

Antoine LEPERLIER



GALERIE CAPAZZA PARIS / NANÇAY



ŒUVRES DU CATALOGUE

COUVERTURE : STILL ALIVE / FLEUVE ET STÈLE XIII, 40 x 10 x 60 CM

DANS L'ORDRE DU CATALOGUE

1 - STILL ALIVE / FLEUVE ET STÈLE XIV, 29 x 10 x 23 CM

2 - STILL ALIVE / FLEUVE ET STÈLE XII, 29 x 10 x 29 CM

3 - VANITÉ AU REPOS II / FLEUVE STÈLE, 30 x 15 x 30 CM

4 - STILL ALIVE / FLEUVE ET STÈLE VII, 36 x 30 x 59 CM

5 - STILL ALIVE / FLEUVE ET STÈLE XV, 40 x 18 x 33 CM

6 - VANITÉ AU REPOS III / FLEUVE STÈLE, 35 x 15 x 40 CM

7 - STILL ALIVE / FLEUVE ET STÈLE XVI, 23 x 10 x 23 CM

Antoine LEPERLIER

FLEUVE ET STÈLE

VERRE

GALERIE CAPAZZA
Nançay en Sologne

7 octobre - 10 décembre 2006

GALERIE CAPAZZA PARIS / NANÇAY
GRENIER DE VILLÂTRE - 18330 NANÇAY
SAMEDIS, DIMANCHES, JOURS FÉRIÉS,
10H - 12H30, 14H30 - 19H ET SUR R.V.
TÉL +33(0)2 48 51 80 22-FAX +33(0)2 48 51 83 27
WEB : www.capazza-galerie.com
E-MAIL : capazzagalerie@aol.com

FERMETURE ANNUELLE DE MI-DÉCEMBRE À MI-MARS

*Je pense que les « idées » sont permanentes.
Vous le savez bien, elles sont transmises...*
Richard Long ^I

Le tableau est fini quand il a effacé l'idée.
Georges Braque ^{II}

De prime abord, cette invitation à commenter les oeuvres récentes de mon ami Antoine Leperlier (invitation pleine d'humour ^{III} et que j'accepte bien volontiers), me met face à un vrai dilemme. Que pourrais-je ajouter aux prises de positions déjà publiées (quand bien même seraient-elles intempestives ! ^{IV}) par cet artiste verrier contemporain qui, de tous, sait le mieux penser et s'exprimer, que pourrais-je ajouter qui ne soit ni une fastidieuse redite d'une pensée déjà riche de réflexions et de questionnements, ni un essai qui s'avèrerait rapidement n'être qu'une exaspérante esquive de l'oeuvre elle-même ?

Bref, la moindre tentative d'appréhender l'oeuvre d'Antoine Leperlier nous met d'emblée face à un paradoxe : plus vous tentez de ramener cette oeuvre parfaitement construite et élaborée à des motivations cachées (idées, biographie ou anecdotes), plus elle résiste. Il semble bien que celle-ci veuille affirmer tant sa présence physique que le souci technique méticuleux avec lequel elle a été réalisée. Ainsi que peuvent le suggérer les deux épigraphes jumelées introduisant ce court essai, j'aimerais, en tant qu'écrivain travaillant le matériau du langage, explorer ce qui peut ou ne pas être dit du rapport entre l'oeuvre et l'idée tel qu'il se manifeste dans l'oeuvre de verre d'Antoine Leperlier.

Les mots de la première épigraphe sont ceux de la réponse de Richard Long à une question posée dans l'assistance, au cours d'une conférence donnée en compagnie de son confrère le *land artist* Chris Drury à Dartington en octobre dernier. À la question formulée à peu près ainsi :

« *Pourriez-vous dire ce qui est permanent en art, dans la mesure où cette notion a un sens ?* », soudaine, lapidaire, presque en forme d'épigramme, la réponse de Richard Long vint couper tout net celle plus laborieuse de Drury : « *Je pense que les idées sont permanentes. Vous le savez bien, elles sont*

transmises...»

J'aurais voulu demander à Long, lui qui tout au long de sa carrière s'est intéressé aux formes géométriques comme le cercle et la ligne, si ce qu'il entendait par « idées » se référait à la conception platonicienne des « formes » ou bien à autre chose ; je voulais prolonger ce moment-là, approfondir la réflexion, mais l'occasion était déjà passée, emportée par le flot d'autres questions.

