x33*





**"Cars and girls / H6 haute tension", 2006**  
*cm. 97x130*





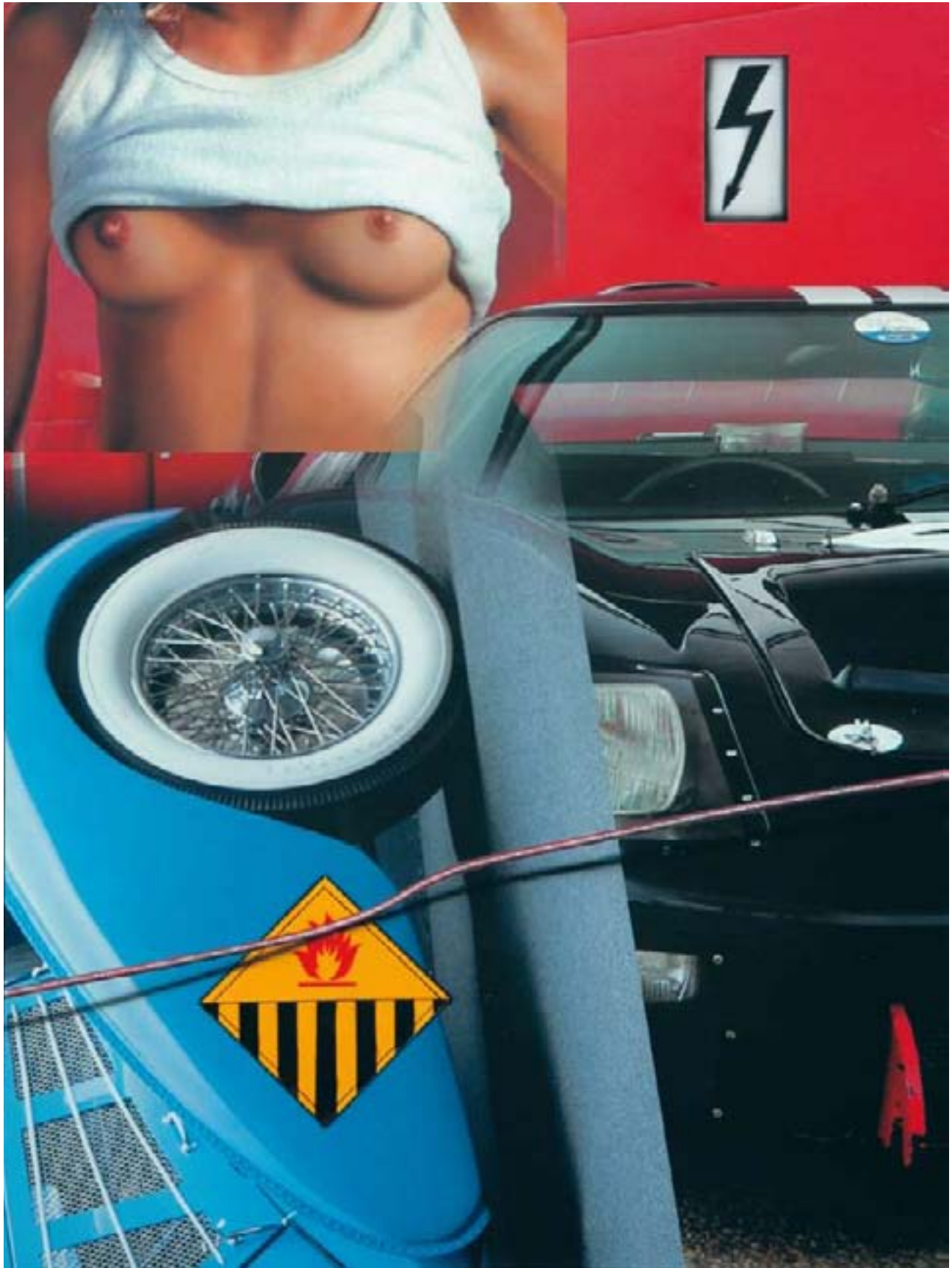
**"Secret life", 2008**  
*cm. 150x200*





**"Cars and girls nu / Voiture bleu fleche", 2007**  
*cm. 130x47*





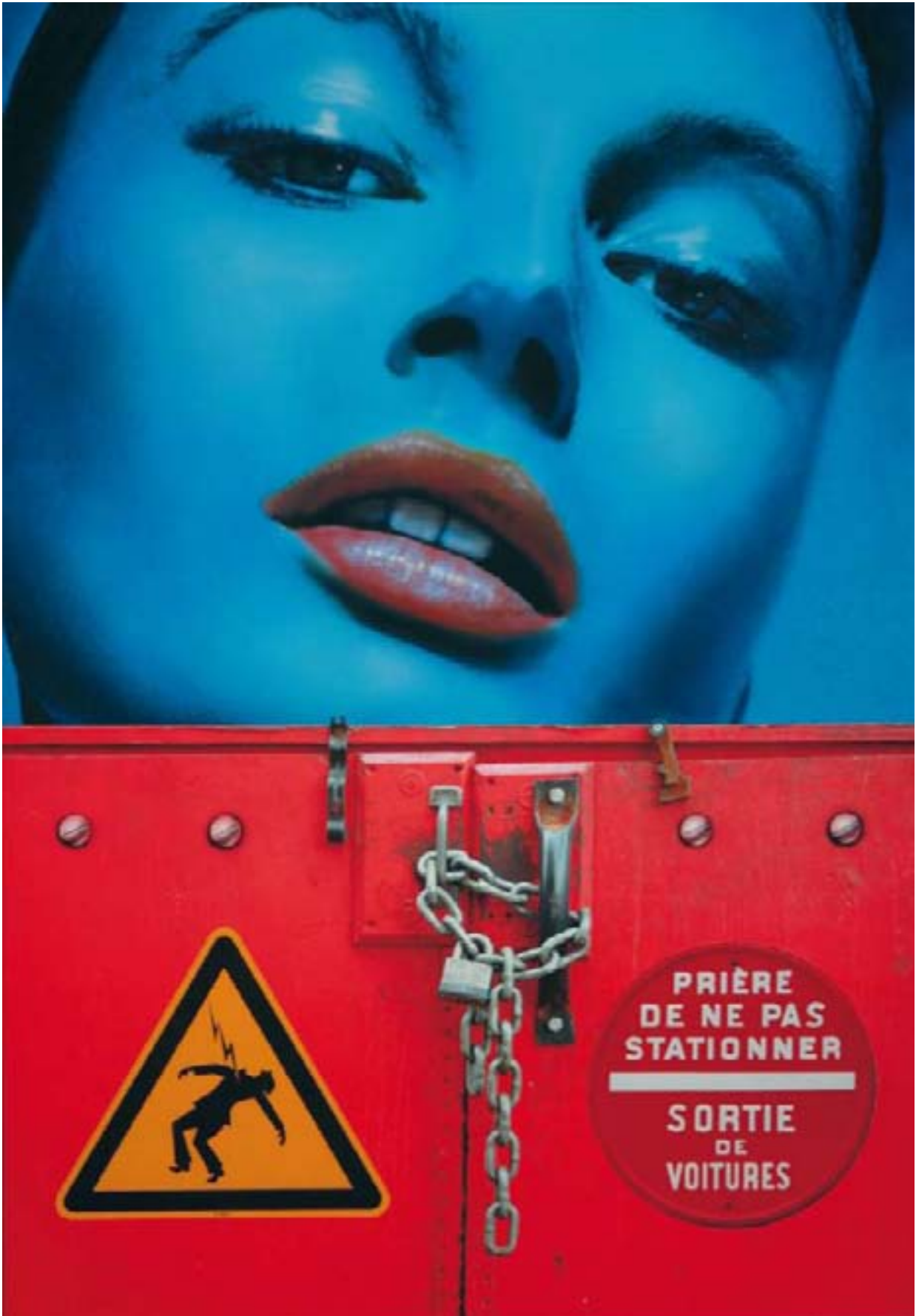


**"Ladies' man / Autoportrait", 2008**  
*cm. 210x150*





**"Blue face / Padlock high voltage", 2007**  
*cm. 116x81*





## CINEMA

Il mio immaginario è nutrito fin dalla mia adolescenza dall'impatto del racconto cinematografico, dalla meraviglia per la recitazione degli attori e della attrici e dalle emozioni indimenticabili per i destini inventati dalla magia del cinema. A diciassette anni ho fatto parte del cine-club della mia città natale, Lubecca, dove venivano proiettati i films dei più grandi cineasti della storia del cinema mondiale.

Il ricordo della proiezione del film *Metropolis* di Fritz Lang, probabilmente il film più importante della storia del cinema tedesco, vietato durante il Terzo Reich, ha lasciato tracce indelebili nella mia memoria di giovane uomo. L'inventiva fotografica, la genialità visionaria e premonitrice di quest'opera monumentale e inquietante, per certi aspetti al limite della mostruosità, mi hanno segnato per sempre e hanno fatto nascere in me una decisione determinante per il mio futuro cammino di artista plastico: introdurre come elemento costitutivo la specificità e la forza della fotografia come fonte di ispirazione per la mia carriera pittorica.

Alcuni anni dopo a Parigi nel 1959 ha inizio il pellegrinaggio notturno, che durerà diversi mesi, dal mio studio di rue Bonaparte verso la cineteca di rue d'Ulm, creata dal geniale Henry Langlois alla scoperta, a tre spettacoli per un franco ciascuno, della Nouvelle Vague (una delle mie opere *Nausée* del 1961 comprende d'altronde la trasposizione della foto di Anna Karina, la ninfa di Godard, cineasta ammirato, così vicino alla visione di pittore) e l'intenso ricordo dell'incontro con lo sfolgorante John Cassavetes, emarginato a Hollywood, che presentò i suoi primi films, fra i quali *Shadows* (1959) capolavoro di umanità che trattava i problemi razziali degli anni 50. Questo film consacrò la sua celebrità in Europa fra cine-dilettanti e intellettuali.

Il fascino, la potenza visiva del racconto cinematografico, il suo potere incredibilmente efficace come rivelatore della nostre pulsioni più intime, dei nostri inconfessabili desideri, dei nostri inattendibili sogni, dei nostri più profondi abissi, esercitano su di me l'effetto più dolce, la più temibile delle mie dipendenze.

Le immagini viste e riviste di Vivien Leigh e Brando in *Streetcar named desire*, di Grace Kelly e Gary Cooper in *High Noon*, di Eva Marie Saint e Gary Cooper in *North by North West*, e infine di Ingrid Bergman e Bogart in *Casablanca*, la più bella storia d'amore del cinema, vivono sempre in me.

Peter Klasen Agosto 2008

Mon imaginaire se nourrit depuis mon adolescence de l'impact du récit cinématographique, de l'éblouissement du jeu des acteurs et actrices, et d'émotions inoubliables des destins inventés par la magie du cinéma. A 17 ans, je fais partie du Ciné-club de ma ville natale de Lübeck où sont projetés les films des plus grands cinéastes de l'histoire du cinéma mondial.

Le souvenir de la projection de *Metropolis* de Fritz Lang, peut-être le film le plus important de l'histoire du cinéma allemand, interdit pendant le Troisième Reich, a laissé des traces indélébiles dans ma mémoire de jeune homme. L'inventivité photographique, le génie visionnaire et prémoniteur de cette œuvre monumentale et inquiétante par certains aspects, à la limite de la monstruosité, m'ont marqué à jamais et fit naître en moi une décision déterminante pour ma future démarche d'artiste plasticien : introduire comme élément constitutif, la spécificité et la force de la photographie comme source d'inspiration de ma démarche picturale. Quelques années après, en 1959 à Paris, commence pendant de longs mois le pèlerinage nocturne de mon atelier de la rue Bonaparte vers la Cinémathèque de la rue d'Ulm, crée par le génial Henri Langlois, aux trois séances pour 1 franc chacune, à la découverte de la Nouvelle Vague (une de mes œuvres *Nausée* de 1961 comporte d'ailleurs la photo transposée d'Anna Karina, l'égérie de Godard, cinéaste admiré si proche de sa vision de peintre), et l'intense souvenir de la rencontre avec le fulgurant John Cassavetes, marginalisé à Hollywood, qui présenta ses premiers films, parmi lesquels *Shadows* (1959), chef d'œuvre d'humanisme traitant les problèmes raciaux des années 50. Ce film établit sa célébrité en Europe parmi les cinéphiles et intellectuels.

L'attrance, la puissance du récit visuel cinématographique, son pouvoir incroyablement efficace comme révélateur de nos pulsions les plus intimes, de nos inavouables désirs, de nos inatteignables rêves, de nos plus profonds abîmes, exercent sur moi l'effet le plus doux, le plus redoutable de mes dépendances.

Les images vues et revues de Vivien Leigh et Brando dans *Streetcar named desire*, Grace Kelly et Gary Cooper dans *High Noon*, Eva Marie Saint et Cary Cooper dans *North by North West*, et enfin Ingrid Bergmann et Bogart dans *Casablanca*, la plus belle histoire d'amour du cinéma, vivent à jamais en moi.