Si, *Cher Lecteur*, j'ai l'air de me laisser aller à des digressions à propos de Richard Long et s'il vous semble également que je me laisse distraire par l'oeuvre du peintre anglais Howard Hodgkin (comme je le ferai plus loin dans cet essai), je suis bien ici, malgré les apparences, tout occupé à penser, à écrire sur le travail d'Antoine Leperlier. En citant Richard Long, j'entends montrer que cette anecdote fait écho ou fait penser à un certain nombre de thèmes ou d'antithèses repérables dans son travail : idée de l'antagonisme entre la permanence et le flux, questionnements sur la nature de l'instant, sur son écoulement dans le flot temporel, la forme artistique, la signification et l'authenticité des gestes façonnant une matière résistante, réflexions sur la résonance des idées, la mémoire, sur la mortelle condition de l'homme et sur le sentiment désespéré, muet face à cette perte irrévocable.

De toute évidence, et cette exposition en témoigne, ces objets-sculptures ne se donnent pas à voir comme de simples matérialisations d'idées. Ils sont porteurs d'une intention qui est loin d'être illustrative. Leur rapport avec le monde des idées est complexe et - fait paradoxal pour un artiste qui s'implique tant dans l'histoire des traces imprimées laissées par le langage - ne se prête pas à des réductions littérales ou théoriques. Il s'agit là d'oeuvres qui occupent tellement leur propre *moment*, unique et fluide, qu'elles excluent toute possibilité de répétition (ou *reprise* dans un quelconque médium, que ce soit aussi bien le verre, le langage ou la pensée).

On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ; nous sommes et nous ne sommes pas ^V.





Cette notion présocratique d'un flux universel ainsi que la question de notre être dans le temps revient à trois occasions dans les Fragments philosophiques d'Héraclite.

Au Fragment 91a [91b] on lit :

Selon Héraclite, on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve et l'on ne peut non plus saisir deux fois dans un même état une réalité mortelle. Des changements vifs et rapides en dispersent les éléments, puis les réunissent à nouveau ; ou plutôt, ce n'est pas à nouveau, ni plus tard, c'est simultanément qu'elle se constitue et se défait, apparaît et disparaît. Aussi ne parvient-elle jamais à l'existence dans son devenir qui jamais ne connaît de repos ni d'arrêt.^{VI}

Comment de telles idées, et surtout cette idée-là, se sont-elles frayées un chemin dans l'œuvre d'Antoine Leperlier ? Ou plus précisément - puisque que le faire vient toujours avant le savoir - comment l'intelligence pratique de l'artiste et son savoir-faire technique (sa *poiétique*) jouent-ils comme mode éclairé de perception et de réflexion sur le monde ? Que pourrait-on ou ne pourrait-on pas exprimer par le langage mieux que de cette manière-là ?

Dans le cas d'Antoine Leperlier, cette mise en tension de forces aussi bien physiques que mentales - la pression contenue du fixe et du flux - compose une sorte de traité involontaire sur la nature de son matériau d'élection, « liquide inconnu et translucide » *tralucendes novi liquores fluxisse*, dont l'histoire des origines se trouve dans *Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien :

Dans cette partie de la Syrie limitrophe attenante à la Judée et à la Phénicie se trouve les marais de Candebia, limité par le Mont Carmel. On pense que c'est là que le fleuve Belus prend sa source, qui, après cinq milles, se jette dans la mer près de Ptolémaïs. Sur les rives de ce fleuve Belus, le sable n'est découvert qu'à marée basse. Ce sable " ne miroite pas tant qu'il n'a pas été mélangé par les vagues et purgé de ses impuretés par la mer."

...On raconte, qu'un navire appartenant à des marchands de soude fit escale dans ces lieux et que ces hommes commencèrent à préparer leur repas sur la rive. Ne trouvant pas de

pierres pour supporter leurs marmites, ils se servirent de blocs de soude provenant de leur cargaison. Lorsque les blocs chauffèrent et fusionnèrent avec le sable de la plage, une coulée d'un liquide alors inconnu se forma - ce fut l'origine du verre.^{VII}

En tant qu'élément à la fois métastable et désordonné, le verre est-il un liquide ou un solide ? Et pourquoi l'ambiguïté constitutive de ce matériau importe-t-elle tant à un artiste tel qu'Antoine Leperlier ?

Il n'y a pas de réponse claire à la question : « le verre est-il un liquide ou un solide ? » En termes de dynamique et de thermodynamique moléculaire, il est possible de justifier différents points de vue selon lesquels ce serait tout aussi bien un liquide fortement visqueux, qu'un solide amorphe, ou encore plus simplement le verre serait un autre état de la matière qui ne serait ni liquide ni solide.^{VIII}

En termes de physique moléculaire, le verre est techniquement différencié d'un solide cristallin et des états liquides en ce que la configuration de ses molécules est à la fois structurée et désordonnée, partageant ainsi tout à la fois les propriétés d'un liquide (bien qu'il soit solidement constitué) et celles d'un solide (en dépit de l'absence de structures régulières). Ce qui caractérise le médium d'Antoine Leperlier est sa viscosité - celle-ci étant définie par le degré de résistance à l'écoulement, dont l'unité de mesure est la *poisse* (mot charmant, dont on reparlera...).

En tant qu'état de la matière, le verre est propre à exprimer par ses comportements physiques les conceptions philosophiques opposées de la dynamique chez Héraclite (liquide, flux) et chez Parménide (solidité, permanence, fixité), données essentielles de la philosophie grecque ancienne, pour laquelle justement se passionne depuis toujours Antoine Leperlier. La relation entre *idée* et *matière* ouvre ici un horizon nouveau, celui d'une substance méditative ou d'une technologie imaginative. Ce matériau à lui seul ne saurait en effet pas plus illustrer la pensée des présocratiques que ces philosophes eux-mêmes n'étaient attachés à

décrire et à définir la nature même du verre.

Pour moi, Leperlier pense *avec* et à *travers* les propriétés intrinsèques du verre en tant que médium artistique, (probablement le premier matériau de synthèse), explorant la phénoménologie brute de cette substance de telle manière qu'il ouvre ou superpose des mondes de significations. Il a recours essentiellement à des techniques complexes de moulage, qu'il associe à différentes étapes avec une variété de finitions et de traitements de surface. Il en résulte un objet structuré ou se répartissent et s'équilibrent les tensions formelles entre les dimensions externes et internes de ce médium tridimensionnel qu'est le verre. L'oeuvre met en évidence des jeux divers de transparence, de translucidité et d'opacité ; en suspens à l'intérieur, des voiles, des textes et des perspectives *lucides* ; jeu avec la texture des surfaces polies ; concentration et réfraction de la couleur aux densités variées.

Ces tensions complexes se concentrent et se donnent à voir à la surface même de l'objet, à ses limites extrêmes. Ainsi comme le remarque Andrew Graham-Dixon au sujet des « cadres » dans l'oeuvre du peintre anglais Howard Hodgkin :

Les sculpteurs ont toujours compris l'importance des bords, qui définissent précisément comment la forme contient l'espace... le bord d'une peinture est son point le plus vulnérable. C'est là que finit l'oeuvre d'art et où commence le monde. C'est là que la peinture se trouve elle-même accomplie ou au contraire là où elle doit admettre son incomplétude. C'est là que la peinture négocie avec ses propres limites. C'est au bord de la peinture que l'artiste fait son entrée ou sa sortie. C'est la marque de sa compétence, de sa confiance en lui-même, de sa propre maîtrise ou de l'absence de celle-ci. La peinture réussit ou échoue, là, tout au bord.^{IX}

Dans ses oeuvres récentes comme *Still alive/Fleuve stèle 1* (2005) et *Vanité au repos II/ Fleuve stèle* (2006) Leperlier interprète la figure du « cadre » avec une structure transparente et fluide, sa présence et son équilibre sont conçus comme un moment visqueux, suspendu entre flux et fixité. *Poisso* : comme un point de rencontre entre forme et

idée, ou comme unité de mesure de la dynamique visqueuse : un certain degré de résistance au flux. Le jeu typographique désordonné de « fleuve » et « stèle » en FSLTEEULVEE, mot de synthèse aux résonances féminines, est une façon détournée et déroutante de faire fusionner les motifs antagonistes du fleuve et de la stèle de pierre, du flux et du fixe.

Avec ses *images* de crânes humains (*vanitas*) et de cascades pétrifiées de fruits opaques, décolorés, le tout réuni dans un cocktail acide d'ironie amère et de perfection technique, l'oeuvre de Leperlier fait référence ouvertement à l'art classique. Ici, le langage prend toute son importance, avec cet euphémisme « au repos » qui offre, tout en les contestant, le réconfort ou le sursis, sous les traits de la mort. Et l'expression anglaise « still life » détournée ironiquement en « still alive » reste hantée par la sombre connotation de l'expression française « nature morte ». En tant que tels, ces mots incarnent une certaine obsession lumineuse de l'idée de la mort - cette usure inévitable du temps, cette dégradation inéluctable du corps, contre lesquels l'art, la mémoire et l'humour font acte de résistance.