Peter Klasen Août 2008



**"Forfaiture / Autoportrait", 2008**  
*cm. 195x97*





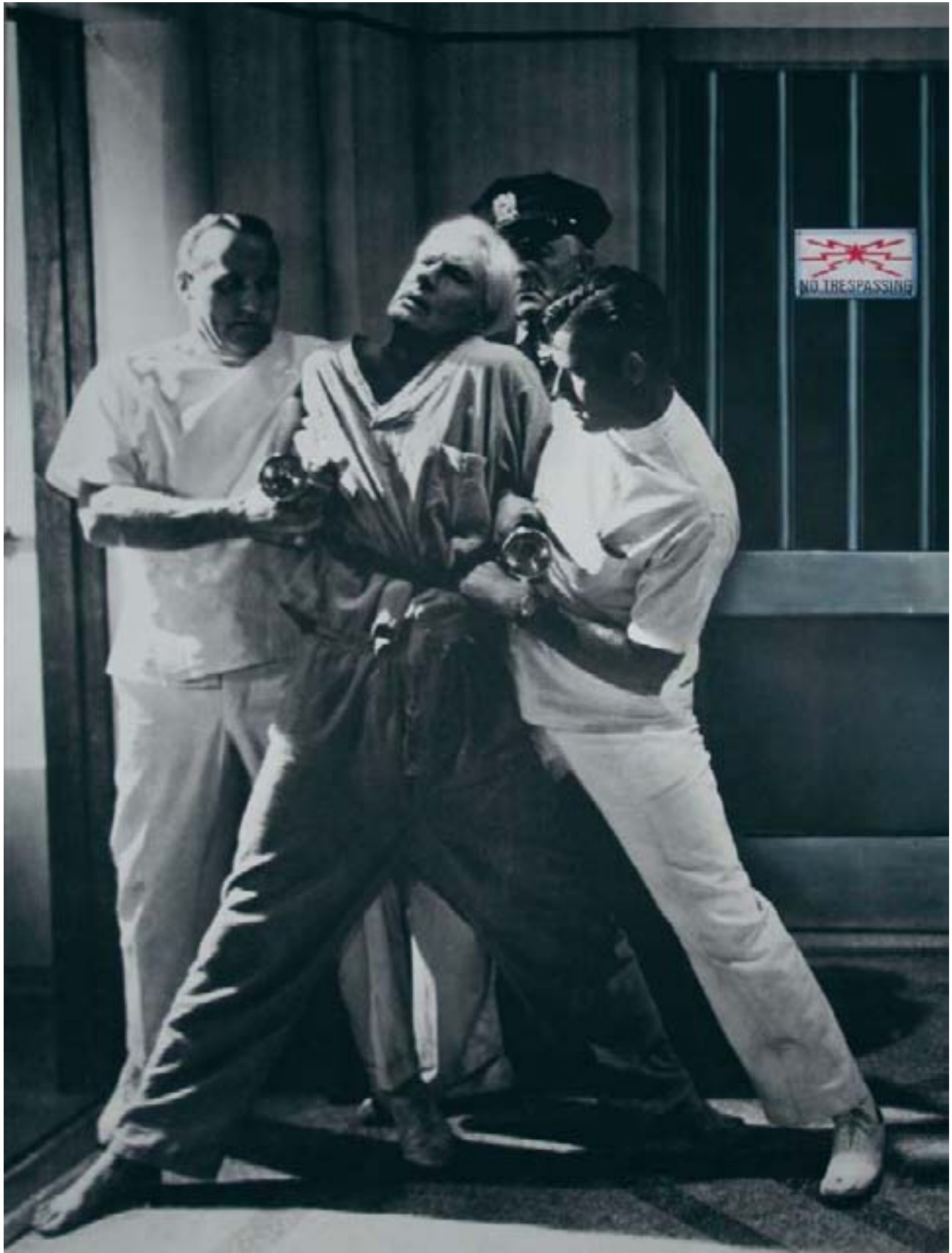


**"Good bye again / Autoportrait", 2008**  
*cm. 112x150*





**"L'incarcération du Dr K / No trespassing, Autoportrait", 2008**  
*cm. 200x180*





**"Under arrest / Autoportrait", 2008**  
*cm. 165x195*





**"Exit / Autoportrait"**, 2008  
*cm. 97x162*







**"Midnight story", 2008**  
*cm. 116x89*





第

42

街

MODERN SHADOW WORKSHOP

摩登影子音乐工作室

©北京摩登影子演出策划责任有限公司  
© BEIJING MODERN SHADOW COMPANY OF PERFORMING ARTS

第

42

街

MODERN SHADOW WORKSHOP

摩登影子音乐工作室

©北京摩登影子演出策划责任有限公司  
© BEIJING MODERN SHADOW COMPANY OF PERFORMING ARTS

## BIOGRAFIA DI PETER KLASEN

**1935** 18 agosto nasce Peter Klasen a Lubecca. Peter Klasen cresce in un ambiente particolarmente sensibile all'arte. Suo zio Karl Christian Klasen, allievo di Otto Dix, è un pittore espressionista di paesaggi e suo nonno Wilhelm Klasen "senior" un commerciante, mecenate e collezionista d'arte. "Mio nonno era un personaggio fuori dal comune, uno spirito intraprendente, curioso, inventivo che ha lasciato su di me un'impronta profonda. Da lui ho appreso ciò che rappresentava l'universo dell'arte. Vedevo i suoi amici artisti, vicini ai post-impressionisti e agli espressionisti, mi piaceva frequentare i loro studi, questi luoghi misteriosi dove ho cominciato ad apprezzare l'odore della pittura.

Sono loro che mi hanno incitato e incoraggiato a praticare la pittura. La mia infanzia sarebbe stata priva di storia se non ci fosse stata la guerra, di cui la mia famiglia ha sofferto come tante altre".

**1942** La domenica delle Palme, Peter Klasen assiste al bombardamento notturno della città della sua infanzia.



**Parigi 1983** - FIAC Grand palais Robe di Peter Klasen Réalisation Chantal Thomass

"Era appena sorto il giorno; c'erano tanto fumo e tanta polvere che fu subito notte; ho visto le torri della cattedrale sprofondare tra le fiamme. Il magnifico Memling e tutti i suoi tesori bruciarono in quella notte. Noi eravamo fuori dalla città; ma anche da lontano era uno spettacolo spaventoso. Avevo coscienza di una perdita".

**1943** Il padre e lo zio partono per il fronte russo. Karl Christian Klasen è ucciso, suo padre Wilhelm Arnold è dato per disperso. Da allora la famiglia vive nell'atmosfera triste di un ipotetico ritorno, attesa che si prolungherà per 10 anni: nel 1955 gli ultimi prigionieri tedeschi sono di ritorno. Peter Klasen non conoscerà mai le circostanze della morte di suo padre: "lo conservo il ricordo di mio padre durante il suo ultimo soggiorno con noi nell'inverno del 1943. Avevo otto anni. Rammento la sua partenza. Avevamo preso il tram per andare in città, attraversando le macerie sotto una luce livida, fino all'immensa stazione di Lubecca. Quel giorno sentii che sarebbe accaduto qualcosa. Ricordo solamente che c'era un legame fortissimo, pregnante, fra mio padre e me, il solo che abbia avuto con quest'uomo che non ho veramente conosciuto. Non amo parlare di tutto ciò... è crudeltà intima, una banalità condivisa da milioni di persone in Germania e, sfortunatamente, in parecchi altri paesi".

**1945-1954** Peter Klasen nel dopoguerra vive la sua giovinezza a Lubecca, accanto alla madre e alla giovane sorella. Frequenta il liceo Katharineum. Disegna e dipinge, dopo lunghe passeggiate solitarie, i paesaggi della campagna circostante e delle rive del Mar Baltico. E' profondamente impegnato nella lettura di Dostoevsky, Kafka e Thomas Mann.

**1955** A 20 anni Peter Klasen lascia Lubecca per Berlino dove è ammesso al concorso della Scuola di Belle Arti. "Non c'è mai stato il dubbio per me di fare altre cose oltre la pittura e ho avuto la fortuna di fare la mia scelta senza drammi né costrizioni" Negli anni del dopoguerra la scuola di Belle Arti di Berlino è una scuola di avanguardia. Berlino beneficia della presenza di giovani professori formati nello spirito di Bauhaus o dell'espressionismo tedesco, come Hann Trier, importante pittore della Scuola Informale tedesca, che avrà un'influenza decisiva su Klasen. A Berlino Klasen segue anche i corsi di Will Grohmann, amico e storico di Klee, assiste alle conferenze di Hans Richter, uno dei protagonisti del movimento Dada e di Karl Schmidt Rottluff, capofila del movimento Die Brüche.



**Vincennes 1987** - Con Michel Butor

"Berlino rappresentava per me la rottura con Lubeca, troppo paralizzata nelle sue tradizioni, e poi lì l'insegnamento era di una grandissima libertà e originalità'.

I professori ci facevano passare per le differenti scuole del XX secolo, dal cubismo a l'École de Paris, allora allo zénith del suo ascendente nel mondo. Ma le Belle Arti di Berlino furono per me anche l'incontro e l'amicizia con altri giovani artisti come Georg Baselitz e il fotografo Benjamin Katz e la scoperta di un'autentica libertà individuale, malgrado le difficoltà pecuniarie inerenti alle condizioni di studente".

**1959** Anno cruciale per il cammino futuro di Klasen. In luglio assiste alla seconda edizione di Documenta di Kassel. E' il trionfo dell'astrazione: "Dappertutto nel mondo si praticava l'arte informale, mi sembrava che tutto fosse stato detto e molto ben detto". Tuttavia all'interno di questa manifestazione, visita la retrospettiva di Wols che aveva scoperto durante un'esposizione alla galleria Springer a Berlino qualche mese prima, riportandone una profonda emozione. "Mi sembrava che Wols corrispondesse alla situazione particolarissima del dopoguerra, mi trovavo sul suo stesso terreno anche se lui viveva a Dresda e io a Berlino, in una solitudine completa, malgrado la rassicurante appartenenza alla scuola. Trovavo una similitudine tra la sua avventura in Francia durante l'occupazione e la mia situazione a Berlino ancora crudelmente segnata dalle tracce della guerra. E poi questo itinerario portava ad un lavoro estremamente sensibile e rinnovatore. La sua fragilità a fior di pelle mi ricordava Klee. Quando, molto più tardi, ho trovato un libro di disegni e acquarelli di Beuys ho afferrato il legame fra questi tre artisti malgrado fossero separati dalle epoche e dagli avvenimenti e ho compreso a qual punto le loro esperienze artistiche fossero significative della sensibilità germanica". Nello stesso anno Klasen, vincitore del Premio del Mecenate dell'In-

dustria Tedesca Kulturkreis, riceve una borsa di studio per un anno. Sceglie di partire per Parigi "Dopo tre anni e mezzo passati a Berlino, avevo voglia di tentare un'altra avventura.

Volevo vivere in Francia, in quel paese che mio padre, che ne parlava la lingua, mi aveva insegnato ad amare". Vivendo isolato in una stanza di servizio in rue Bonaparte, Peter Klasen si lascia catturare dalla strada, dal diluvio di immagini che gli si offrono e dal cinema per il quale ha una vera bulimia.

"Ogni giorno dalle 18 a mezzanotte andavo alla cine-teca di rue d'Ulm. Vedevo in particolare i film di Fritz Lang e di Murnau che erano stati censurati da Hitler, e i film della Nouvelle Vague, creata da Truffaut, Chabrol, Godard e dall'americano Cassavetes (Shadows). Il loro sguardo sulla realtà annunciava un cambiamento. Sapevo che la riflessione sul mio lavoro aveva come punto di partenza il loro linguaggio che, nello stesso tempo popolare e contemporaneo, era impregnato di significati in relazione immediata con lo stato di una société, la nostra società... "Quando non è al cinema Klasen rilegge il *Corriere dada* Di Raoul Hausmann, e i testi sul Bauhaus, due movimenti quasi totalmente ignorati a Parigi. Klasen s'interessa a Hugo Ball, Richard Hülsenbeck, John Heartfield, all'opera di Schwitters e di Max Ernst, alla pratica del collage e dell'assemblaggio.

Klasen espone per la prima volta nel corso della manifestazione Ars Viva a Ratisbonne, Nuremberg e Leverkusen. La situazione dell'arte gli sembra paragonabile a quella del giorno seguente la prima guerra mondiale, quando tutti i valori esistenti erano stati annientati. Tuttavia rifiuta di fare pittura per la pittura. Per lui la pittura di qualunque tipo deve essere concettuale. Fa riferimento a Hegel "Deshalb gerade aber ist ein Kunstwerk nur vorhanden, insofern es seinen Durchgangspunkt durch den Geist genommen hat und aus geistiger produzie-



**Berlino 1987**



ren der Tätigkeit entsprungen ist" "In verità un' opera d'arte è veramente esistente solamente nella misura in cui abbia avuto origine nello spirito stesso e purchè sia la risultante di un' attività spirituale produttiva" Hegel *Aesthetik/Esthétique*. È così che alla prima Biennale di Parigi, nell'ottobre del 1959, Klasen assiste alla nascita dei Nouveaux Réalistes.

"Sebbene attento a questo movimento, ero maggiormente interessato a una ricerca rivolta al recupero dell'immagine ed alla pratica della pittura piuttosto che al puro récupère degli oggetti. Parigi si caratterizzava per una sovrabbondanza d'immagini di cui io desideravo appropriarmi. Interrogandomi su come farlo, la fotografia mi sembrava affascinante ed un mezzo per praticare la pittura. Allora mi sono ricordato del mio passaggio nello studio di litografie di Lubecca, dove grazie all'aerografo si fabbricavano le immagini fotografiche. A partire da queste riflessioni, il mio lavoro è proseguito in maniera logica e lineare".