Antoine Leperlier n'est pas le seul à être habité par ces questions récurrentes de la mémoire, du souvenir, de la vérité unique de l'instant, ou de la mort. Ce qui est exceptionnel, chez lui, c'est l'intensité avec laquelle il s'investit dans une recherche axée sur les propriétés physiques de sa matière et dans cette technique si particulière qui permet à son sens de l'esthétique, à sa sensibilité prodigieusement tactile de « prendre l'empreinte » de l'idée au moment même où celle-ci surgit. Cette approche de la question de la mémoire n'est guère éloignée de celle d'Howard Hodgkin : une de ses premières peintures *Memoir*, peinte à l'âge de 17 ans, sera ainsi commentée par Colm Tolbin

« *Memoir* », *recèle les éléments qui l'intéresseront pendant plus de 50 ans. C'est le pouvoir primordial, émotionnel de la mémoire qui l'a poussé à peindre ce tableau. Le souvenir de l'évènement suscite en lui, en tant que peintre, plus d'émotions graves,*





raffinées, complexes que l'événement vécu. ^X

Seulement pour Antoine Leperlier - et le contraste est saisissant- l'événement remémoré ne semble pas être plus intense que l'événement vécu. Soumise au passage du temps et à l'entropie, conscience vive et malheureuse d'une perte irréparable, le domaine de la mémoire voisine avec celui de la mort. Il s'agit ici, pour lui, d'une déploration métaphysique, non pas inspirée par des chagrins ou des souvenirs personnels, mais plutôt profondément enracinée dans la conscience aiguë du temps qui passe et l'authenticité du moment présent.

En cela, cette notion de « viscosité » dans sa pensée plastique - cette *résistance au flux* - renvoie à une certaine mélancolie, celle qui s'attarde sur la vérité, la signature, la trace du moment vrai qui s'enfuit. Cela implique non seulement une certaine sensibilité mnémonique mais aussi une façon très singulière d'appréhender le moulage qui va enregistrer très précisément chaque trace, marque, empreinte, texture d'une surface choisie, pour les restituer, reliefs subtils, dans une forme inaltérable en verre, moins vulnérable au temps. (Cette question va bien au-delà du cadre de ce bref essai, et attendra une analyse plus approfondie.)

Cet échange de données mémorielles, que l'on décrit ici, est en effet, chez Leperlier, une *vanitas* délibérée, consciente d'elle-même. Au moment précis de la reproduction, l'original est aboli, il disparaît dans le mouvement même du transfert. Ce qui émerge, c'est l'œuvre. Pour citer les mots de Georges Braque dans *Cahier*, mots qui nous ont servis pour la seconde épigraphe, « *Le tableau est fini quand il a effacé l'idée* ».

Cet acte d'effacement exige une métamorphose créatrice, une sorte de moment Héraclitéen, qui fait naître d'une disparition quelque chose d'autre sous forme d'œuvre d'art.

Howard Hodgkin rapporte un sentiment similaire d'achèvement :

Comment savez-vous, lui demandé-je, si un tableau est terminé ?... Sa réponse me semble claire, évidente, mais aussi métaphysique et mystérieuse. Un tableau est terminé, dit-il, quand le sujet revient, quand ce qui fut la raison de la peinture revient comme objet ^{XI}

Pour Antoine Leperlier, l'œuvre n'imité pas, ne recrée pas, ne fait pas revivre l'événement fondateur ou l'idée qui en a surgi. À son tour, elle ne peut pas non plus être répétée- et certainement pas avec des mots.

On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve. Nous sommes et nous ne sommes pas.

Andrew Brewerton © 2006

Andrew Brewerton est Directeur du Dartington College of Arts (UK), et professeur honoraire des Beaux Arts à l'université de Shanghai (Chine)

Traduction : Catherine Nedonchelle

^I Richard Long, au court d'une conversation qui a suivi une conférence donnée à Dartington, October 18th 2005.

^{II} *Le tableau est fini, quand il a effacé l'idée. L'idée est le ber* [berceau] *du tableau.* Georges Braque, *Cahier de Georges Braque, 1917-1947* (Maeght, Paris, 1948), translated by Stanley Applebaum as *Georges Braque Illustrated Notebooks 1917-1955* (New York, Dover, 1971) p. 80.

^{III} « oh, la date limite: la date limite c'est la semaine dernière. Non, il y a deux semaines - mais tu as jusqu'à hier » A.L.

^{IV} Voir *Antoine Leperlier* (Aubais, HD Nick Editions, 1999) – un entretien avec Jean-Marie Lhôte; aussi son texte "Position Intempestive" in *Antoine Leperlier* (Paris/Nançay, Editions Galerie Capazza, 2002) ISBN 2-9516344-5-5 ; voir aussi l'article de Dan Klein, une analyse utile et pertinente de l'artiste, 'Expressions of Gravititas', in *Craft Arts International* (Issue 63, 2005) ISSN 1038-846X pp. 26-30.

^V Heraclitus, *Fragments: A Text and Translation with a Commentary by T.M. Robinson* (Toronto, University of Toronto Press, 1987) ISBN 0-8020-6913-4. Fragment 49a, p. 35. Also: fragment 12, "As they step into the same rivers, different and [still] different waters flow upon them"; and note 6 below

^{VI} *ibid*, Fragment 91a? [91b], p. 55

^{VII} Pliny the Elder, *Natural History*, Book XXXVI

190 Pars Syriae, quae Phoenice vocatur, finitima Iudaeae intra montis Carmeli radices paludem habet, quae vocatur Candebia. ex ea creditur nasci Belus amnis quinque milium passuum spatio in mare perfluens iuxta Ptolemaidem coloniam. lentus hic cursu, insaluber potu, sed caerimoniis sacer, limosus, vado profundus, non nisi refuso mari harenas fatetur; fluctibus enim volutatae nitescunt detritis sordibus.

191 tunc et marino creduntur adstringi morsu, non prius utiles. quingentorum est passuum non amplius litoris spatium, idque tantum multa per saecula gignendo fuit vitro. fama est adpulsa nave mercatorum nitri, cum sparsi per litus epulas pararent nec esset cortinis attollendis lapidum occasio, glaebas nitri e nave subdividisse, quibus accensis, permixta harena litoris, tralucentes novi liquores fluxisse rivos, et hanc fuisse originem vitri.

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/36*.html

^{VIII} Philip Gibbs, *Is glass liquid or solid?*

[<http://math.ucr.edu/home/baez/physics/General/Glass/glass.html>]

^{IX} Andrew Graham-Dixon, *Howard Hodgkin* (Thames and Hudson, London, 1994) p.74

^X Colm Toibín, 'I Hate Painting', in *The Guardian* (Saturday Review) May 15th, 2006, pp. 12-3

^{XI} *Ibid*

I think perhaps ideas are permanent. You know, the way they get handed down...

Richard Long ⁱ

Le tableau est fini quand il a effacé l'idée.

Georges Braque ⁱⁱ

At face value, the very welcome (and, wonderfully teasing ⁱⁱⁱ) invitation to write on the recent work of my friend Antoine Leperlier poses an acute dilemma : what could I possibly add to the existing record of published (if untimely !) positions ^{iv}, by this most thoughtful and articulate of contemporary glass artists, that would neither – (a) tamely rehearse an open narrative already rich in ideas and preoccupations, nor (b) quickly prove an annoying distraction from the work itself ?

Well, even the most tentative of engagements with the work of this Leperlier soon finds itself involved in a paradox – namely that the more you try to pin down this disciplined, highly crafted body of work with ulterior *motifs* (in the form of ideas, biography or anecdote) the more resistant it becomes. The more it seems to insist upon its material presence and its careful articulation of technical qualities. So, as the twinned epigraphs to this brief essay might suggest: as a writer working in the medium of language, I would like to explore what can, and cannot, be said of the relationship between *work* and *idea* in the glass œuvre of Antoine Leperlier.

The words of Richard Long that comprise our first epigraph came as a riposte to a question from the audience, following a public lecture he shared with fellow 'land artist' Chris Drury at Dartington last October. The question had been something like: "what, if anything, would you say is *permanent* in art?" and Long's sudden, concise, and almost epigrammatic answer seemed to cut through Drury's more laboured response in mid-flow.

I wanted to ask whether, given his long-standing engagement with geometric phenomena such as circles and lines, Long had meant 'ideas' in the philosophical sense of platonic 'forms', or something quite different. I wanted to hold onto that moment – go further into the thought – but the instant had already passed and the stream of questioning had moved on.

But if, *Dear Reader*, I appear diverted into a slipstream reflection on Richard Long, and if (as I shall do, later in this essay) I seem similarly distracted by the work of the English painter Howard Hodgkin, I am all the time here thinking, and writing, despite such appearances, about Antoine Leperlier. And my purpose in quoting Long is just that this anecdote neatly parallels or gives rise to a number of identifiable themes or antitheses in Leperlier's work: ideas of permanence versus flux; of the nature of the temporal moment, and its passing, in the flow of time; of structural artistic form, and the significance or authenticity of marks or gestures made in resistant material; of the

resonance of ideas, of memory; and – finally – of the human condition of mortality, and the mute desperation of irrevocable loss.