**1960** Dopo aver assemblato verso la fine del 1959 degli oggetti non riconoscibili, ricoprendoli di una pittura uniforme, Klasen fa apparire su una superficie délie immagini ritagliate e la loro rappresentazione dipinta con l'aerografo, in un confronto dialettico. Da questa specie di dimostrazione didattica si stabilisce un dialogo, una disputa sullo stesso quadro tra la pittura e la realtà. Klasen installa il suo atelier a Parigi in rue Clignancourt 143.

**1961** Apparizione dell'immagine spezzettata del corpo femminile, che sarà una costante dell'opera di Klasen fino al 1973. La donna è rappresentata in un contesto isolato, stereotipato. Dedicandosi a un inventario della realtà urbana, Klasen mostra come la donna sia, nella città, la prima vittima dell'alienazione dell'individuo. La donna deificata dei manifesti, deformata dall'immagine pubblicitaria, altera la realtà. *Nausée* 1961, *Fast serve* 1963, *La conscience du corps* 1964, *Stripteaseuse* 1965, *Ce que femme veut*, 1966, *Les demoiselles inaltérables* 1967, *Femme-piège* 1967, *Sexe faible* 1967, titoli dei quadri, tutti trovati nella stampa a grande tiratura.

**1962** *Geste pour un objet*, manifestazione al Centre Américain: intorno a quadri-oggetto di alcuni artisti fra cui Peter Klasen (che presenta un'opera del 1960) ha luogo una danza eseguita dalla ballerina americana Katherine Henry d'Espino. È la prima volta che Klasen mostra un suo lavoro in Francia. Nello stesso anno Cor-



**Parigi 1990** - Club St. James presentazione delle scuderie "PORSCHE KLASEN"

neille presenta Klasen a Mathias Fels e a Rosa Faure sua socia. A partire da questa data Klasen realizza più metodicamente i suoi *Tableaux-rencontres* di oggetti differenti. Frammenti di visi, di radiografie. La realtà è spezzettata. Klasen si costruisce un vocabolario ossessivo che raggiunge l'angoscia del creatore davanti alla vita e davanti alle cose. Questi oggetti sono collegati ai corpi, alla malattia, alla morte, talvolta con una connotazione erotizzante. Esprimono la paura del male, raffigurato per mezzo di immagini simbolo, come lame di raso, ampolle, siringhe, stetoscopi, pillole.

**1963** Presso Mathias Fels, prima manifestazione in Francia della nuova tendenza figurativa che gira deliberatamente le spalle alla nuova astrazione, raggruppando René Bertholo. Peter Klasen, Carl Frédéric Reute-swärd, Hervé Télémaque, Jan Voss, con il titolo *Image à cinq branches* con prefazione di José Pierre. Klasen vi mostra fra gli altri sei quadri oggetto *Fast-serve* e *Fait-diverse*.

**1964** Monaco, Galleria Friedrich, doppia esposizione personale: Klasen e Gérard Richter. È la prima presentazione in Germania degli artisti della nuova figurazione. In Francia si comincia a prendere coscienza della fine dell'astrazione. Arrivo della Pop Art, ancora chiamata neo dada in Europa. Al museo d'Art Moderne de la Ville de Paris, Gérald Gassiot-Talabot presenta *Mythologies quotidiennes* che raggruppa 34 artisti.

**1965** A differenza degli artisti della Pop Art, più vicini alla pubblicità, Klasen rafforza il suo discorso narrativo e riformula una nuova estetica giocando sul formato, sulla composizione e la giustapposizione stupefacente di elementi eterogenei che spiccano su grandi



1991 - Con Cesar

superfici, dipinte con tinte piatte: *La femme au volant*, *La bouche d'incendie*, *L'enfant*, *Le cobaye ou le futur conditionnel*.

Rende anche gli oggetti inquietanti (Primissimopiano). Gérald Gassiot Talabot scrive: "*Les cruautés de Peter Klasen*". Klasen presenta al Salon de la Jeune Peinture una tela di grande formato che viene rifiutata con il pretesto che è incompiuta. Quest'opera *Zone interdite* 1965 è acquistata poco tempo dopo dal CNAC su proposta di Germain Viatte.

**1966** Prima esposizione personale a Parigi, Galleria Mathias Fels, e ad Anversa, galleria Ad Libitum. Il catalogo comprende testi di Peter Gorsen e Gérald Gassiot-Talabot. Klasen partecipa a *Schème 66* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) e all'esposizione *Realismus der Symptôme* (Stadt Museum Leverkusen); in tale occasione analizza il suo lavoro nel testo *Mon vocabulaire*. Prendendo i temi della sua ossessione personale, angosce-fobie-desideri, previene qualsiasi interpretazione degli amanti della psicologia. I suoi elementi, telefono, rossetto, utensili, apparecchi sanitari, apparecchi elettrici....sono oggetti e utensili di uso quotidiano.

In quest'anno dipinge un quadro premonitore del suo futuro lavoro: *Porte entr'ouverte*, esperienza del limite, dell'atto di passaggio. Pone, con uno stile spoglio, le questioni essenziali sull'esistenza dell'uomo.

Visita all'atelier di rue de Clignancourt, da parte di Wim Wenders. Da allora si incontrano regolarmente fino all'inizio degli anni 70.

Dietrich Mahlow realizza un film *Prinzip Collage* per

il secondo canale tedesco (ZDF) sui collage-pittura di Klasen.

**1967** Incontro con Franck Venaille, fondatore della rivista *Chorus* di cui il primo numéro presenta un inserto su Klasen, con Pierre Tilman e Daniel Biga.

Klasen dipinge i suoi quadri binari, basati sull'opposizione del frammento di un corpo e uno o più oggetti. Sul fondo neutro (bianco), gli oggetti appaiono totalmente asettici. Si tratta di una pittura fredda di un distacco assoluto: la composizione è trovata o catturata dall'artista con lo sguardo impersonale dell'obbiettivo fotografico, e interpretata sulla tela per mezzo dell'aerografo.

Klasen provoca stupore davanti agli oggetti del quotidiano che rappresenta sulle sue tele: interruttori, maniglie di porte, rubinetti, accessori sanitari ed elettrici in allineamenti seriali. La pittura di Peter Klasen comincia ad essere conosciuta in Francia e in Italia (collettiva alla galleria Marconi di Milano con prefazione di Restany). L'artista è presente nel padiglione francese dell'Esposizione Universale di Montréal e nell'importante esposizione del Museo delle Arti Decorative: *Bande dessinée et Figuration Narrative*, la cui parte pittorica raduna principalmente opere della Pop Art e della Figuration Narrative.



Parigi 1991 - Atelier di Vincennes, Klasen con Samuel Fuller

tive. Klasen ottiene il Prix Franz-Roh durante l'esposizione di Monaco e realizza all'inaugurazione un immenso collage, che taglia e distribuisce fra il pubblico.

**1968** Dodicesima esposizione personale presso Mathias Fels. Klasen è invitato a *L'art Vivant 1965-1968* esposizione della Fondazione Maeght, e realizza la sua installazione (oggi al FRAC Rhône-Alpes) *Bidet*, in omaggio a Duchamp. Peter Klasen partecipa poco allo "psico-dramma" collettivo del maggio del 68.

"Avevo 32 anni; ero abbastanza maturo per resistere a certe infatuazioni, abbastanza cosciente anche per rendermi conto che ciò che scoppiava in pieno giorno, confermava le mie proprie posizioni sviluppate dopo l'inizio degli anni 60. In nessun momento ho pensato di abbandonare la pittura per un'altra lotta maggiormente legata alla realtà sociale e politica. Preferisco una riflessione critica su una società partendo dalle immagini che essa produce.

Tuttavia, il maggio del 68 ha permesso una migliore comprensione della pittura perché c'è stata una pulizia degli antichi valori: una generazione ha formulato interrogazioni in rapporto a ciò che veniva chiamata società dei consumi, cosa che si allineava al mio pensiero".

**1969/1970** Le opere di Klasen guadagnano in precisione, in freddezza. Ai quadri binari succedono delle giustapposizioni sul fondo neutro con composizioni molto geometriche.

Il quadro diventa, allora, un luogo di addizione, dove il segno + interviene nei titoli: *Poignée de porte + Oreille*, *Oeil + Grille*, *Chemise + Seringue*.

Il lavoro di Peter Klasen comincia ad essere conosciuto: acquisizioni da parte del Musée d'art Moderne (CNAC, Parigi). Partecipa all'esposizione itinerante *Trois tendances de l'art contemporain en France*, ottiene il Prix Europe. Esposizioni personali a Bruxelles (New Smith Gallery), Colonia (Galerie Klang), Milano (Studio Marconi), serigrafie per le edizioni V (Denis Coutrot).

**1971** Retrospectiva all'ARC, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris: *Ensembles et Accessoires*.

Su iniziativa di Pierre Gaudibert e Suzanne Pagé, questa esposizione personale, la prima di Peter Klasen in un museo, permetterà di far conoscere largamente il suo lavoro. La prefazione del catalogo è di Gilbert Lascault che vede nelle opere di Klasen una doppia attrattiva: per la neutralità e per l'erotismo. L'esposizione costituita da opere datate dal 1962 al 1971, presenta

un ampio discorso sul tema dei corpi e dei sanitari, particolarmente, con utensili chirurgici, vasche, bidet, docce e tubi di scarico, oggetti ravvivati da un contorno di neon (*2 bidets 1971*), così come una serie di quadri sullo stesso tema (vasca da bagno, wc, etc..).

Partecipazione all'importante esposizione *Peinture et Objet* al Museo Galliéra, organizzata dal grande mercante d'arte del dopoguerra Rene Drouin. Klasen è pubblicato nelle opere che trattano di arte contemporanea, come *Pop Art&Cie* di Francois Pluchart, *L'art depuis 1945* di Gérald Gassiot-Talabot. L'anno seguente il ruolo preciso di Klasen è definito da Jean Clair nell'opera *L'Art en France* pubblicata nelle edizioni du Chêne.

**1972/1973** Installazione nell'atelier di Rue de la Procession 49, nel XV<sup>e</sup> Arrondissement. Esposizione personale presso Mathias Fels. Le tonalità sono grige, la luce fredda. Si assiste alla fine del periodo dei quadri binari; gli oggetti isolati, talvolta a grandezza naturale, occupano quasi tutta la tela.

Benché la figura umana sia esclusa dal quadro, gli oggetti rappresentati: poltrona dentistica, poltrona a rotelle, tavolo operatorio, apparecchio di ossigenazione,



Parigi 1991 - AI FIAC



**Parigi 1997** - La Porsche GT2 Klasen vince il campionato di Francia formula GT

sono in relazione con il corpo umano.

“La pittura è un mondo fittizio che permette di leggere l’insieme della realtà a partire da certi dettagli. Nella mia pittura di quest’epoca, ogni oggetto rinvia a un mondo preciso in cui l’individuo si ritrova. Volevo fare l’inventario di questo mondo, utilizzando i segni stessi della nostra civilizzazione, per costituire un insieme di oggetti che ne siano i punti di riferimento.

Tutte le tracce di usura sono cancellate, le cose sono sterili, asettiche, la pulizia ha il sapore dell’incubo, la realtà inclina verso l’irreale “fuori dal tempo”.

**1974/1975** Inizio del periodo degli *enfermements*. Klasen rappresenta cancelli, barriere, porte chiuse con un catenaccio di grandezza naturale, che occupano la totalità della tela, frontalmente, senza sfondo. Lo scrittore Alain Jouffroy dice: “Organizza gli oggetti come un vero codice simbolico, dove la malattia universale degli individui nella città industriale è messa in evidenza”.

La società contemporanea non è per lui che un immenso ospedale, dove lo stesso medico è alienato dai suoi malati. Visionario della malattia urbana, ne è anche il più acuto obiettore, perché non ha assolutamente bisogno di manipolare gli oggetti reali per rappresentare la realtà, (*Les Prévoyants*, edizioni La Connaissance, Bruxelles, 1974).

Come Bernard Noël ha ben precisato, il quadro è una frontiera. “lo rappresento l’interno e l’esterno. Si è esclusi da un mondo ma ci si ritrova in un altro. Davanti alla rappresentazione frontale di un’ inferriata di una prigione, si è di fronte a una frontiera, si ha la scelta, si può accettare o rifiutare. Sono dei quadri-trappola. Ho concepito queste mostre facendo in modo che lo spettatore si senta intrappolato da queste opere” Nel 1975 Klasen dipinge un quadro premonitore *Lavabo* nel

quale tracce di colature rimettono in questione la pulizia clinica dei quadri di questo periodo. È il primo intervento dei tempi, dell’effimero che, a partire dal 1982, diventerà predominante. Prima esposizione personale in un museo tedesco, il Wilhelm-Lehmbruck Museum di Duisburg (1974), mostra presso Karl Flinker (1975) e Jacques Damase, Bruxelles (1975).

Articoli sull’opera di Klasen nell’*Art actuel* in Francia scritti da Anne Tronche e Hervé Gloaguen e in *Les Prévoyants* di Alain Jouffroy. Comparsa della prima monografia dedicata a Klasen: *Essai sur Peter Klasen* di Alain Jouffroy seguita da un’antologia critica (1975, Jacques Damase ed.); *Les machines divorcées de Peter Klasen*, testo di Pierre Tilman (edizioni Art Forum 1975).

Incontro con Henri Michaux nello studio di rue de la Procession su iniziativa di Micheline Koupernic. Michaux parla a proposito delle tele di Klasen “di una stupefacente smaterializzazione degli oggetti”

**1976/1978** Durante un colloquio con Francois Pluchart, Peter Klasen dichiara di voler dipingere delle immagini “di una banalità feroce” facendo allusione alla sua serie di quadri sui vagoni. Partendo da fotografie prese da luoghi differenti, Klasen ricostruisce vagoni, parti posteriori di camion, chiusure con catenacci in primo piano, e ci si domanda “che cosa contengono?”

“C’è la sindrome del vagone, un ritorno alla storia della Germania, di cui non mi posso disfare. È per mezzo di sequenze, di frammenti che si decifrano i drammi, le catastrofi”.

Peter Klasen espone a Milano. “L’uomo che dipinge queste tele è messo alle strette, prigioniero. Soffoca. Dipinge allora questo *Manometre KTM* sul quale appaiono le lettere F (ferme) e O (ouvert). Più in alto 5 cifre: 1-5-10-15-20. La freccia è posta fra il 5 e il 10. Si tratta di una porta chiusa con catenaccio. Ferro, ghisa, acciaio. Ecco degli elementi con i quali non si bara”(Franck Venaille). Peter Klasen partecipa all’esposizione-bilancio “*Mythologies quotidiennes II*” Organizzata quindici anni dopo la prima edizione da Gérald Gassiot-Talabot(1977).

Mostra personale al museo di Grenoble.

Partecipazione al *Temps des Gares* al Centre Pompidou (1978). Nel 1978 incontro con Alin A.Avila, per la preparazione del libro di Pierre Tilman: *On n’a pas eu d’été*.

Incontra Claudine d’Hellemmes a Lille.

**1979/1980** Klasen è presente in *Figures de l’enfermement*, importante esposizione presso l’Elac (Lione

1979). L'anno seguente, nel 1980, la sua prima esposizione personale presso Adrien Maeght, con il titolo *Espaces clos*, riassume la sua problematica del racchiudere. Franck Venaille cura la prefazione del catalogo. Klasen, in una serie di quadri di grandi dimensioni che innescano una prospettiva, sembra creare uno spazio che si racchiude sullo spettatore. Nel suo testo prefazione al catalogo Franck Venaille scrive: "Dans l'intimité de la douleur et de l'éros glacé tout ceci s'est produit chambre n° 18 j'entendais ses pas, je m'habituais a leur sécheresse c'était comme un cri blanc n'exprimant que lui-même venu de loin du plus enfoui peut-être de l'intériorité ah! ce mur qu'autour de lui, brique après brique, ainsi: j'en tremble encore, il élevait!"

Nella serie *Peintres de notre temps*, Michel Lancelot, realizza per Antenne 2, un film di 25 minuti su Peter Klasen.

Organizzato da Wolfgang Becker, con il titolo *Keep out*, esposizione itinerante presso la Neue Galerie Collection Ludwig d'Aix-la-Chapelle, poi Utrecht, Lubeca e Berlino. Pierre Tilman pubblica l'importante monografia *Peter Klasen* presso le Editions Galilée.

**1981** Primo viaggio di Peter Klasen a New York dove scatta numerose fotografie. In particolare di graffiti, soggetto che avvia la serie *Traces*. Fotografa particolarmente l'immensa porta di un magazzino in Mercer Street che sarà l'oggetto di un intervento collettivo: *Porte blindée* 1981-1982 (300x400 cm).

"Tutta la mia esistenza è legata alla città. Il mio viaggio a New York è stato, per me, la scoperta di un luogo mitico e nello stesso tempo la riscoperta di una città che il cinema mi aveva già fatto conoscere perfettamente"



**Art Cologne 2004** - Galleria Thomas Levy, Peter Klasen con Benjamin Katz e Claudine Klasen

**1982** Le tracce, le colature e il sudiciume, che da alcuni anni apparivano nei quadri di Klasen, diventeranno preponderanti. Per la sua seconda esposizione personale presso Adrien Maeght, intitolata *Traces*, Klasen presenta delle opere sul tema della degradazione dell'oggetto (prefazione del catalogo di Gilbert Lascault). Partendo dalla porta fotografata a New York, Klasen ha l'idea di realizzare un'opera collettiva. Dipinge su una tela lo spazio della porta e il chiavistello e chiede ad amici, artisti, scrittori, collezionisti di esprimersi sulla tela: 30 intervenuti partecipano così a questa opera. (*Porte Blindée*, coll. Maeght, Parigi). Klasen realizzerà una serie di tele aventi per tema i graffiti. Il suo interesse per queste scritture anonime è una riflessione che parte dalle cose viste, una reazione davanti a un'espressione primaria, diretta, semplice, essenziale. Da ciò nascono le tele *Gegen* (200x400 cm, FNAC) che hanno origine da un'iscrizione notata su un muro in Germania. *Flash atomique Nagasaki e I was here definitely* (Musée d'art Moderne de Villeneuve d'Ascq). "Pittore di rifiuti, Klasen non deve prendere partito su questo grande rifiuto, su questa negazione radicale. Non deve dire se ciò lo lascia indifferente, se è ostile o se condivide questo desiderio di opposizione. Il pittore qui registra, trascrive, riferisce senza giudicare, senza condannare, ne partecipare. E' lo storico dei muri, l'alchimista delle iscrizioni e delle macchie" scrive Gilbert Lascault.

Questa serie di *Traces* raggiunge il suo punto culminante con la scoperta delle ombre di *Flash atomique* o con le immagini a gesso che traccia la polizia intorno a un cadavere sul suolo (*Corps* 1981). In questi quadri si assiste all'evocazione della presenza umana nei luoghi descritti. Edizioni di una monografia bilingue in Italia *Peter Klasen* (ed. Arte Industria Pollenza mc).

**1983** Invitato da Jean-Luc Chalumeau nell'esposizione "Tel peintre... quel maître?" (galleria ABCD), Peter Klasen realizza un omaggio a Schwitters, *Bonjour Monsieur S*, che introduce un rinnovato interesse per il collage.

"I miei primi quadri si riferiscono ai collages di colui che inventò i MERZbilder e i MERZgedichte. I soggetti che io fotografo e i residui e i rottami che raccoglie Schwitters sono compresi nello stesso scenario (inesauribile): la città... E' dunque talmente evidente che io rendo omaggio a Schwitters, che mi ha salvato dai sentieri battuti dell'informale".

Klasen partecipa a numerose esposizioni: "*Douze artistes pour Avignon. La Donation Lintas* su iniziativa di Carlotta e Philippe Charmet; *Concept et Réalité* (Centro Camrobert a Jouy-en-Josas presentato dal Dott.



**Barcellona, Spagna 2005** - Con R. Combas e J.F. Roudillon

Jean Poucet); 1960 (Museo di Saint Etienne); *Electra* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris); personale alla Fiac nello stand di Adrian Maeght dove presenta la serie *Gestes et Effacements*. Franck Venaille, scrive a questo proposito: " Il sudiciume ha fatto la sua apparizione. Poiché è informe e colpisce tanto il pensiero che la forma, sconvolge sornionamente le certezze di questo luminoso universo pittorico. E' dunque Klasen stesso che introduce nella sua opera l'inquietitudine e la sinfonia del sospetto". Tu hai peccato!" grida l'uomo con le mani sul megafono. E l'opera, senza tregua, si arricchisce della ricaduta della colpa antica".

Alin A. Avila pubblica presso le edizioni Autrement l'Art, *Klasen par Bernard Noël*. Thibaut Camdessus realizza *I was here definitely*, un corto-metraggio video di 13 mm su Peter Klasen con la partecipazione di Olivier Kappelin. L'opera di Klasen è oggetto di un' esposizione personale itinerante.

**1984** Nel gigantesco quadro *Porte d'Aubervilliers*, Peter Klasen fa intervenire il neon nella tela, ricordo dell'utilizzo anteriore degli anni 60, che diventerà sempre più frequente. All' Hospice Saint Louis d'Avignon, per l'esposizione *Le Vivant et l'Artificiel* realizza un grande affresco in situ: *Avis de Recherche, Hiroshima e L'Espoir*. Serie di esposizioni retrospettive in provincia (Orléans, Chateauroux, Marseille, Annecy, Le Creusot et Dunkerque). *Porte d'Aubervilliers* serve da sfondo per la presentazione degli abiti della collezione *Pret-Art-Porter* di Claudine d'Hellemmes al Salon Grands et Jeunes (Grand Palais).

**1985** Peter Klasen trasforma in abitazione-studio un' officina a Vincennes. "Volevo impiegare totalmente questa vasta officina dall'ossatura metallica. Tutti gli

elementi qui sono legati strettamente al mio interesse pittorico. Questa architettura rinvia agli elementi che io utilizzo nella mia opera: sobrietà, luce, equilibrio che gioca sul bianco e sul grigio, aprendosi su spazi di verde che danno ritmo alla costruzione. In questo luogo, che comporta un atteggiamento differente, di più grande libertà in rapporto al mio lavoro anteriore, mi trovo in una fase di liberazione del gesto e del colore. Esiste un godimento nell'atto di dipingere che sto per riscoprire". Partecipa ad esposizioni retrospettive riguardanti la Figuration Narrative a Valence e a Nimes. Realizza un autobus articolato, commessa Semurval, Valenciennes 1985.

**1986** In occasione di una retrospettiva organizzata da Peter Hopf al Kunstamt Wedding di Berlino, Klasen comincia una riflessione e dei lavori sul tema del muro di Berlino. Pubblicazione di *Peter Klasen, Arbeiten aus 25 Jahren*, edizioni Kunstamt Wedding, Berlino.

Klasen presenta nello stand di Mathias Fels alla FIAC dei collages legati all'universo urbano. Ho reintrodotta la morsa del tempo, C'è anche il ricordo di un mondo che cambia, le cifre, le iscrizioni. La messa in guardia nelle mie opere rinvia al nostro universo codificato e messo in memoria e ai pericoli che minacciano il nostro ambiente. Il soggetto, rappresentato con le tracce della vita, si riferisce alla mia propria esistenza.

Alin A. Avila pubblica: *PK 86 Collection Initiale 1* (edizioni Aréa).

**1987** Matrimonio con Claudine d'Hellemmes. Un'importante retrospettiva: *L'oeuvre peinte de 1960 a 1987* viene organizzata da C. e H. Le Chénier, in occasione di *Présence Contemporaine* a Aix-en-Provence, in luglio e



**2005** - Klasen alla "Maison Européenne de la Photographie" con J.L. Monterosso

agosto. L'esposizione è presentata anche al museo di Carcassonne nello stesso anno.

Questa mostra traccia di nuovo il percorso di Klasen in modo molto completo con opere storiche chieste in prestito alle collezioni pubbliche e private. I testi dell'importante opera pubblicata in tale occasione sono di Michel Butor, Gilbert Lascault e Carol Naggar. Vi si può vedere per la prima volta in Francia i quadri di grandi dimensioni ispirati al muro di Berlino. Realizzazione di un affresco murale alla stazione SNCF/RER Quai D'Orsay Parigi, commissionata dall'ente pubblico del Musée d'Orsay.

Crea il manifesto del Trophée Lançome.

**1988** Doppia esposizione a Clermont-Ferrand e a Chamalières in marzo-aprile (Catalogo con prefazione di Francis Parent, *La peinture de Peter Klasen à la charnière de la vie*).

In aprile Peter Klasen realizza, durante un viaggio a Berlino, una nuova serie di foto del muro di Berlino.

In occasione di una doppia esposizione ad Angers, *Sortie d'usine* nei locali della società Transtec e *Le mur de Berlin* al Nouveau Théâtre, Klasen esegue sulla scena, davanti al pubblico, l'ultima tela del ciclo sul Muro, accompagnato dal trio di jazz Daniel Humair, Joachim Kühn e Jean-François Jenny-Clark. Questo lavoro fa parte di una pubblicazione per *Présence de l'Art Contemporain en Anjou (PACA)*, sotto l'egida del suo presidente Daniel Chabrisoux, con testi di Jean-Jacques Levêque e Alin A. Avila.

"Parole d'ingiuria e d'amore sono accanto ad avvisi di ricerca o slogan anti-nucleari. Così il muro diventa un formidabile catalizzatore, il cadavere squisito di una azione collettiva i cui partecipanti si ignorano".

"...Questo muro concepito per impedire il dialogo diventa un luogo privilegiato per la comunicazione"

"Infatti, il lavoro sul muro di Berlino riprende lo stesso concetto delle mie opere anteriori, scopre i luoghi significativi, ne estrae l'essenza, li riorganizza sulla tela e li riconduce ai miei propri tratti. Fatalmente, inesorabilmente, dovevamo incontrarci, io e il muro di Berlino".

Realizzazione di un affresco murale esterno sul sagrato del Pavillon des Arts. Commissione de la Ville de Paris. Peter Klasen illustra il suo percorso in occasione di una serie di articoli su France Culture, in compagnia di Alain Jouffroy (giugno - luglio). Invitato per la presentazione della pubblicazione di George Léon, *La clé de soi*, sempre su France culture, Peter Klasen commenta le opere di quattro artisti che l'hanno particolarmente colpito: *L'urne fontaine* di Marcel Duchamp, *Guernica* di Pi-



**2006** - J. Monory, Claudine e Peter Klasen

casso, *L'armoire* di Paul Klee e la pittura di Wols.

Nello stesso anno un'antologia di testi dedicati all'opera di Peter Klasen compare edita da Aréa.

Peter Klasen realizza un affresco di 3,30 mt x 26 mt, nel municipio di Lilla su proposta di Pierre Mauroy.

Tema dell'affresco sono le diverse attività industriali del nord. Creazione del manifesto del 9° Festival di jazz di Parigi. Il 30 novembre nasce sua figlia Sydney.