Manifestly so, as this exhibition makes clear – these sculptural artefacts do not appear as the mere consequence of ideas. Their purpose is very far from illustrative. Their relationship to the universe of ideas is complex, and – paradoxically for an artist so preoccupied with the material trace of language in its historical, printed form – highly resistant to verbal or theoretical reduction. These are works that so occupy their own unique and fluid *moment*, that they preclude any possibility of repetition (of replication in any medium: whether glass, language or idea) in time.

We step and we do not step into the same rivers; we are and we are not. ^v

This pre-Socratic notion of universal flux, and of the nature of our being in time, surfaces on three occasions in the philosophical *Fragments* of the philosopher Heraclitus. Fragment 91a? [91b] reads :

[For, according to Heraclitus, it is not possible to step twice into the same river, nor is it possible to touch a mortal substance twice in so far as its state (hexis) is concerned. But, thanks to <the> swiftness and speed of change,] it scatters <things ?> and brings <them ?> together again, [(or, rather, it brings together and lets go neither 'again' nor 'later' but simultaneously)], <it> forms and <it> dissolves, and <it> approaches and departs.^{vi}

So how might it be that ideas as such, and ideas such as *this one*, find their way into the work of Antoine Leperlier? Or, more accurately – because making always comes *before* knowing – how does the artist's material intelligence and making method (or poetics) operate as a distinctive mode of perception and as a way of thinking about the world ? And what is it that can, and cannot be said, in language, in these terms ?

In the case of Leperlier, this tensile counterpoint in time of forces both physical and mental – the pressure of containment and flux – is already a kind of accidental treatise on the nature of his chosen medium, the 'unknown translucent liquid', *tralucentes novi liquores fluxisse*, the record of whose origin we find in the *Natural History* of Pliny the Elder :

In the part of Syria adjoining Judea and Phoenicia the Candebia swamp is bounded by Mount Carmel. This is believed to be the source of the river Belus, which after five miles runs into the sea near Ptolemais. On the shores of the River Belus the sand is revealed only when the tides retreat. This sand "does not glisten until it has been tossed about by the waves and had its impurities removed by the sea.".... A ship belonging to traders in soda once called here, so the story goes, and they spread out along the





shore to make a meal. There were no stones to support their cooking-pots, so they placed lumps of soda from their ship under them. When these became hot and fused with the sand on the beach, streams of an unknown liquid flowed, and this was the origin of glass.^{viii}

So, in its metastable and disordered state, is glass a liquid, or a solid? And why might this ambiguous condition matter to an artist such as Antoine Leperlier?

There is no clear answer to the question "Is glass solid or liquid?". In terms of molecular dynamics and thermodynamics it is possible to justify various different views that it is a highly viscous liquid, an amorphous solid, or simply that glass is another state of matter which is neither liquid nor solid.^{viii}

In terms of molecular physics, glass is technically distinguished from crystalline solid and from liquid states in that glass molecules configure in a disordered but rigidly bound arrangement, sharing properties of both liquid (although firmly bound) and solid (although lacking a regular lattice form). Leperlier's medium is characterised by its viscosity – viscosity being defined as the degree of resistance to flow, whose unit of measurement is *poise* (lovely word, of which: more later...).

In its behaviour, as a state of physical matter, glass may be held to embody the contrasting philosophical dynamics of Heraclitus (liquid, flux) and Parmenides (solid, permanence, containment) inherent in early Greek philosophy, an enduring interest of Antoine Leperlier. The relationship between idea and material is one of open potentiality, a form of meditative substance or imaginative technology. The material is in itself no more illustrative of pre-Socratic thought than are these philosophers concerned to describe or define the nature of glass.

My argument is that Leperlier thinks *with* and *through* the intrinsic properties of glass as an artistic medium – arguably our first synthetic material – exploring the raw phenomenology of its substance in ways that open or fold new possibilities of meaning. His method is to work primarily with complex casting techniques, that combine at various stages with a range of surface applications and finishing processes. The resulting artefact arrives at a structured equilibrium involving formal tension between the internal and external dimensions of the three-dimensional glass medium. The work articulates diverse qualities of transparency, translucence and opaqueness; suspends lucid interior veils, texts and perspectives; makes play with textured and polished surfaces; and concentrates or refracts body colour in various densities.