**1989** Al SAGA, Salon des arts graphiques, Klasen espone i suoi primi bronzi, su suggerimento di Alin A. Avila. Con il titolo di *Histoire de lieux ordinaires*, presenta una doppia esposizione presso la galleria Louis Carré & Cie e la galleria Fanny Guillon-Laffaille. L'oggetto integrato nella tela prende un posto preponderante. Klasen, perseverando nel suo recupero dell'iconografia urbana, inizia a rilevare il volto nascosto delle nostre città: parcheggi, mezzanini, passaggi sotterranei, oggetti abbandonati, rifiuti. In occasione di queste due esposizioni, pubblicazione di un catalogo realizzato dalla galleria Louis Carré & Cie (testo di Jean-Louis Ferrier) e di un libro *K.L.A.S.E.N. opera en trois actes et quinze scènes* di Franck Venaille per le edizioni Marval/Galerie Fanny Guillon-Laffaille.

"Ho sempre sostenuto che era necessario contenere la pittura figurativa in uno schema estremamente rigoroso, non esito a dire concettuale, perché essa sfugge a ogni interpretazione errata. La pittura figurativa non è una semplice descrizione di ciò che ci circonda, nè una dimostrazione di abilità e di precisione, nè un semplice *Psychogramm*":\* È per me una forma di ricerca fondamentale, con un linguaggio autonomo che ha le sue proprie leggi e le sue proprie determinazioni, allo stesso titolo di qualsiasi ricerca"

**1990** Klasen presenta per la prima volta negli Stati Uniti



**2006** - Knokke-le-Zout con Christo e Jeanne Claude

il suo ciclo *Le Mur de Berlin*, completato nel 1988. Dipinge per la scuderia Kremer di Colonia, su commissione di Th. Salvador, la Porsche 962C, pilotata da Philippe Alliot alle 24 ore di Le Mans. Il suo amico architetto Christophe Petitcollot costruisce per lui una casa ed uno studio nel sud della Francia.

\* Termine della psicanalisi tedesca che esprime la rappresentazione grafica delle capacità e che rileva la qualità e la personalità dell'individuo.

**1991** Prima esposizione personale a Tokio alla galleria Art Point: Peter Klasen incontra il regista hollywoodiano Samuel Fuller in vista della creazione di un'opera monumentale ispirata al capolavoro del cineasta americano: *Shock Corridor*, installazione di 100 mq. che viene completata in occasione della Fiac 1991 alla galleria Louis Carré & Cie, con il titolo *Shock Corridor/Dead end*. Klasen scrive in proposito: "Nel 1963 il regista americano Samuel Fuller realizza il suo film *Shock Corridor* che, con il pretesto di un intrigo poliziesco, denuncia le pratiche terapeutiche abusive usate in alcuni ospedali psichiatrici americani.

Per mezzo di *Shock Corridor* ho voluto rendere omaggio a questo grande cineasta con la realizzazione di un'opera di importanti dimensioni.

La mia riflessione non si rivolge all'universo psichiatrico degli alienati o dei malati mentali, ma aggiungendo il sotto-titolo *dead end* (strada senza uscita), tenta di denunciare pratiche che, realizzate sotto la copertura di un approfondimento scientifico, sono servite o servono ancora, in un certo numero di paesi a neutralizzare o a eliminare fisicamente avversari politici o individui appartenenti a minoranze etniche o religiose. Ho voluto

evocare, per mezzo di un percorso immaginario direttamente legato al mio universo pittorico, la minaccia che pesa sulle libertà individuali. Lo spettatore che è invitato a occupare solo il corridoio, potrà essere a volte testimone, a volte vittima, intrappolato dal riflesso della propria immagine proiettata per mezzo di un gioco di specchi in un universo carcerario! ".

**1992** Realizzazione di una serie di opere di grandissimo formato sul tema della città per l'esposizione personale *Exteriors 1991/1992*, presso la galleria Guy Pieters (Knokke-le-Zoute). Nascita di Joy, sua seconda figlia.

**1994** Creazione per il restauro del parking n.4 della Défense di un'ambientazione pittorica di 35.000 mq. sui quattro livelli del Parc-Centre/ La Defense.

**1995/1996** Esposizione alla galleria MC di Parigi, con il titolo *Zone contrôlée/accès réglementé*.

Serie di opere di piccolo formato con collage e oggetti prevalentemente su metallo.

Realizzazione a Opio, nello studio di Hans Spinner, di



**Art Paris 2007** - Gian Carlo de Magistris





**2007** - Klasen con Antonio ed Alexandra Prates nella galleria Prates

una serie di sculture in terracotta con oggetti incorporati.

**1997** Retrospectiva delle opere dipinte dal 1961 al 1997 presso il Centre d'Art Noroît di Arras. Klasen presenta al Cargo (Marsiglia), con il titolo *Travaux Publics*, una grande installazione che integra dei neons a utensili di cantiere (tubi, griglie, rotelle di cablaggio) e un immenso pannello formato da ante di guardaroba.

Nello stesso anno, su iniziativa di Piet Moget, realizza il percorso *Lectures*, concepito specialmente per l'acquedotto in disuso della città di Sigean, costituito da una ventina di sculture: *Une journée radieuse*, *La longue marche*, *Obsession*, *Le Piège*, *L'apologie de la Tauromachie* (Atelier Spinner, Opio) e dodici quadri che compongono la parola *M.É.T.A.M.O.R.P.H.O.S.E.*, riferiti al racconto di Kafka.

**1998** Esposizione di *Femmes de Lettres/Iron Ladies* per la presentazione di pitture -collages i cui soggetti e titoli si riferiscono al cinema mondiale, oltre ad una serie di opere dedicate principalmente al corpo femminile, immagini presentate con griglie e cornici metalliche e illuminate da un tubo al neon. Questi ultimi quadri segnano la riapparizione del corpo nell'opera di Klasen incominciata nel 1997 nella serie *Fragments*. Sono tele di grandi dimensioni dove è inserita un'immagine parziale del corpo femminile.

Klasen dipinge per François Lafon, su commissione di LITO, Parigi, *La Porsche GT2 Evolution Bache - Klasen*, che i piloti Jean-Pierre Jarier e François Lafon porteranno alla vittoria nel campionato di Francia GT 1998.

**1999** Klasen presenta una doppia esposizione retrospettiva al Centro Culturale di Cherbourg ed espone per la prima volta all'Artothèque il ciclo di 20 litografie sul *Mur de Berlin*, che sarà acquisito da questa istituzione.

**2000** Doppia esposizione al Musée de l'Ardenne e al Musée Rimbaud a Charleville-Mézières. Il Museo acquista il quadro *Rimbaud, Négociant* del 1991.

**2001** Klasen introduce nella sua opera nuove tecniche, in particolare il "pigment print"; stampa con l'aiuto del computer, nella serie *Beauties*.

**2002** Klasen su iniziativa di Jean-Pierre Frimbois e Victoria Ville-Paris, presenta alla Fondazione Vasarely a Aix-en-Provence una importante retrospettiva ed espone l'opera monumentale *Eurocopter one/ Deux Flèches*, commissionatagli dalla società franco-tedesca Eurocopter e una serie di guaches/collages sempre sul tema dell'aeronautica.

**2003** Klasen commenta, con i titoli *Life is beautiful!* (galleria Hilger a Parigi e a Vienna) e *Elements of Disaster* (Galleria Raphaël 12 di Francoforte), la fragilità della nostra esistenza di fronte agli avvenimenti dell'11 settembre ed espone la serie *Electric bodies*.

**2004** Inizio della collaborazione con la Galleria Thomas Levy di Amburgo.

Presentazione di *Paranoïas* à Montpellier e *Private Dreams*, una riflessione sul cinema, alla galleria Laurent Strouk di Parigi.

Installazione di una scultura monumentale davanti al Municipio di San Tirso in Portogallo.

Il Centre Pompidou acquista il quadro intitolato *Femme objet* del 1967.

**2005** Installazione di *Intensiv-station* a Art-Paris con la galleria Raphaël 12 e preparazione di diverse mostre personali (Milano, Barcellona e Los Angeles).

In settembre, a Parigi, Peter Klasen presenterà per la prima volta le sue foto dal 1970 al 1990, che sono alla base del suo lavoro pittorico, con il titolo *Nowhere-*



**Art Paris 2007** - Con Victoria Ville-Paris e Jean-Pierre Frimbois



**2007** - Con il suo amico e collezionista collezionista Ph. Ageon

*Anywhere* alla Maison Européenne de la Photographie, su iniziativa del suo direttore Jean-Luc Monterosso.

**2006** Espone presso la Fondation France-Bresil di Rio de Janeiro e al Museo Oscar Niemeyer di Curitiba, alla M+B Fine Art Gallery di Los Angeles. Viaggio a Cuba dove scatta un grandissimo numero di fotografie per la preparazione di un'opera.

Il Centre d'art contemporain di Meymac situato nell'Abbaye Saint André presenta un'importante *Retrospective 1961/2006*. Esposizione collettiva al Martin-Gropius-Bau di Berlino, *Peinture-Malerei Centre Pompidou*.

Comincia la serie di quadri *Private dreams e Cars and Girls*. La galleria Sonia Zannettacci di Ginevra espone *Peter Klasen la photographie et son double* dove sono esposti in parallelo quadri e fotografie, punti di partenza dell'opera dipinta.

**2007** Presentazione al Centre d'art Tamaris a Seyne sur Mer diretto da Robert Bonacorsi di un'importante esposizione *Nowhere Anywhere et Oeuvres majeures 1995-2007*, alla galleria Raphaël 12 di Francoforte Werke 1966/2006. Presenta nella collettiva *Femmes du XX<sup>e</sup> siècle* una superba serie di tele, ritratti in bianco e nero con neon: *Marylin, o Marylin, Casablanca, L'Ange Bleu*. Viene esposto nella nuova presentazione delle collezioni del Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou il suo quadro *Femme-Objet* del 1967. Presenta ad ArtParis, galleria Sonia Zanettacci, l'inquietante autoritratto *L'internement du Dr. K* che preannuncia una nuova serie di quadri. Il Musée National des Beaux-Arts dell'Avana organizza una retrospettiva *Obras 1965/2007*. Esce il libro *Havana Gesture*, rea-

lizzato dalle Editions Art in Progress, che presenta, visto dall'obiettivo di Klasen, un aspetto inedito dell'Avana attraverso le gesta di una giovane danzatrice. Il testo di D.Colombani narra per mezzo di fotografie la storia piena di sorprese di questa città. L'Hospice Comtesse de Lille presenta la *Figuration Narrative des Années 60/70*.

**2008** la SNCF per i suoi 70 anni presenta l'esposizione *l'Art entre en Gare* al Grand Palais di Parigi dove è esposto *Wagon Réfrigérant* (cm 430x195 cm) del 1997. Al S.M.A.K di Gent e al Marta Harford è presentata la collezione *The Hands of Art* e il libro *Artist's Handbook* di R. Vandevalde che riunisce 300 artisti di fama del XX<sup>e</sup> secolo.

La Galleria San Carlo di Milano espone ad ArtParis una serie di autoritratti dell'artista *My private Movie*.

Il Centre Georges Pompidou organizza alle Galeries Nationales du Grand Palais la mostra *Figuration Narrative, Paris 1960-1972* dove sono esposte sette tele storiche di Klasen. Mostra alla Kapapopoulos Gallery di Atene in maggio, con catalogo con prefazione di Giuliano Serafini, viaggio in Cina per *l'Esposition JO 2008* di Pechino. In novembre mostra *Flash Back* alla Galleria San Carlo di Milano.



**Art Paris 2008** - Con le figlie Joy e Sydney



**Art Paris 2008** - "My Private Movie" Galleria San Carlo, Milano

Biografia realizzata con degli estratti dei testi e delle conversazioni con L.Vezin, A.Avila, J.L. Chalumeau, A. Jouffroy, G. Lascault, P. Tilman, F. Venaile, F. Pluchart, G. Gassiot-Talabot, B. Noël.

## BIOGRAPHIE PETER KLASEN

**1935** Le 18 août, naissance de Peter Klasen à Lübeck. Il grandit dans une famille sensible aux arts : son oncle, élève d'Otto Dix, est un peintre expressionniste de paysages et de portraits, son grand-père, mécène et collectionneur, l'introduit dans le monde des peintres amis de la famille.

**1942** Le jeune Klasen assiste, le jour des Rameaux, au bombardement et à la destruction de sa ville natale. Son père, mobilisé en 1943, sera porté disparu et Peter, sans jamais connaître les circonstances de sa mort, ne le reverra plus.

**1945-1955** Fréquente le lycée Katharineum. Lors de longues promenades solitaires, il dessine et peint les paysages de la campagne environnante et des bords de la mer Baltique, influence initiale de son oncle Karl Christian Klasen. Il est profondément marqué par la lecture de Dostoïevski, Kafka et Thomas Mann.

1955 Il est admis à l'école des Beaux-Arts de Berlin, qui est alors en Allemagne, l'école d'avant-garde. "Il n'a jamais été question, pour moi, de faire autre chose que de la peinture". Baselitz est son co-disciple dans l'atelier de Hann Trier.

**1959** Année cruciale dans le cheminement de Klasen. Il assiste au vernissage de la deuxième Documenta de Kassel qui consacre l'abstraction : "Partout dans le

monde se pratiquait l'art informel, il m'apparaissait que tout avait été dit, et très bien dit". Lauréat du prix du Mécénat de l'industrie allemande, il reçoit une bourse d'étude et choisit de partir pour Paris : "J'avais envie de tenter une autre aventure. Je voulais vivre en France dans ce pays que mon père qui en parlait la langue, m'avait appris à aimer". Il se laisse griser par la ville et son déluge d'images. Il fréquente assidûment la cinémathèque de la rue d'Ulm, voit les films américains, les films allemands censurés sous Hitler (Fritz Lang, Murnau...) et ceux de la Nouvelle Vague (Godard, Truffaut, Chabrol...). Il fait la relecture des écrits théoriques de Dada et du Bauhaus, et développe le concept de l'intégration de la photographie dans son travail pictural. Première exposition, en Allemagne dans le cadre d'*Ars viva*.

**1960** Premiers "tableaux-rencontres" : Klasen oppose sur le même tableau des images découpées et leur représentation peinte à l'aérographe.

**1961-1966** Apparition sur ses toiles de l'image morcelée du corps féminin, tirée d'affiches publicitaires, de cinéma et de magazines. Ce sera une constante dans son oeuvre jusqu'en 1973.

Apparition d'une réalité déchirée : objets de consommation courante (téléphone, disque, appareils sanitaires, appareillages électriques...), de séduction (rouge à lèvres), objets liés au corps et à la maladie (thermomètre, stéthoscope, seringue, pilule, lame de rasoir...). En 1962, Klasen expose pour la première fois en France. Rencontre Mathias Fels et Madame Rosa Faure. Il est le pionnier de la "Figuration narrative", d'un renouveau de l'image dans la peinture. *Nausée* 1961, *Fast serve* 1963, *La conscience du corps* 1964, *Strip-teaseuse* 1965, *Zone interdite* 1965, *Ce que femme veut* 1966. En 1964, exposition Peter Klasen/Gerhard Richter à Munich, Galerie Friedrich, participe à *Mythologies Quotidiennes* au Musée d'Art moderne de la ville de Paris. Les expositions se multiplient. Il s'explique sur son travail dans un texte : *Mon vocabulaire*.

**1967-1970** Klasen peint ses tableaux « binaires », fondés sur la représentation opposée d'un fragment du corps humain et d'un objet, peint ou intégré, révélant son angoisse devant la scission de "l'être" et du monde de "l'avoir". *Ampoule 100 Watt*, 1968. *Torse + ampoules + 10 seringues*, 1969. Est invité à l'exposition de la Fondation Maeght *L'art vivant 1965-68*. Exposition à Paris, Milan, Bruxelles, Cologne.



**Art Paris 2008** - Con Gian Carlo de Magistris

**1971** Rétrospective à l'ARC Musée d'Art moderne de la ville de Paris, sous la responsabilité de Suzanne Pagé et Pierre Gaudibert : *Ensembles et Accessoires*. Cette première exposition personnelle dans un musée développe une vaste installation tridimensionnelle sur le thème du corps et du sanitaire, avec des ustensiles chirurgicaux, cuves, bidets, tuyaux de descente, certains objets rehaussés de néon, et une série de tableaux (baignoire, W.C. etc, représentés grandeur nature). Publication dans des ouvrages de synthèse sur l'art, *Pop Art & Cie* de François Pluchart, *L'art depuis 1945* de G.Gassiot-Talabot, *L'Art en France* de Jean Clair.

**1973-1980** Après la représentation de l'objet isolé qui occupe sur fond neutre toute la toile (*Fauteuil dentaire A*, 1972), apparition du thème de "l'enfermement" : Klasen peint en gros plan, frontalement, sans arrière fond, grilles, barrières, portes cadénassées (*Rideau de fer/fond noir* 1974, *ETR* 1974, *No admittance* 1978), wagons, bâches de camions (*Camion* 1972, *Wagon réfrigérant* 1977). "Visionneur de la maladie urbaine"

(Alain Jouffroy), Klasen dénonce les ambiguïtés du progrès et de la technologie.

"Mon rapport à la ville est conflictuel, donc productif : il débouche sur des réponses créatrices. En repérant les objets de notre environnement, en les arrachant à leur utilité fonctionnelle et en les traduisant avec les moyens spécifiques à la peinture, j'ai développé un langage anti-corps qui résiste à l'agression permanente qu'exerce sur moi le monde extérieur". Expositions à travers le monde, articles et livres consacrés à son œuvre se multiplient : Franck Venaille, Gérard Gassiot-Talabot, Bernard Noël, Pierre Tilman, Anne Tronche. A propos de ses toiles, Henri Michaux parle d'une "étonnante dématérialisation des objets". En 1977, rencontre Claudine d'Hellemmes, sa future épouse, à Lille.

**1981** Séjour à New York. "Ce voyage a été pour moi la découverte d'un lieu mythique et en même temps une redécouverte d'une ville que le cinéma m'avait déjà parfaitement connaître". Les photos prises à New York (notamment de graffitis) débouchent sur *Traces*, exposition chez Adrien Maeght en 1982, où, à travers les coulures, les salissures, les graffitis, la rouille..., la présence du temps, de l'usure, de la dégradation, de l'éphémère, fait apparition dans l'œuvre de Klasen qui était jusqu'alors marquée par la présence de l'objet d'une propreté clinique. "Il est l'historien des murs, l'archiviste des inscriptions et des taches" écrit Gilbert Lascault.

*I was here definitely*, 1982. *Porte blindée*, 1981-82, tableau sur lequel interviennent 30 amis artistes, écrivains, collectionneurs.

**1983-1985** Dans le grand triptyque *Porte d'Auber-villiers*, 300 x 560 cm, Klasen utilise à nouveau le néon, qui jalonne son œuvre d'une façon récurrente. Transformation à Vincennes d'une vaste usine à ossature métallique, en habitation-atelier. "Cette architecture renvoie à des éléments que j'utilise dans mon œuvre : dépouillement, clarté, équilibre. En même temps, je me trouve dans une phase de libération du geste et de la couleur".

**1986-1990** Exposition rétrospective au Kunstamt Wedding de Berlin. Commence le cycle du "Mur de Berlin", série de 100 tableaux qui s'achèvera avant la chute du mur en 1989. Lors de la rétrospective *L'œuvre peint de 1960 à 1987* à Aix-en Provence, seront montrées les œuvres de grande dimension *Macht* 1987, et en 1988, Klasen exécute devant le public, accompagné



**Atene 2008** - Con Giuliano Serafini

du trio de jazz Humair, Jenny-Clark et Kühn, la dernière toile de ce cycle. Poursuit le repérage de l'iconographie urbaine, cherche à en dévoiler la face cachée : parkings, entresols, objets abandonnés, déchets. *Sortie Parking* 1989. L'exposition chez Louis Carré & Cie s'intitule *Histoire de Lieux ordinaires*. Réalise une série de sculptures en bronze, peint une Porsche 962C pour les 24 heures du Mans, expose à Los Angeles. Naissance de sa fille Sydney en 1988. Construction de la maison et de l'atelier du Sud de la France.

**1991-1997** Première exposition personnelle à Tokyo. Rencontre le cinéaste américain Samuel Fuller, et inspiré par son film *Shock Corridor*, réalise l'installation-environnement de 100 m<sup>2</sup> *Shock Corridor/dead end* montré à la Fiac 1991.

Naissance de sa fille Joy en 1992. Parution aux Editions de la Différence, d'une importante monographie, texte d'Alain Jouffroy. Création d'un environnement pictural de 35 000 m<sup>2</sup> pour la rénovation du Parc Centre n°4 de la Défense. Avec Hans Spinner à Opio, réalise une série de sculptures (terre chamotée et objets), *Une journée radieuse* 1997. Vaste installation au Cargo

(Marseille) de *Travaux Publics* intégrant au sol, néons et objets de chantier (tuyaux, grillages, tourets), et une suite murale de portes de vestiaires.

**1998-2000** Klasen renoue avec la présence de l'image du corps dans *Fragments*, série de toiles de grande dimension, et dans l'exposition *Femmes de Lettres/Iron Ladies*, se réfère au cinéma dans ses peintures-collages par le sujet et le titre et présente sous grillage et plaque de métal éclairée d'un tube de néon, une image focalisée du corps féminin. *Iron Lady I/L 17*, 1998. Peint la Porsche GT2 *Bâche-Klasen* qui gagnera le Championnat de France GT 1998. L'artiste introduit de nouvelles techniques dans son œuvre (pigment print).

L'exposition *Fragments of life* montre le début de la série des *Beauties*, image fragmentée du nu féminin rehaussée d'un néon. Paul Virilio écrit *Etudes d'impact* pour l'importante monographie Klasen Virilio, 1999.

**2002-2003** Développe une réflexion sur la fragilité de l'existence humaine liée à la violence inhérente à notre société (attentats terroristes du 11 septembre sur New-York), qui sera exprimée dans les œuvres de *Life is beautiful!* et *Elements of disaster*. Participe à l'exposition Pop Art, centre Georges Pompidou.

**2004** Renoue avec sa fascination pour le cinéma confrontée à son regard aigu sur le monde comme dans *Guilty ou Hantise*. "Hantise des passés qui ne passent pas", écrit Daniel Sibony.

**2005** Installation *d'Intensiv-Station*. Présente pour la première fois ses photographies (1970-2005) utilisées comme base de son travail pictural, *Nowhere Anywhere* à la Maison Européenne de la Photographie sur l'initiative de Jean-Luc Monterosso, et à la Fine Art MB Gallery de Los Angeles. Parution du livre *Nowhere Anywhere Photographies 1970-2005*, avec un texte de Daniel Sibony aux Editions Cercle d'Art.



**Atene 2008** - Con Giuliano Serafini e Tsoclis



**Atene 2008** - Giuliano Serafini, Claudine e Peter Klasen

**2006** Exposé à la Fondation France-Brésil de Rio de Janeiro et au Musée Oscar Niemeyer de Curitiba, à la M+B Fine Art Gallery de Los Angeles. Voyage à Cuba où il prend un très grand nombre de photographies pour la préparation d'un ouvrage. Le Centre d'art contemporain de Meymac situé dans l'Abbaye Saint-André montre une importante *Rétrospective 1961-2006*. Exposition de groupe au Martin-Gropius-Bau de Berlin «*Peintures-Malerei Centre Pompidou*». Commence les séries de tableaux *Private Dreams*, et *Cars and Girls*. La galerie Sonia Zannettacci de Genève expose *Peter Klasen la photographie et son double* où sont montrés en parallèle tableaux et photographies points de départ de l'œuvre peinte.

**2007** Présentation au Centre d'art Tamaris à la Seyne-sur-Mer dirigé par Robert Bonacorsi, d'une importante exposition *Nowhere Anywhere et Œuvres majeures 1995-2007*, à la galerie Raphael 12 de Frankfurt *Werke 1966-2006*. Montre dans l'exposition de groupe *Femmes du XX<sup>e</sup> siècle*, une superbe série de toiles, portraits noir et blanc avec néon : *Marylin, Ô Marylin, Casablanca, l'Ange Bleu* etc...

Est exposé dans la nouvelle présentation des collections du Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, son tableau *Femme-Objet* de 1967. Exposé à Art Paris, galerie Sonie Zannettacci, le troublant auto-portrait *L'internement du Dr.K* qui préfigure une nouvelle série de tableaux. Le Musée National des Beaux-Arts de la Havane organise *Obras 1965-2007*, rétrospective. Le livre *Havana Gesture* sort aux Editions Art inProgress et montre sous l'objectif de Klasen un aspect inédit de la Havane, traversé par les gestes d'une jeune danseuse. Le texte de D.Colombani trace l'histoire pleine de surprises de cette ville à travers les photographies. L'Hospice Comtesse de Lille présente la *Figuration Narrative*

des Années 60-70.

**2008** La SNCF pour ses 70 ans, présente l'exposition *l'Art entre en Gare* au Gand Palais, Paris, où est montré *Wagon Réfrigérant* (430x195cm) de 1977. Au S.M.A.K. de Gent et au Marta Herford est présentée la collection *The Hands of Art* et le livre *Artists' Handbook* de R.Vandevelde qui regroupe 300 artistes de renom du XX<sup>e</sup> s. La galerie San Carlo de Milan montre à Art Paris une série de tableaux autoportrait de l'artiste *My private movie*. Le Centre Georges Pompidou organise aux Galeries Nationales du Grand Palais l'exposition *Figuration Narrative, Paris 1960-1972*, où sont exposées 7 toiles historiques de Klasen. Exposition à la Kapapoulos Gallery d'Athènes en mai catalogue préfacé par Giuliano Serafini, voyage en Chine pour l'exposition *JO 2008* de Pékin. En novembre, exposition *Flash-back* à la galerie San Carlo de Milan.



**Pechino 2008**

## PRINCIPALI ESPOSIZIONI PERSONALI

**1964**

Monaco, galleria Friedrich.

**1966**

Parigi, galleria Mathias Fels.  
Anversa, galleria Ad Libitum.

**1967**

Milano, Studio Bellini.

**1968**

Parigi, galleria Mathias Fels.

**1969**

Bruxelles, New Smith Gallery.

**1970**

Milano, Studio Marconi.  
Colonia, galleria Klang.

**1971**

Parigi, ARC, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, *Peter Klasen, ensembles et accessoires*, retrospettiva.

**1972**

Parigi, galleria Mathias Fels.  
Monaco, galleria Kerlikowsky und Kneiding.  
Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Peter Klasen, *rétrospective*.

**1973**

Milano, Studio Santandrea.

**1974**

Ligi, galleria Vega.  
Duisburg, Wilhelm Lehbruck-Museum; *Peter Klasen: Ausschnitte aus der Wirklichkeit*, *rétrospective*.