These complex tensions are displayed and *contained* at the object surface, at its edge limit. As Andrew Graham-Dixon remarks, on the subject of 'frames' in the work of the English painter Howard Hodgkin:

Sculptors have always understood the importance of

edges, which define precisely how form contains space... a painting's edge is its most vulnerable point. It is where the work of art ends and the world begins. It is where the painting completes itself or, conversely, declares its incompleteness. It is where the painting... negotiates with its limits. The edge of the painting is where the artist makes his own entrances and exits. It is the mark of his competence and confidence, his control or lack of it. Paintings succeed or fail at their edges.^{ix}

Leperlier's recent works such as *Still alive/Fleuve stéle I* (2005) and *Vanité au repos II/Fleuve stéle* (2006) render the figure of the 'frame' structure transparent and fluid, its physical equilibrium and presence a deliberate viscous moment poised somewhere between containment and flux. *Poise* as the balance of form and idea, and as the unit of dynamic viscosity as a degree of resistance to flow. The disordered lettering of 'fleuve' and 'stéle' as FSLTEEUULVEE, the synthetic words streaming away with their feminine endings, registers a displaced and confused inscription of the opposing motifs of river and stone tablet, flux and fixture.

These pieces invoke strong classical references in the figure of the human skull (*vanitas*), and the congealed cascade of opaque, discoloured fruit, in an acid cocktail of bitter irony and technical perfection. Language is a contributing element here, with the euphemism of 'au repos' (at rest) at the same time both offering and withdrawing comfort or respite in the form of death. And the English term 'still life' is rendered ironically as 'still alive', thereby haunted by the shadowy French term 'nature morte'. As such, they embody a kind of luminous preoccupation with mortality – the unavoidable attrition of time, and the inevitability of physical decay, and the corresponding resistance of art, memory, and humour.

Recurrent engagement with the place of memory, remembrance, mortality and the unrepeatability of the moment in time, is not exactly unique to Antoine Leperlier. What is unusual is the intensity of his preoccupation with material qualities, and the distinctive way that technical execution allows a highly tactile aesthetic sensibility to take the imprint of the idea in the moment that it acquires form. As an approach to memory, this could not be more different from that of Howard Hodgkin, of whose early canvas, *Memoir*, which he painted at the age of 17, Colm Toibín wrote:

Memoirs contained the elements that would interest him for more than 50 years. The overriding impulse to make the painting comes from memory and the emotion that memory can carry. The event remembered for him as a painter is more productive of serious, refined and complex emotion than the event experienced...^x

In stark contrast, for Leperlier the event remembered does not appear to exceed the event experienced. Memory is rather a mortal condition, subject to irresistible flux and



decay, the acute consciousness and despair of unrecoverable loss. His is a philosophical lament reaches deep beyond any sense of personal loss or private memoir, having at its heart a regard for the nature of the passing moment, the authentic instant in time. In this the *viscosity* of his plastic intelligence – its resistance to flow – shows itself as a kind of melancholy, lingering over the authentic mark or signature trace of the very moment in its passing. This involves not only a kind of memorial sensibility, but also a distinctive application of the glass casting technique – which takes the accurate transfer of every trace, mark, imprint and texture of a given surface, and renders it as fine relief on a fixed glass form, less subject to time. This question goes beyond the scope of this brief essay, and must await a more sustained analysis.

But the element of memorial transfer outlined here is, with Leperlier, a knowing or deliberate *vanitas*. In the very moment of its replication, the work involves a cancellation of the original, its disappearance in time. What emerges is the work. In the words of Georges Braque's *Cahier* that supplied our second epigraph, "*The painting is finished when it has erased the idea.*" / *Le tableau est fini, quand il a effacé l'idée*".

This act of erasure requires a creative transformation – a kind of Heraclitean moment, bringing something new into existence in the form of a work of art in the very instant of loss. Howard Hodgkin reports a similar sense of an ending :

How do you know, I ask him, that a painting is finished ? ...His answer seems to me absolutely clear and obvious, but also quite metaphysical and mysterious. A painting is finished, he says, when the subject comes back, when what has caused the painting to be made comes back as an object.^{x1}

For Antoine Leperlier, the work does not imitate, nor can it re-live or repeat the formative experience or idea from which it arose. In its turn, it can it be repeated either – certainly not in words such as these.

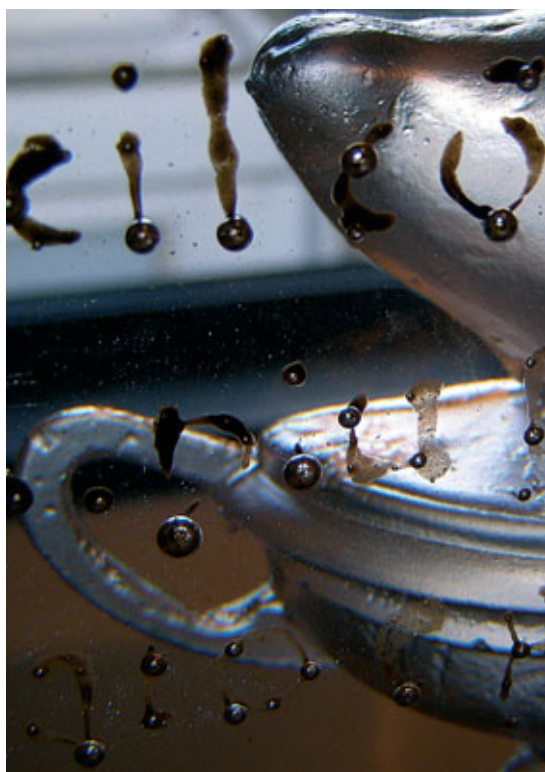
We step and we do not step into the same rivers ; we are and we are not.