**1975**

Parigi, galleria Karl Flinker.  
Bruxelles, Jacques Damase Gallery.

**1976**

Broschia, galleria San Michele.  
Milano, Studio Santandrea.

**1977**

Tolosa, galleria Protée.  
Saint-Paul-de-Vence, galleria Alexandre de la Salle.  
Lila, galleria Jacqueline Storme.

**1978**

Nantes, galleria Convergence.  
Grenoble, musée de Peinture et de Sculpture, *Peter Klasen*.

**1979**

Lubecca, Overbeck-Gesellschaft.  
Utrecht, Hedendaagse Kunst.  
Aix-la-Chapelle, Neue Galerie-Sammlung Ludwig.  
Berlino, galleria Poll; *Peter Klasen, Keep out*. *Retrospektiva*.  
Parigi, galleria de Larcos.

**1980**

Lille, galleria Jacqueline Storme, *Peter Klasen, gouaches, dessins récents*.  
Broschia, galleria San Michele.  
Parigi, galleria Adrien Maeght, *Peter Klasen, Espaces Clos*.

**1981**

Grenoble, galleria Cupillard.  
Nantes, galleria Convergence.

**1982**

Parigi, galleria Adrien Maeght, *Traces*.  
Tarbes, Centro Culturale Le Parvis, *Klasen, peintures récentes*.

**1983**

Barcellona, galleria Maeght, *Peter Klasen, peinture 1977-82*.  
Montbéliard, Maison des Arts, *Peter Klasen, peintures*.  
Parigi, Fiac, galleria Adrien Maeght, *Peter Klasen, Gestes et Effacements*.  
Berlino, galleria Poll, *Peter Klasen, Neue Bilder*.

**1984**

Châteauroux, Espace des Cordeliers, *Peter Klasen, rétrospective*.

Orléans, Maison de la Culture.  
Marsiglia, ARCA.  
Annecy, Centro d'action culturelle.  
Brema, galleria BirgitWaller.  
Dunkerque, museo d'Arte contemporanea, *Rétrospective*.  
Lilla, galleria Jacqueline Storme.  
Tours, galleria d'Arte contemporanea.

**1985**

Saint-Paul-de-Vence, galleria Alexandre de la Salle, *Peter Klasen, œuvres 1980-85*.  
Nantes, galleria Convergence.  
Bruxelles, galleria Le Miroir d'Encre.  
Angoulême, Centro d'arti plastiche, *Klasen, œuvres 1965-1985*.  
Trèves, galleria Palazzo Walderdorff.

**1986**

Anversa, galleria BBL.  
Lione, galleria de Bellecour.  
Parigi, galleria Loft.  
Saint-Paul-de-Vence, galleria Alexandre de la Salle.  
Parigi, Fiac, galleria Mathias Fels, *Klasen, œuvres sur carton et collages*.  
Malmö, galleria GKM.  
Berlino, Kunstamt Wedding, *Peter Klasen, Arbeiten aus 25 Jahren*.  
Acrylbilder, Arbeisen auf Papier. BerlinSerie.

**1987**

Cholet, Hotel de Ville, Angers, Nouveau Théâtre, PACA; *Peter Klasen, œuvres de 1961 a 1987*.  
Aix-en-Provence, Cloître Saint-Louis, Présence Contemporaine, *Peter Klasen, rétrospective de l'œuvre peint 1960 à 1987*.  
Carcassonne, Musée des Beaux Arts, *Rétrospective*.

**1988**

Clermont-Ferrand, galleria Gastaud, *Peter Klasen, œuvres récentes*.  
Chamalières, galleria d'Arte contemporanea, *Peter Klasen, rétrospective*.

Lila, galleria Jacqueline Storme.  
Angers, PACA, *Le Mur de Berlin, Sartie d'Usine*.

Parigi, Fiac, galleria GKM, Malmö.  
New York, Maximilian Gallery.

### 1989

Parigi, galleria Louis Carré & Cie,  
*Peter Klasen, Histoire de lieux ordinaires*, pitture.

Parigi, galleria Fanny Guillon-Laffaille,  
*Peter Klasen, Histoire de lieux ordinaires*, opere su carta.

### 1990

Los Angeles, Mayer-Schwarz Gallery,  
*The Berlin Wall Cycle and Recent Paintings*.

Lione, galleria de Bellecour, Les  
années 60.

Bruxelles, galleria Le Miroir d'Encre,  
*City Lights*.

### 1991

Tokyo, Art Point Gallery.

Malmö, galleria GKM, *Klasen devant le miroir de notre monde*.

Saint-Paul-de-Vence, galleria Alexandre de la Salle.

Parigi, Fiac 91, galleria Louis Carré & Cie, *Shock Corridor/dead end*.

### 1992

Knokke-le-Zoute, Guy Pieters Gallery,  
Exteriors 1991-1992.

### 1993

Istres, Centro d'Arte contemporanea, Peter Klasen, *oeuvres 1961-1993*.

Saint-Etienne-du-Rouray, *Union des Arts plastiques*.

### 1994

Lila, galleria Jacqueline Storme.

Oslo, Centro Culturale Francese.

Oslo, galleria Faberborg Kirke, *Le Mur de Berlin*.

Gordes, galleria Pascal Lainé.

Parigi, Hall. Palazzo dei Congressi.

Clermont-Ferrand, galleria Gastaud.

Ile de la Réunion, galleria Vincent  
Toulon, Spazio PEREISC.

### 1995

Genève, galleria Guy Bärtschi.

La Seyne-sur-mer, Villa Tamaris, *Le Temps et la Ville*.

### 1996

Parigi, galleria MC, *Zone contrôlée/ Accès réglementé*.

### 1997

Arras, Centro Culturale Noroît. Peter  
*Klasen, oeuvres 1961-1997*.

Malmö, galleria GKM.

Stoccolma, Selart Konsthandel.

Cologny, Svizzera, Le Manoir, *Peintures et Sculptures, oeuvres récentes*.

Beauvais, Conseil Général de l'Oise.

Sigean, galleria du Château. *Lectures*.

Marsiglia, Cargo, *Travaux Publics*

### 1998

Luxembourg, galleria Schweitzer,  
*Parcours*.

Parigi, galleria Laurent Strouk, *Femmes de Lettres/Iron Ladies*.

Colonia, Art Cologne, galerie

Boisserée, *one-man-show*.

### 1999

Cherbourg, Centre culturel et Artothèque, *Rétrospective*.

Lisbona, galleria Antonio Prates.

Arcueil, Friche industrielle, *Pièces d'identité, oeuvres 1959-1999*.

### 2000

Ginevra, galleria Charlotte Moser.

Parigi, galleria Laurent Strouk,  
*Fragments of Life*.

Saumur, Centro d'arte contemporanea Bouvet-Ladubay

Charleville-Mézières, museo

Rimbaud et museo de l'Ardenne.

Sérignan, spazio Gustave-Fayet, *Le public et l'intime*,

Tolosa, Spazio Ecoreuil,  
*Rétrospective 1959-1999*.

Emsdetten, RFA. Emsdettener

Kunstverein.

### 2001

Bourges, Maison de la Culture.

### 2002

Sète, museo Paul-Valéry, *Figures d'un monde ordinaire*.

Aix-en-Provence, Fondazione Vasarely, *ImPaKt*.

### 2003

Lila, galleria Frédéric Storme, *Electric bodies*

Saint Paul, galleria Guy Pieters, *Fragments*.

Parigi, galleria Hilger, *Life is beautiful!*

Francoforte, galleria Raphaël, *Elements of disaster*.

Vienna, galleria Hilger, *Life is beautiful*.

Knokke-le-Zout, Guy Pieters Gallery,  
*Fragments*.

Lussemburgo, galleria Lucien

Schweitzer, *Corps a Corps*.

Tolosa, Le Garage, *Underground*.

### 2004

Kiev, Museo Nazionale di Belle Arti  
d'Ucraina

Erro, Klasen, Monory, *Boulgakov ou l'Esprit de Liberté*.

Parigi, galleria Laurent Strouk, *Private dreams*.

Monaco, galleria Terminus, *Schnitt-Stellen*.

Montpellier, galleria Franch Font,  
*Paranoia*.

San Tierso, Portugal, Scultura monumentale.

Amburgo, galleria Thomas Levy.

Monaco, Ritratto della Principessa  
Stéphanie, Presidente dell'Associazione "Femmes Face au Sida".

### 2005

Milano, Galleria San Carlo. *I have a dream*

Francoforte/Main, galleria Raphaël



12. *Intensiv Station.*

Barcellona, galleria DART, *Espace Cultural Ample. Une figuration critique*

Love, *Atelier del Tadini, I have a dream.*

Parigi, Maison Européenne de la Photo (MEP). *Nowhere Anywhere.*

Fotografie 1970-1990

Lisbona, Galleria Antonio Prates.

*Séquences 05*

Los Angeles, MB FINE ART.

Lisbona, Fondazione Antonio Prates, Scultura monumentale.

Malmö, galleria GKM.

**2006**

Rio de Janeiro, Fondation France-Brésil, *Nowhere Anywhere.*

Curitiba, Musée Oscar Niemeyer, *Nowhere Anywhere*

Parigi, Galerie Laurent Strouk, *Small Paintings.*

Los Angeles, M+B Fine Art Gallery L.A *Nowhere Anywhere.*

Meymac, Centre d'art contemporain, Abbaye Saint-André, *Une rétrospective 1961-2006.*

Eysines, Domaine de Lescombes, *la beauté la machine la fragilité*

Saint-Arnoult-en-Yvelynes, Fondation Elsa Triolet-Aragon, *L'envers du temps*

Ginevra, Galerie Sonia Zannettacci, *La photographie et son double*

**2007**

La Seyne-sur-Mer, Centre d'art Tamaris. Toulon Provence Méditerranée, *Nowhere Anywhere 1970-2007 et Œuvres majeures 1995--2007*

Marsiglia, Fondation Ecureuil Francoforte Galerie Raphaël 12, *Werke 1966-2006*

Ponte de Sor, Portugal Fondation Prates, Sculpture acier-néon

L'Avana, Musée national des Beaux-Arts, Obras 1965--2007, Havana gesture 2006

**2008**

Parigi, Art Paris Galleria San Carlo, *My private movie*

Atene, Galerie Kapapopoulos

Milano, Galleria San Carlo, *Flash Back*

**PRINCIPALES EXPOSITIONS PERSONNELLES**

**1964**

Munich, galerie Friedrich.

**1966**

Paris, galerie Mathias Fels.

Anvers, galerie Ad Libitum.

**1967**

Milano, Studio Bellini.

**1968**

Paris, galerie Mathias Fels.

**1969**

Bruxelles, New Smith Gallery.

**1970**

Milano, Studio Marconi.

Cologne, galerie Klang.

**1971**

Paris, ARC, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, *Peter Klasen, ensembles et accessoires*, rétrospective.

**1972**

Paris, galerie Mathias Fels.

Munich, galerie Kerlikowsky und Kneiding.

Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, *Peter Klasen*, rétrospective.

**1973**

Milano, Studio Santandrea.

**1974**

Liège, galerie Vega.

Duisburg, Wilhelm Lehbruck-Museum, *Peter Klasen: Ausschnitte aus*

*der Wirklichkeit*, rétrospective.

**1975**

Paris, galerie Karl Flinker.

Bruxelles, Jacques Damase Gallery.

**1976**

Brescia, galleria San Michele.

Milano, Studio Santandrea.

**1977**

Toulouse, galerie Protée.

Saint-Paul de Vence, galerie Alexandre de la Salle.

Lille, galerie Jacqueline Storme.

**1978**

Nantes, galerie Convergence.

Grenoble, musée de Peinture et de Sculpture.

**1979**

Lübeck, Overbeck-Gesellschaft

Utrecht, Hedendaagse Kunst.

Aix-la-Chapelle, Neue Galerie-Sammlung Ludwig.

Berlin, galerie Poll, *Peter Klasen, Keep out.* Rétrospectives.

Paris, galerie de Larcos.

**1980**

Lille, galerie Jacqueline Storme, *Peter Klasen, gouaches, dessins récents.*

Brescia, galleria San Michele.

Paris, galerie Adrien Maeght, *Espaces Clos.*

**1981**

Grenoble, galerie Cupillard.

Nantes, galerie Convergence.

**1982**

Paris, galerie Adrien Maeght, *Traces.*

Tarbes, Centre Culturel Le Parvis, *Klasen, peintures récentes.*

**1983**

Barcelone, galerie Maeght. *Peter Klasen, peinture 1977-82.*

Montbéliard, Maison des Arts.

Paris, Fiac, galerie Adrien Maeght,

### *Gestes et Effacements*

Berlin, galerie Poll, Peter Klasen, *Neue Bilder*.

### **1984**

Châteauroux, Espace des Cordeliers, *KLASEN, rétrospective*.

Orléans, Maison de la Culture.

Marseille, ARCA.

Annecy, Centre d'action culturelle.

Brême, galerie Birgit Waller.

Dunkerque, musée d'Art contemporain, *rétrospective*.

Lille, galerie Jacqueline Storme.

Tours, galerie d'Art contemporain.

### **1985**

Saint-Paul-de-Vence, galerie Alexandre de la Salle, *Peter Klasen, œuvres 1980-85*.

Nantes, galerie Convergence.

Bruxelles, galerie Le Miroir d'Encre.

Angoulême, Centre d'arts plastiques, *Klasen, œuvres 1965-1985*.

Trèves, galerie Palais Walderdorff.

### **1986**

Anvers, galerie BBL.

Lyon, galerie de Bellecour.

Paris, galerie Loft.