Andrew Brewerton © 2006

Andrew Brewerton is Principal of Darlington College Of Arts (UK), and Honorary Professor of Fine Art at Shanghai University (China)



1953 Né à Evreux, France
 1968-1971 S'initie à la pâte de verre avec son grand-père François Décorchemont.
 1972-1981 Etudes de philosophie et d'Arts plastiques (Paris 1, Sorbonne) Ecole du Louvre
 Maîtrise et DEA d'Arts Plastiques et de Sciences de l'Art
 1978 Etudie les notes de son grand-père et entreprend ses premières recherches techniques
 1981 Lauréat de la Fondation de France
 1982 Premières expositions nationales et internationales
 1988 Bourse de recherche et de création du Ministère de la Culture.
 1994 Nommé « Maître d'Art »
 2001 Prix Lilianne Bettencourt.Fondation du Patrimoine
 2005 Bombay Sapphire Prize .UK
 Juror Award : Award of Excellence Granbrook Academy of Art.USA



OEUVRES DANS LES MUSÉES / PUBLIC COLLECTIONS

Musée des Arts Décoratifs de Paris, FR
 Fonds National d'Art Contemporain, Paris.
 Corning Museum of Glass, Corning USA
 Musée de Meisenthal, FR
 Musée Unterlinden, Colmar, FR
 Hokkaido Museum of Modern Art, JP
 Musée Ariana, Genève, Suisse
 Musée du Design et d'Arts Appliqués Contemporains, Lausanne, Suisse
 Musée National de la Céramique, Sèvres, FR
 Collection du Conseil Régional de Haute Normandie, Rouen, FR
 Musée de Conches en Ouche, FR
 High Museum. Atlanta, USA
 Musée des Beaux Arts, Mulhouse, FR
 Kurokabe Glass Museum, Nagahama, JP
 Musée du verre, Sars Poteries, FR
 Musée International de la parfumerie, Grasse, FR
 Morris Museum, Morristown, USA
 Bibliothèque Patrimoniale de la ville de Nice, FR
 Museum for Contemporary Art Glass, Scottsdale, Arizona, USA
 Musée de l'Archevêche, Evreux, FR
 Victoria & Albert Museum, Londres, UK
 Leperlier glass art fund. Vendenheim, France
 Collection Galerie Internationale du Verre. Biot, France
 Alexander Tutsek Stiftung. Munchen, Allemagne

ENSEIGNEMENTS / WORKSHOPS

1988 Canberra school of Art, Australie
 1997 Pilchuck Glass school, Seattle, USA
 1997 Sofa / Chicago, USA : conférence
 1999 Global Art Glass. Conférence. Borgholms, Suède
 2000 Centre des métiers du verre. Montréal, Canada
 2001 Conférence : Victoria and Albert Museum, Londres
 2002 Conférence: Glass Art society, Felix Meritis, Amsterdam, Hollande
 Conférence: Musée Fernand Léger, Biot, FR
 2003 Conférence Midland Art Center .Midland, USA.
 Conférence / artiste invité. Royal College of Art de Londres, UK
 Conférence université Sunderland, UK

2002 / 2000 / 1998 / 1995 / 1993 / 1991 / 1989 / Atelier / Musée Sars poteries, FR





Exposition conçue et réalisée
par Gérard et Sophie Capazza

Photographie
& maquette

David Alaphilippe

Impression

Imprimerie Clerc
Saint-Amand-Montrond

Dépôt légal : août 2006
ISBN : 2-915241-22-8

© Editions Galerie Capazza

GALERIE CAPAZZA PARIS / NANÇAY
GRENIER DE VILLÂTRE - 18330 NANÇAY
SAMEDIS, DIMANCHES, JOURS FÉRIÉS,
10 H - 12H30, 14H30 - 19H ET SUR R.V.
TÉL +33(0)2 48 51 80 22 -FAX +33(0)2 48 51 83 27
www.capazza-galerie.com - capazzagalerie@aol.com
FERMETURE ANNUELLE DE MI-DÉCEMBRE À MI-MARS