Saint-Paul-de-Vence, galerie Alexandre de la Salle.

Paris, Fiac, galerie Mathias Fels, *Klasen, œuvres sur carton et collages*.

Malmö, galerie GKM.

Berlin, Kunstamt Wedding, *Peter Klasen, Arbeiten aus 25 Jahren*.

### **1987**

Cholet, Hôtel de Ville, Angers, Nouveau Théâtre, PACA, *Peter Klasen, œuvres de 1961 à 1987*.

Aix-en-Provence, Cloître Saint-Louis, Présence Contemporaine, *Peter Klasen, rétrospective de l'œuvre peint 1960 à 1987*.

Carcassonne, musée des Beaux-Arts, rétrospective.

### **1988**

Clermont-Ferrand, galerie Gastaud, œuvres récentes.

Chamalières, galerie d'Art contemporain, *rétrospective*.

Lille, galerie Jacqueline Storme.

Angers, PACA, *Le Mur de Berlin, Sortie d'Usine*.

Paris, Fiac, galerie GKM, Malmö.

New York, Maximilian Gallery.

### **1989**

Paris, galerie Louis Carré & Cie, *Peter Klasen, Histoire de lieux ordinaires, peintures*.

Paris, galerie Fanny Guillon-Laffaille, *Peter Klasen, Histoire de lieux ordinaires, œuvres sur papier*.

### **1990**

Los Angeles, Mayer-Schwarz Gallery, *The Berlin Wall Cycle and Recent Paintings*.

Lyon, galerie de Bellecour,

*Les années 60*.

Bruxelles, galerie Le Miroir d'Encre, *City Lights*.

### **1991**

Tokyo, Art Point Gallery.

Malmö, galerie GKM, *Klasen devant le miroir de notre monde*.

Saint-Paul-de-Vence, galerie Alexandre de la Salle.

Paris, Fiac 91, galerie Louis Carré & Cie, *Shock Corridor/dead end*.

### **1992**

Knokke-le-Zoute, Guy Pieters Gallery, *Exteriors 1991-1992*.

### **1993**

Istres, Centre d'Art contemporain, *Peter Klasen, œuvres 1961-1993*.

Saint-Etienne-du-Rouray, Union des Arts plastiques.

### **1994**

Lille, galerie Jacqueline Storme.

Oslo, Centre Culturel Français.

Oslo, galerie Faberberg Kirke, *Le Mur*

*de Berlin*.

Gordes, galerie Pascal Lainé.

Paris, Hall. Palais des Congrès.

Clermont-Ferrand, galerie Gastaud.

St-Pierre, Ile de la Réunion, galerie Vincent.

Toulon, Espace PEREISC.

### **1995**

Genève, galerie Guy Bärtschi.

La Seyne-sur-mer, Villa Tamaris, *Le Temps et la Ville*.

### **1996**

Paris, galerie MC, *Zone contrôlée/ Accès réglementé*.

### **1997**

Arras, Centre Culturel Noroît, *Peter Klasen, Œuvres 1961-1997*.

Malmö, galerie GKM.

Stockolm, Selart Konsthandel.

Cologny, Suisse, Le Manoir, *Peintures et Sculptures, œuvres récentes*.

Beauvais, Conseil Général de l'Oise.

Sigean, galerie du Château, *Lectures*.

Marseille, Cargo, *Travaux Publics*.

### **1998**

Luxembourg, galerie Schweitzer, *Parcours*.

Paris, galerie Laurent Strouk, *Femmes de Lettres/Iron Ladies*.

Cologne, Art Cologne, galerie Bois-serée, *one-man-show*.

### **1999**

Cherbourg, Centre culturel et Artothèque, *rétrospective*.

Lisbonne, galerie Antonio Prates.

Arcueil, Friche industrielle, *Pièces d'identité, œuvres 1959-1999*.

### **2000**

Genève, galerie Charlotte Moser.

Paris, galerie Laurent Strouk, *Fragments of Life*.

Saumur, Centre d'art contemporain  
Bouvet-Ladubay

Charleville-Mézières, musée Rimbaud et musée de l'Ardenne.  
Sérignan, espace Gustave-Fayet, *Le public et l'intime*,  
Toulouse, Espace Ecureuil, *rétrospective 1959-1999*.  
Emsdetten, RFA. Emsdettener Kunstverein.

#### 2001

Bourges, Maison de la Culture.

#### 2002

Sète, musée Paul-Valéry, *Figures d'un monde ordinaire*.

Aix-en-Provence, Fondation Vasarely, *ImPaKt*.

#### 2003

Lille, galerie Frédéric Storme, *Electric bodies*

Saint Paul, galerie Guy Pieters, *Fragments*.

Paris, galerie Hilger, *Life is beautiful!*  
Francfort, galerie Raphaël, *Elements of disaster*.

Wien, galerie Hilger, *Life is beautiful*.  
Knokke-le-Zout, Guy Pieters Gallery, *Fragments*.

Luxembourg, galerie Lucien Schweitzer, *Corps à Corps*.

Toulouse, Le Garage, *Underground*.

#### 2004

Kiev, Musée National des Beaux-Arts d'Ukraine, *Erro, Klasen, Monory. Boulgakov ou l'Eprit de Liberté*.

Paris, galerie Laurent Strouk, *Private dreams*.

Munich, galerie Terminus, *Schnittstellen*.

San Tierso, Portugal, *Sculpture monumentale*.

Hambourg, galerie Thomas Levy.  
Monaco, Portrait de la Princesse Stéphanie, Présidente de l'Association "Femmes Face au Sida".

#### 2005

Milan, galerie San Carlo. *I have a dream*.

Francfort/Main, galerie Raphaël 12. *Intensiv Station*.

Malmö, galerie GKM. *Rétrospective 1975-2005*.

Barcelone, galeria DART, Espace Cultural Ample. *Une figuration critique*.  
Lovere, Atelier del Tadini, *I have a dream*.

Paris, Maison Européenne de la Photo (MEP). *Nowhere Anywhere. Photographies 1970-2005*.

Lisbonne, Galeria Antonio Prates. *Séquences 05*.

#### 2006

Rio de Janeiro, Fondation France-Brésil, *Nowhere Anywhere*.

Curitiba, Musée Oscar Niemeyer, *Nowhere Anywhere*

Paris, Galerie Laurent Strouk, *Small Paintings*.

Los Angeles, M+B Fine Art Gallery *LA Nowhere Anywhere*.

Meymac, Centre d'art contemporain, Abbaye Saint-André, *Une rétrospective 1961-2006*.

Eysines, Domaine de Lescombes, *la beauté la machine la fragilité*  
Saint-Arnoult-en-Yvelynes, Fondation Elsa Triolet-Aragon, *L'envers du temps*

Genève, Galerie Sonia Zannettacci, *la photographie et son double*

#### 2007

La Seyne-sur-Mer, Centre d'art Tamaris. Toulon Provence Méditerranée, *Nowhere Anywhere 1970-2007*

et *Œuvres majeures 1995-2007*

Marseille, Fondation Ecureuil  
Francfort, Galerie Raphael 12, *Werke 1966-2006*

Ponte de Sor, Portugal Fondation Prates, *Sculpture acier-néon*

La Havane, Musée national des Beaux-Arts, *Obras 1965-2007, Havana gesture 2006*

#### 2008

Paris, Art Paris Galerie San Carlo, *My private movie*

Athènes, Galerie Kapapopoulos

#### MUSEI E COLLEZIONI PUBBLICHE

Behnhaus Museum, Lübeck.  
Berardo Collection of Contemporary Art. Museo Arte Moderne.

Sintra. Portugal.

Bibliothèque Nationale, Paris.

Caisse des Dépôts et Consignations, Paris.

Deutsche Bundessammlung, Bonn.

Donation Lintas, Nimes.

FDAC, Val-de-Marne, Créteil.

Fondation Arc-en-Ciel, Tokyo.

Fondation de la Croix-Rouge

Monégasque. Monaco.

Fondation Itoham, Tokyo.

Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

Fondation Paribas, Paris.

Fondation Van Gogh, Arles.

Fonds National d'Art Contemporain, Paris.

FRAC Alsace, Sélestat.

FRAC Auvergne, Chamalières.

FRAC Champagne-Ardennes, Reims.

FRAC Lorraine, Metz.

FRAC Poitou-Charentes, Angoulême.

FRAC Provence-Côte d'Azur, Marseille.

FRAC Rhône-Alpes, Lyon.

Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo.

Kunsthalle, Kiel.

Kunsthalle, Nuremberg.

Kunsthalle, Recklinghausen.

Kupferstichkabinett, Berlin.

Musée des Arts, Cholet.

Musée d'Art et d'Histoire, Luxembourg.

Musée d'Art contemporain, Dunkerque.

Musée d'Art contemporain, Séoul.

Musée d'Art moderne, Strasbourg.

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.

Musée d'Art moderne du

Nord, Villeneuve d'Ascq.

Musée des beaux-arts, Carcassonne.

Musée des beaux-arts, Liège.  
 Musée des beaux-arts, Nantes.  
 Musée des beaux-arts, Tourcoing.  
 Musée de la Croix-Rouge, Genève.  
 Musée Bertrand, Châteauroux.  
 Musée Cantini, Marseille.  
 Musée CCC, Cuanthenoc, Mexico.  
 Musée de Lodz, Pologne.  
 Musée de Grenoble.  
 Musée Rimbaud. Charleville-Mézières.  
 Musée deToulon.  
 Musée du Comité Olympique International, Lausanne.  
 Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.  
 Museo Municipale, Lissone, Italia.  
 Museum moderner Kunst, Vienne, Autriche.  
 Museum Boymans van Beuningen. Rotterdam.  
 Museum of Modern Art, New York.  
 Museum van Hedendaagse Kunst, Utrecht.  
 Sammlung Ludwig, Aix-la-Chapelle.  
 Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.  
 Provincial Museum voor Moderne Kunst, Ostende.  
 Sammlung Ströher, Darmstadt.  
 Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig.  
 Schlumberger Research Center, Ridgefield, Connecticut.  
 Städtisches Galerie, Schloss Oberhausen.  
 Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen.  
 Ville de Saint-Priest.  
 Victoria and Albert Museum, London.  
 Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg.

## **MUSEES ET COLLECTIONS PUBLIQUES**

Behnhaus Museum, Lübeck.  
 Berardo Collection of Contemporary Art. Museo Arte Moderne. Sintra. Portugal.

Bibliothèque Nationale, Paris.  
 Caisse des Dépôts et Consignations, Paris.  
 Centre d'art contemporain Gustave Fayet, Sérignan.  
 Centre d'art international, Carros.  
 Collection Marzotto, Vincenza.  
 Deutsche Bundessammlung, Bonn.  
 Donation Lintas, Nîmes.  
 FDAC, Val-de-Marne, Créteil.  
 Fondation Antonio Prates, Ponte de Sôr, Portugal.  
 Fondation Arc-en-Ciel, Tokyo.  
 Fondation de la Croix-Rouge Monégasque, Monaco.  
 Fondation Itoham, Tokyo.  
 Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.  
 Fondation Paribas, Paris.  
 Fondation Van Gogh, Paris.  
 Fonds National d'Art Contemporain, Paris.  
 FRAC Alsace, Sélestat.  
 FRAC Auvergne, Chamalières.  
 FRAC Champagne-Ardenne, Reims.  
 FRAC Lorraine, Metz.  
 FRAC Poitou-Charentes, Angoulême.  
 FRAC Provence-Côte d'Azur, Marseille.  
 FRAC Rhône-Alpes, Lyon.  
 Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo.  
 Kunsthalle, Kiel.  
 Kunsthalle, Nuremberg.  
 Kunsthalle, Recklinghausen.  
 Kupferstichkabinett, Berlin.  
 Maison Européenne de la Photographie, Paris  
 Musée Bertrand, Châteauroux.-  
 Musée Cantini, Marseille.  
 Musée CCC, Cuanthenoc, Mexico.  
 Musée d'Art contemporain, Dunkerque.  
 Musée d'Art contemporain, Séoul.  
 Musée d'Art et d'Histoire, Luxembourg.  
 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.  
 Musée d'Art moderne du Nord, Villeneuve d'Ascq.  
 Musée d'Art moderne, Strasbourg.

Musée de Grenoble.  
 Musée de la Croix-Rouge, Genève.  
 Musée de Lodz, Pologne.  
 Musée des Arts, Cholet.  
 Musée des beaux-arts, Carcassonne.  
 Musée des beaux-arts, Liège.  
 Musée des beaux-arts, Nantes.  
 Musée des beaux-arts, Tourcoing.  
 Musée des transports urbains, AM-TUIR, Colombes.  
 Musée du Comité Olympique International, Lausanne.  
 Musée municipale, Lissone, Italie.  
 Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.  
 Musée Rimbaud. Charleville-Mézières.  
 Musée de Toulon.  
 Museo nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba  
 Museum Boymans van Beuningen. Rotterdam.  
 Museum Ludwig, Koblenz.  
 Museum moderner Kunst, Vienne, Autriche.  
 Museum of Modern Art, New York.  
 Museum van Hedendaagse Kunst, Utrecht.  
 Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.  
 Provincial Museum voor Moderne Kunst, Ostende.  
 Sammlung Ströher, Darmstadt.  
 Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig.  
 Schlumberger Research Center, Ridgefield, Connecticut.  
 Städtisches Galerie, Schloss Oberhausen.  
 Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen.  
 Tel Aviv Museum of Art. Tel Aviv  
 Victoria and Albert Museum, Londres.  
 Ville de Saint-Priest.  
 Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg.