

An abstract artwork featuring a dark, textured silhouette of a figure, possibly a bear or a similar animal, set against a background of vibrant, multi-colored splatters in shades of blue, purple, pink, and white. The overall composition is dynamic and expressive, with a focus on color and form.

TOINEANTOINEANTOINEANTOINEANTOINEANTO
PERLIERPERLIERPERLIERPERLIERPERLIERPER



ANTOINE LEPERLIER

VERRE ET HASARD, LA GENÈSE DES IMAGES

DU 20 AVRIL AU 31 AOÛT 2018 À L'HÔTEL GOÛIN de TOURS

Exposition réalisée en partenariat avec
le **Conseil Départemental d'Indre et Loire**
et Le **GlassArtFund**

Éditions GALERIE CAPAZZA

ESPACE D'UN INSTANT XXXIII

pâte de verre
inclusion de poudre de verre,
triple cuisson

30 / 30 / 9,5 cm

Détail en couverture



SOMMAIRE / SUMMARY

LA GENÈSE DES IMAGES

2 Antoine LEPERLIER

VERRE ET HASARD

4 Andrew BREWERTON

GENESIS OF IMAGES

26 Antoine LEPERLIER

GLASS AND ACCIDENT

28 Andrew BREWERTON

LA COLLECTION GLASSARTFUND THE GLASSARTFUND COLLECTION

36 Michel SEYBEL

62 **REPÈRES BIOGRAPHIQUES
BIOGRAPHY**

63 **COLLECTIONS PUBLIQUES
PUBLIC COLLECTIONS**

ANTOINE LEPELIER, LA GENÈSE DES IMAGES

Vous savez que dans mon cas -et plus je vieillis, plus il en est ainsi- toute peinture est un accident. Aussi je vois d'avance la chose dans mon esprit, je la vois d'avance pourtant je ne la réalise presque jamais comme je la prévois. Elle est transformée du fait même qu'il y ait peinture. L'une des raisons en est que j'emploie de très gros pinceaux et, de la façon dont je travaille, je ne sais en vérité pas très souvent ce que va faire la peinture, et elle fait beaucoup de choses qui sont bien meilleures que ce que je pourrais lui faire faire. Est ce que c'est un accident ? Peut-être pourrait-on dire que ce n'est pas un accident, puisque choisir quelle part de cet accident il y a lieu de préserver constitue un procédé sélectif. On tente de garder la vitalité de l'accident tout en préservant une continuité .¹

Dans cet épigraphe Francis Bacon définit la création picturale comme une quête d'images à travers une série d'accidents que l'artiste produit en interaction avec ses moyens techniques. L'ordre que constitue au cours du processus de création la progressive stabilisation de l'image reste néanmoins en tension avec le désordre auquel l'artiste fait face jusqu'à ce que l'oeuvre soit déclarée achevée. Paradoxalement dans ce chaos l'accident serait facteur d'équilibre. L'art comme le dit Marc Jiménez serait ici comme tentative de désenchevêtrement du chaos dans lequel on est immergé. ²

Le temps de la peinture n'est pas le temps des arts du feu, en particulier celui du moulage du verre. On a d'ailleurs souvent attribué à leur lourdeur et contraintes techniques leur manque de conceptualité; tandis qu'au surplus la lenteur des médiations empêcherait de se prêter à une élaboration libre et spontanée de la forme.

Dans mes dernières pièces, je table au contraire sur cette lenteur des processus techniques pour créer des images. J'assume comme une donnée essentielle du processus de création le rythme singulier et la résistance propre au matériau que j'ai choisi. Etant donné que le verre se caractérise essentiellement par sa solidité, sa fluidité et sa transparence, il s'agit de créer des conditions matérielles et techniques telles que ce matériau puisse exprimer ces qualités. En différé certes, en retard, mais d'une manière comparable à celle avec laquelle se serait comportée la peinture dans l'immédiateté de la création picturale.

Ainsi les mouvements de convection du verre en fusion, les températures de ramollissement, les dispositifs particuliers appliqués aux couleurs dans le moule, ouvrent une infinité de possibles qui dessinent au cours de la cuisson, comme il en serait d'un pinceau étalant la couleur sur le papier et indépendamment de toute intervention consciente ou contrôlée, des images que le refroidissement va fixer.

Ces images qui résultent de dispositifs de moulage et de cuisson lentes propres au casting ou à la pâte de verre, et que je découvre au sortir du four s'offrent à des reprises. En effet après la découverte des résultats, s'ensuivent des projections imaginaires qui m'amènent souvent à les recadrer, poussé par ce sentiment que je n'en serais parfois qu'à l'orée d'un sens, et qu'il s'agirait de s'en approcher un peu plus.

¹ Francis Bacon *entretien avec David Sylvester*. p22. éd Flammarion.2013

² « Cette image du chaos revêt fréquemment un caractère obsessionnel et permet d'interpréter la démarche esthétique comme la tentative d'instaurer un ordre dans le désordre, de désenchevêtrer l'inextricable ». *Rien qu'un fou, rien qu'un poète*. p. 28 Encre Marine . 2016

ANTOINE LEPELIER, LA GENÈSE DES IMAGES

La genèse des images dans le verre suppose un dialogue avec le matériau et une approche non-séparée de l'œuvre. Cette démarche artistique entretient un rapport non seulement intime, mais circulaire, entre projection imaginaire et suggestion aléatoire du matériau ; *poïesis* se déployant par sauts intuitifs, aussi bien dans des solutions techniques que dans des innovations esthétiques.

Alors que dans l'approche conceptualiste le concept précède l'œuvre avec l'ambition d'y soumettre la matière, je dirais que travaillant en complicité avec un matériau, mon projet est à venir, ou en devenir. Le verre ainsi envisagé n'est pas seulement une matière pour la mise en forme d'une idée qui lui serait extérieure, il est le matériau même par la transformation duquel les formes et des images adviennent. C'est dans cet esprit que guidé par ce que Francis Bacon appelle l'*imagination technique*, je choisis d'utiliser à ma manière de *gros pinceaux* un peu incontrôlables afin que les hasards du feu m'ouvrent des pistes. C'est en donnant sa chance au hasard, en lui faisant confiance, en lui donnant enfin pour mission d'ordonner le chaos en fusion, le requérant tout autant que ma propre volonté, que je crée en définitive ces sortes de *veduta*³ cristallisées. Tous ces états de la transparence que le verre rend manifestes en les cristallisant sont des mouvements aléatoires et chaotiques au cours desquels la forme s'est informée dans la matière.

L'image est un mouvement saisi dans la matière.

Ces mouvements qui se révèlent en tant qu'images, après coup, sont en quelque sorte des durées saisies comme par surprise à un moment indéterminé. L'incertitude de la forme en devenir donne ainsi de la densité à l'insaisissable et énigmatique moment de bascule du présent dont j'ai toujours pensé que de toutes les matières le verre était sans doute le plus à même de rendre compte. Le verre, matériau à la fois liquide et solide, piège les durées et donne à voir cette fluidité immobilisée qu'évoque Starobinski :

Quant au verre ou aux pierres transparentes, leur solidité ne contredit pas leur fluidité : la transparence solide est une fluidité immobilisée, la substance en fusion s'est « prise » en une masse dure.⁴

Au cœur même du verre se révèle sous formes d'images-oxymores, cette synthèse impossible des états contradictoires de la nature du présent, le flux et le fixe mais aussi la stabilité et agitation, repos et chaos, l'instantanéité infinie, l'éternité en bascule ou encore l'apparition disparaissante, autant d'états visibles d'une temporalité que seul le hasard, dans le secret de la cuisson, sait saisir au cœur de la masse dure du verre.

Si, comme nous le savons, nous sommes voués à la disparition, emportés par le flot temporel, l'art reste néanmoins, à mes yeux, un moyen conjuratoire d'enraciner la vie dans le présent en établissant dans le chaos un espace d'équilibre précaire.

3 Le terme italien « veduta » est utilisé par les peintres de la Renaissance. Il est généralement traduit par « vue » ou « ce qui se voit » et désigne alors une fenêtre ouverte qui rompt la perspective de la toile et incite à voir ailleurs.

4 Jean Jacques Rousseau *La transparence et l'obstacle*. P0304. éd.Tel Gallimard. 1971.

ANDREW BREWERTON, VERRE ET HASARD

Cette exposition à l'Hôtel Goüin de Tours, rappelant la rétrospective de 2007 au Musée National de la Céramique de Sèvres, *La métaphysique du verre*, offre un aperçu des plus significatif de l'œuvre d'Antoine Leperlier depuis plus d'une décennie. Sur les soixante œuvres qui sont présentées, la moitié provient de l'impressionnante collection Glass Art Fund de Michel Seybel à Vendenheim ¹ et l'autre est essentiellement composée d'œuvres plus récentes en verre ainsi que d'œuvres sur papier. Un catalogue et également un film sont réalisés à l'occasion de cette exposition; premier d'une collection monographique consacrée aux artistes de la Galerie Capazza le film sera réalisé et coproduit par l'Association «*Aimer Ressentir Transmettre*» et Equipage. Il mettra en avant l'engagement tenace que Leperlier manifeste tant du point de vue de ses écrits théoriques que de sa pratique curatoriale dans le débat sur le « statut du faire » dans l'art (c'est-à-dire ce que c'est que faire et penser aujourd'hui). Cet engagement s'est illustré en particulier dans les sélections opérées en qualité de commissaire pour *Le Banquet* en 2013 et en 2015 au Salon Révélation organisé par Ateliers d'Art de France au Grand Palais à Paris, et par ses essais « Révélation de l'angle mort » et « La rupture des digues » :

...les pièces présentées ici sont l'œuvre de l'artiste lui-même. Non qu'il n'ait pu être secondé dans son atelier: pas plus que le concept, ce n'est pas la main

de l'artiste, mais sa maîtrise intime du matériau, sa projection sensuelle dans l'oeuvre à faire, en train de se faire, faite, qui impose sa signature. ²

Chacune des œuvres rassemblées au sein de cette nouvelle exposition, portent la signature de Leperlier, reconnaissable entre toute. Il montrera pour la première fois des œuvres sur papier, des aquarelles ³. Celles ci témoignent, sans qu'elle ne soit jamais vraiment affirmée comme telle, d'une vraie familiarité formelle avec cette peinture qui est souvent et de longue date présente dans ces séries de volumes transparents cubiques, à la frontalité assumée et aux épanchements de couleurs minérales en suspension, s'écoulant rarement à bords perdus. Comme il me l'écrivait, l'an dernier :

Mon récent travail se rapproche de plus en plus de la peinture... J'ai orienté depuis longtemps mon travail dans cette direction qui permet aussi d'inclure la durée sous forme d' images piégées dans un matériau.

¹ La collection Société Civile Leperlier Glass Art Fund à Vendenheim contient 110 œuvres réalisées par Antoine Leperlier ainsi que son travail créé avec son frère Etienne Leperlier, mais aussi près de 400 œuvres d'autres artistes verriers.

² http://www.antoine-leperlier.com/medias/fichiers/preface_au_catalogue_de_l_exposition_le_banquet_2015.pdf

ESPACE D'UN INSTANT VII

pâte de verre
inclusion de porcelaine
double cuisson
32 / 32 / 9 cm



ANDREW BREWERTON, VERRE ET HASARD

Il y a une équivalence formelle. Chaque oeuvre est constituée d'un carré profond en « toile » épaisse de cristal, elles se conforment en trois dimensions au protocole du cadre qui marque le point de rupture entre la fin de l'oeuvre et le début du monde extérieur. Cette frontière marque le moment où vous devez choisir, comme l'écrit Braque dans son Cahier :

Il faut choisir – Une chose ne peut être à la fois vraie et vraisemblable³

Malgré l'abstraction provocante de ses titres tel celui de la série *Chair et os* (2015-16), Leperlier veille à éviter toute trace de vraisemblance ou de ce que le philosophe Richard Wollheim appelle « *la voie de l'illusion, et non celle de l'imagination* »⁴. Pour autant, sa manière se rapproche plus, du moins à mon avis, de celle d'un peintre comme Francis Bacon que de celle d'un Braque. Par exemple, dans l'articulation spatiale de ces structures abstraites, cages encadrant le motif récurrent de la figure humaine, ou encore dans la façon dont Bacon brouille la figuration par le mouvement même de son coup de pinceau. Comme Bacon le disait au critique d'art David Sylvester :

La texture, la couleur, tout ce qui se passe dans la peinture même est si accidentel que toute esquisse que je ferais d'abord ne pourrait que donner une sorte de squelette- et encore- de la manière dont ça pourrait se passer...⁵

A cet égard les réflexions de Bacon sur la place que la vitalité de l'accident joue dans la transformation de l'acte de peindre sont instructives :

Vous savez que dans mon cas -et plus je vieillis, plus il en est ainsi- toute peinture est un accident. Aussi je vois d'avance la chose dans mon esprit, je la vois d'avance pourtant je ne la réalise presque jamais comme je la prévois. Elle est transformée du fait même qu'il y ait peinture. L'une des raisons en est que j'emploie de très gros pinceaux et, de la façon dont je travaille, je ne sais en vérité pas très souvent ce que va faire la peinture, et elle fait beaucoup de choses qui sont bien meilleures que ce que je pourrais lui faire faire. Est ce que c'est un accident?... Nous essayons de garder la vitalité de l'accident tout en préservant une continuité.⁶

Il y a dans cette dernière phrase une étrange affinité avec les préoccupations récurrentes chez Leperlier – avec *Flux et Fixe* et sa relation tendue entre accident et intention – qui se rapprochent structurellement en tant qu'idées du concept de « coefficient d'art » de Marcel Duchamp :

Le résultat de cette lutte est une différence entre l'intention et sa réalisation, différence dont l'artiste n'est nullement conscient... En d'autres termes, le « coefficient d'art » personnel est comme une relation arithmétique entre « ce qui est inexprimé mais était projeté » et « ce qui est exprimé inintentionnellement ».⁷

Ou, encore à ce que Bacon formule sous le terme « d'apparence » :

Pour moi, le mystère de la peinture, de nos jours, est de savoir de quelle façon l'apparence peut être réalisée. Je sais qu'elle peut être illustrée. Je sais qu'elle peut être photographiée. Mais comment ce phénomène peut-il être réalisé de manière à ce que nous attrapions le mystère de l'apparence à l'intérieur du mystère de la création ?⁸

³ Georges Braque, *Cahier de G. Braque 1917-1947*, Maeght Editeur, Paris, 1948, p61

⁴ Richard Wollheim, « Painting and Language » in *The Mind and its Depths*, Harvard University Press, Cambridge et Londres, 1993, p188

⁵ David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson, Londres, 1993, pp16-17

⁶ Ibid, p21

⁷ Duchamp, ibid.

⁸ Sylvester, op. cit., p105

ANDREW BREWERTON, VERRE ET HASARD

Par son investissement à la fois dans le minéral en tant que substance physique, et dans l'image rétinienne en tant que phénomène mental, Leperlier semble là encore proche de Duchamp dans *À l'Infinif (La Boîte Blanche)* :

*Les notes de Duchamp sur la couleur soulignent la composition physique de ses pigments. Les ingrédients utilisés pour créer l'apparence d'un métal particulier doivent être fidèles à la substance du sujet plutôt qu'à son aspect visuel... Les notes envisagent la couleur loin du choix esthétique avec des références au verre dépoli, à la rouille, au cirage, au thé et au dentifrice. Le beau noir ... est incongru jusqu'à ce que ce noir soit compris comme un négatif perceptuel pur produit par le mélange des complémentaires.*⁹

La réponse de Duchamp à la question de Pierre Cabanne : « Comment l'idée d'utiliser le verre vous est-elle venue ? », confirme à nouveau sa préférence pour l'authenticité de la substance minérale sur l'apparence optique :

*Par la couleur. Quand je peignais, je me servais d'un gros verre épais comme palette et en voyant les couleurs de l'autre côté, j'ai compris qu'il y avait quelque chose d'intéressant du point de vue de la technique picturale. La peinture devient toujours sale, jaune ou vieille au bout de très peu de temps à cause de l'oxydation; or, mes couleurs à moi se trouvaient complètement protégées, le verre était donc un moyen de les garder pures et assez longtemps sans changement j'ai immédiatement appliqué cette idée de verre à " La Mariée ".*¹⁰

Comme Bacon et Duchamp, Leperlier mélange également, tel un peintre, ses propres oxydes métalliques : le cobalt pour le bleu foncé ; le cuivre pour le bleu-vert ; le manganèse pour le violet-rouge ; le nickel pour le violet bleu ; des frites à l'argent et à l'or donnent du rouge, du rose et du brun. Il mélange le cuivre, le nickel et le cobalt pour donner un bleu nuit. Il décrit le manganèse comme un oxyde très spécial, aux effets plus légers, provoquant une grande dispersion de la couleur, comme bouillant dans le verre. Ces couleurs et leurs mouvements dans le temps sont fixés en une animation cristallisée dans le corps des objets en verre.

Les aquarelles et les œuvres en verre de Leperlier ont en commun grâce à cette capacité propre des différents pigments minéraux, de fixer dans le temps la fluidité de leurs mouvements. Les motifs abstraits, qu'ils soient fixés dans un milieu aqueux qui s'est asséché ou qu'ils le soient dans un verre qui s'est refroidi, cherchent à saisir le temps qui passe, la dégradation physique, et leurs équivalences reflétées dans l'impermanence des images mentales. *Espace d'un instant* (2017) constitue la dernière série d'œuvres en date visibles, sur le site de l'artiste¹¹. Ces thèmes apparaissent maintenant dépouillés de leurs sous-titres littéraires ou linguistiques, ou encore de ces grilles de lettres qui enrichissaient le travail précédent comme autant de graffiti assignant des références ou des évocations aux titres de ces séries; ils convoquent ici des sortes de fleurs ou de paysages sous des formes abstraites. Cependant ces œuvres, semblent de plus en plus, résister à l'interprétation, se cantonnant à leurs origines minérales.

⁹ Marcel Duchamp, *A l'Infinif (La Boîte Blanche)* 1912-1920, 1996, rubric, note 31

¹⁰ Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York : Viking press, 1977, p41

¹¹ <http://www.antoine-leperlier.com/oeuvres-works/oeuvres-2017>

ESPACE D'UN INSTANT XXIV

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
25 / 45 / 8 cm



ANDREW BREWERTON, VERRE ET HASARD

Comme avec *Chair et os*, les couleurs fluides et transparentes doivent composer avec des inclusions blanches et opaques – de la porcelaine, ou de la pâte de verre compactée dans des formes négatives avant une seconde cuisson – leurs corps suspendus flottant différemment, elles rappellent vaguement encore une fois la technique de l'aquarelle. Ainsi, le pigment minéral se fait effet optique: le médium aqueux de l'aquarelle comme suspendu dans l'humeur aqueuse de l'œil humain. La part rétinienne de l'imagination conceptuelle dépend de la matière, en l'occurrence de la physique du minéral et de l'organique.

Ça n'est pas par hasard si les média choisis par Leperlier – le verre moulé et l'aquarelle – partagent une autre qualité : leurs effets sont instantanés, irréversibles et impitoyables ; un peu comme le temps.

L'engagement de Leperlier dans le verre en tant que matériau a toujours visé le maintien de cet équilibre tendu entre image et idée, entre dimensions techniques et conceptuelles de la production, entre hasard et intention, équilibre précaire sur le fil de notre condition mortelle, éclairs de lucidité et certitude de la fin. C'est un parcours au-delà de cette pensée binaire qui continue à polariser en les opposant l'art et l'artisanat en tant que produits culturels. Ce qui lie Leperlier à Duchamp c'est cet intérêt pour l'imaginaire de la pensée alchimique qui se déploie dans la pratique même des matériaux.

Si donc nous attribuons les attributs d'un médium à l'artiste, nous devons alors

lui refuser la faculté d'être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait – toutes ses décisions dans l'exécution artistique de l'oeuvre restent dans le domaine de l'intuition et ne peuvent être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée.¹²

Ce phénomène peut être comparé à un «transfert» de l'artiste au spectateur sous la forme d'une osmose esthétique qui a lieu à travers la matière inerte : couleur, piano, marbre, etc...¹³

Le processus créatif prend un tout autre aspect quand le spectateur se trouve en présence du phénomène de la transmutation ; avec le changement de la matière inerte en œuvre d'art, une véritable transsubstantiation a lieu¹⁴

L'art comme faire, dans une société marchande vouée à faire de l'argent : Dans une interview accordée en 2015 à « *La Repubblica* », la galeriste italienne New Yorkaise, Anna Nosei, relatait la réponse énigmatique que Duchamp, dans les années 1960, lui avait faite en réponse à sa question innocente mais urgente concernant ce qu'elle devait faire de sa vie: «*Il faut que tu te transformes en argent*»¹⁵ telle fut la réponse de Duchamp. Découragée, elle crut comprendre qu'elle devrait gagner de l'argent, mais réalisa seulement plus tard qu'il s'agissait de la transformation alchimique en Argentum (Ag), l'élément chimique de l'argent.

¹² Marcel Duchamp, *Le processus créatif*, L'Echoppe, Paris, 1987. Texte d'une conférence donnée en 1957 par Duchamp à la Fédération Américaine des Arts à Houston, Texas. Première publication dans la revue *Art News*, vol. 56, n°4, Été 1957

¹³ Duchamp, *ibid.*

¹⁴ Duchamp, *idib.*

¹⁵ Annina Nosei, interview donnée à *La Repubblica* le 13 juillet 2015, [R.it], *Cultura*, accessible en ligne : http://www.repubblica.it/cultura/2015/07/13/news/annina_nosei_da_duchamp_a_basquiat_ho_vissuto_per_gli_artisti_piu_profetici_e_spiantati_-118959573/



ESPACE D'UN INSTANT XXIX >

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
triple cuisson
28 / 19 / 8 cm

ESPACE D'UN INSTANT XXX <<

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
28 / 19 / 8 cm
Collection G.A.F

ESPACE D'UN INSTANT IX <

pâte de verre
inclusion de porcelaine
30 / 23 / 8 cm





< **ESPACE D'UN INSTANT XXXII**
pâte de verre
inclusion de poudre de verre
triple cuisson
23 / 12 / 9 cm

> **ESPACE D'UN INSTANT III**
pâte de verre
inclusion de porcelaine
23 / 12 / 9 cm

>> **ESPACE D'UN INSTANT IV**
pâte de verre
inclusion de porcelaine
24 / 11,5 / 11 cm



ESPACE D'UN INSTANT XXIV

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
triple cuisson
33 / 33 / 9 cm



ESPACE D'UN INSTANT XXXIV

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
triple cuisson
26 / 21 / 9,5 cm





ESPACE D'UN INSTANT XXXV <

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
20 / 27 / 8 cm

ESPACE D'UN INSTANT XVII >

pâte de verre
inclusion de porcelaine
25 / 12 / 10 cm





< **ESPACE D'UN INSTANT XXVII**

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
17 / 20 / 7 cm

> **ESPACE D'UN INSTANT XIII**

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
24 / 33 / 8 cm





ESPACE D'UN INSTANT XXVI <

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
28 / 25 / 9 cm

ESPACE D'UN INSTANT XXVIII >

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
33 / 24 / 8 cm





CHAIR ET OS XXIV <

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
31 / 32 / 8 cm

CHAIR ET OS IX >

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
32 / 31 / 8 cm



ESPACE D'UN INSTANT XXV

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
44 / 25 / 8 cm



CHAIR ET OS V

pâte de verre
inclusion de céramique
double cuisson

21,5 / 33,5 / 10,5 cm

Collection Laurence et Jean-Marc Gomez



CHAIR ET OS XVII

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
33 / 30 / 9 cm



CHAIR ET OS XXI

pâte de verre
inclusion de poudre de verre
double cuisson
32 / 32 / 8 cm



ANTOINE LEPELIER, IMAGES GENESIS

You know in my case all painting – and the older I get the more it becomes so – is accident. So I foresee it in my mind. I foresee it, and yet I hardly ever carry it out as I foresee it. It transforms itself by the actual paint... in the way I work I don't in fact know what the paint will do, and it does many things which are very much better than I could make it do. Is that an accident? Is it an accident? Perhaps it could be said that it is not an accident, since choosing which part of this accident to preserve is a selective process. One is attempting to keep the vitality of the accident and yet preserve a continuity¹

In this epigraph Francis Bacon defines pictorial creation as a quest for images through a series of accidents that the artist produces in interaction with his technical means. The order which constitutes during the process of creation the progressive stabilization of the image remains nevertheless in tension with the disorder which the artist faces until the work is declared finished. Paradoxically, in this chaos the accident would be a factor of balance. Art as Marc Jiménez says would be here as an attempt to disentangle the chaos in which we are immersed.²

The time of painting is not the time of the arts of fire, in particular that of the molding of glass. We have often attributed to their heaviness and technical constraints their lack of conceptuality; while, moreover, the slowness of the mediations prevents one from indulging in a free and spontaneous elaboration of the form.

In my last pieces, on the contrary, I am counting on this slowness of the technical processes to create images. I assume as an essential part of the process of creation the peculiar rhythm and resistance of the material I have chosen.

Since glass is essentially characterized by its solidity, fluidity and transparency, it is about creating material and technical conditions such that this material can express these qualities. Delayed certainly, in late, but in a way comparable to that with which would have behaved the painting in the immediacy of the pictorial creation.

Thus the convection movements of molten glass, the softening temperatures, the particular devices applied to the colors in the mold, open an infinity of possibilities which draw during the firing, as it would be of a brush spreading the color on the paper and regardless of any conscious or controlled intervention, images that the cooling will fix.

These images, which result from slow molding and firing devices that are specific to casting or pâte de verre, and which I discover at the end of the firing, can be worked on again. Indeed after the discovery of the results, follow imaginary projections that often lead me to reframe them, pushed by this feeling that I would be at the edge of a meaning, and that I would try to approach a little more.

¹ David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon* (Thames and Hudson, London 1993) p. 16-17

² *This image of chaos is frequently obsessive and makes it possible to interpret the aesthetic approach as the attempt to establish order in disorder, to disentangle the inextricable. Rien qu'un fou, rien qu'un poète. p. 28 Encre Marine . 2016*

ANTOINE LEPELIER, IMAGES GENESIS

The genesis of the images in the glass supposes a dialogue with the material and an approach not separated from the work. This artistic approach maintains a relationship not only intimate but circular, between imaginary projection and random suggestion coming from the material; poïesis unfolds in intuitive jumps, both in technical solutions and in aesthetic innovations.

While in the conceptualist approach the concept precedes the work with the ambition of subjecting the matter to it, I would say that working in complicity with a material, my project is to come, or to become. The glass thus envisioned is not only a material for the shaping of an idea that would be external to it, it is the material itself by the transformation of which the forms and images come. It is in this spirit that guided by this that Francis Bacon calls the technical imagination, I choose to use in my own way big brushes a little uncontrollable so that the hasard of fire open me tracks.

It is by giving chance to chance, by trusting it, by finally giving it the mission of ordering the chaos in melting, requiring it just as much as my own will that I ultimately create these kinds of crystallized veduta.³ All these states of transparency that glass makes manifest by crystallizing them are random and chaotic movements in which form has become informed in matter.

The image is a movement seized in the matter.

These movements, which are revealed as images, after the fact, are, in a sense, durations seized as if by surprise at an indeterminate moment. The uncertainty of the form in becoming thus gives density to the elusive and enigmatic tipping moment of present which I always thought that of all the materials the glass was undoubtedly the most able to express.

Glass, a material that is both liquid and solid, traps the durations and shows the immobilized fluidity that Starobinski evokes:

As for glass or transparent stones, their solidity does not contradict their fluidity: the solid transparency is an immobilized fluidity, the molten substance is " caught " in a hard mass.⁴

At the very heart of the glass is revealed in the form of images-oxymorons, this impossible synthesis of the contradictory states of the nature of the present, the flux and the fix but also the stability and agitation, rest and chaos, the infinite instantaneity, the eternity in toggling or the disappearing appearance, as many visible states of a temporality as only chance, in the secret of firing, knows how to seize at the very heart of the hard mass of glass.

If, as we know, we are destined to disappear, carried away by the temporal flow, art remains nevertheless, in my eyes, as a conjuring way to root life in the present by establishing in chaos a space of equilibrium precarious.

³ The Italian term "veduta" is used by Renaissance painters. It is usually translated as "view" or "what is seen" and then refers to an open window that breaks the perspective of the canvas and encourages to see elsewhere.

⁴ Jean Jacques Rousseau La transparence et l'obstacle. P0304. ed.Tel Gallimard. 1971..

ANDREW BREWERTON, GLASS AND ACCIDENT

Though smaller in scale than *La métaphysique du verre*, his 2007 Musée de Sèvres 'interim retrospective', this show at Hôtel Goüin in Tours offers the most significant overview of the Leperlier œuvre in more than a decade. Something like sixty pieces are on view here – half of these from Michel Seybel's extraordinary Glass Art Fund collection in Vendenheim ¹ and thirty more recent works in glass, supplemented with works on paper ² showing for the first time. The exhibition is marked with this accompanying catalogue and the first of a new collection of artist films curated and produced by the Association Aimer/Ressentir/Transmettre and Equipage, and evidences Leperlier's implacable commitment, through writing, theory and curatorial practice, with 'le faire' – that is to say, with making and thinking in present time. This broader practise is exemplified by Leperlier's curatorial selection for *Le Banquet* in 2013 and 2015 at Salon Révélation, convened by Ateliers d'Art de France at the Grand Palais in Paris, and his accompanying essay '*Révélation de l'angle mort*' ('*Exposing the blind spot*') and '*Breaking the Banks*':

...the pieces presented here are the work of the artist themselves. Not that they could not have been assisted in the workshop: it is no more the concept than it is the hand of the artist, but their intimate mastery of the material, their sensual projection in the work to be made, through the making of the finished work, that marks their signature.³

In these terms Leperlier's own unmistakable signature is everywhere evident in the individual œuvre gathered across this new show. For

the first time works on paper appear, drawings and watercolours that reveal a formal association with painting that was often present but never stated in the artist's longstanding and serial adoption of the solid transparent cube form with strong frontality on intrusions of suspended mineral pigment rarely bleeding to the top and side edges. As he wrote to me, last year:

My most recent work is more and more like painting...I have focused my work in this direction for a long time because this also includes duration, as images trapped in a material.

There is formal equivalence. Each piece presents a deep square of thick crystal 'canvas' conforming in three dimensions to the frame protocol that marks the point at which the work ends and the world begins. The borderline marking the point at which you have to choose, as Braque wrote in his *Cahier*:

Il faut choisir – Une chose ne peut être à la fois vraie et vraisemblable⁴
[You must choose – A thing cannot be at the same time both real and realistic]
Despite the teasing abstraction of series titles such as *Chair et os [flesh and bone]* (2015-16), Leperlier is careful to avoid any trace of verisimilitude or what the philosopher Richard Wollheim termed '*the path to illusion, not picturing*'⁵, and the painter whose technique he perhaps most recalls – to my mind at least – is not Braque but

¹ The *Société Civile Leperlier Glass Art Fund* collection at Vendenheim contains 110 works by Antoine Leperlier together with work by his brother the late Étienne Leperlier and circa 400 works by other glass artists.

² <http://www.antoine-leperlier.com/en/works-on-paper>

³ "...les pièces présentées ici sont l'oeuvre de l'artiste lui-même. Non qu'il n'ait pu être secondé dans son atelier : pas plus que le concept, ce n'est pas la main de l'artiste, mais sa maîtrise intime du matériau, sa projection sensuelle dans l'oeuvre à faire, en train de se faire, faite, qui impose sa signature. En cela, les artistes du matériau ne peuvent que refuser la division des tâches dans la création artistique."
http://www.antoine-leperlier.com/medias/fichiers/preface_au_catalogue_de_l_exposition_le_banquet_2015.pdf

⁴ Georges Braque, *Cahier de G. Braque 1917–1947* (Maeght Éditeur, Paris 1948) p. 61



> **CHAIR ET OS I**
 pâte de verre
 inclusion de poudre de verre
 double cuisson
 31 / 29 / 10 cm

>> **CHAIR ET OS II**
 pâte de verre
 inclusion de porcelaine
 double cuisson
 32 / 30 / 8 cm



CHAIR ET OS VII <
 pâte de verre
 inclusion de poudre de verre
 double cuisson
 31 / 31 / 8 cm

CHAIR ET OS VIII <<
 pâte de verre
 inclusion de poudre de verre
 double cuisson
 33 / 31 / 9 cm



ANDREW BREWERTON, GLASS AND ACCIDENT

Francis Bacon. For example, in the spatial articulation of abstract cage forms that frame the recurrent motif of the human figure, or the way the physicality of Bacon's brushstroke renders the blurred figuration of its own movement, as Bacon said to the art critic David Sylvester:

*As the actual texture, colour, the whole way the paint moves, are so accidental, any sketches that I did before could only give a kind of skeleton, possibly, of the way the thing might happen.*⁶

Bacon's musing on the place of accidental vitality in transforming the act of painting would appear instructive:

*You know in my case all painting – and the older I get the more it becomes so – is accident. So I foresee it in my mind. I foresee it, and yet I hardly ever carry it out as I foresee it. It transforms itself by the actual paint... in the way I work I don't in fact know what the paint will do, and it does many things which are very much better than I could make it do. Is that an accident? ... One is attempting to keep the vitality of the accident and yet preserve a continuity.*⁷

There is inside this last sentence a strange alloy of Leperlier's longstanding preoccupations – with 'fluxe' and 'fixe', and with the tensile relationship between accident and intention – that as an idea feels structurally close to Marcel Duchamp's concept of the 'art coefficient':

The result of this struggle is a difference between the intention and its realization, a difference which the artist is not aware of ...the personal "art coefficient" is like an arithmetical relation between the unexpressed but intended and the

*unintentionally expressed.*⁸

Or, as Bacon frames it, in terms of 'appearance':

*To me, the mystery of painting today is how can appearance be made. I know it can be illustrated, I know it can be photographed. But how can this thing be made so that you catch the mystery of appearance within the mystery of making?*⁹

In his engagement with mineral material as physical substance and upon the retinal image as a mental phenomenon, Leperlier seems closer still to Duchamp in *À L'Infinifitif* (*La Boîte Blanche*) [In the Infinitive [The White Box]]:

*Duchamp's notes concerning colour stress the physical composition of his pigments. The ingredients used to create the appearance of a particular metal should be true to the substance of the subject rather than to its optical appearance... The notes take colour further from aesthetic choice with references to frosted glass, rust, shoe polish, tea and toothpaste. Beautiful black...is incongruous until this black is understood to be the pure perceptual negative produced by a mixture of complementaries.*¹⁰

Duchamp's response to Pierre Cabanne's question, "How did the idea of using glass come to you?" reconfirms his preference for the authenticity of mineral substance over optical appearance:

Through color. When I painted, I used a big thick glass as a palette and, seeing the

⁵ Richard Wollheim, 'Painting and Language' in *The Mind and its Depths* (Harvard University Press, Cambridge and London, 1993) p.188

⁶ David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon* (Thames and Hudson, London 1993) p. 16-17

⁷ Ibid., p.21

⁸ "Le résultat de cette lutte est une différence entre l'intention et sa réalisation, différence dont l'artiste n'est nullement conscient" ...En d'autres termes, le «coefficient d'art» personnel est comme une relation arithmétique entre «ce qui est inexprimé mais était projeté» et «ce qui est exprimé inintentionnellement" Duchamp, *ibid.*

ANDREW BREWERTON, GLASS AND ACCIDENT

colors from the other side, I understood there was something interesting from the point of view of pictorial technique. After a short while, paintings always get dirty, yellow or old because of oxidation. Now, my own colors were completely protected, the glass being a means for keeping them both sufficiently pure and unchanged for rather a long time. I immediately applied this glass idea to 'The Bride'.¹¹

Like Bacon and like Duchamp, Leperlier mixes his own mineral oxide colours: cobalt for dark blue; copper a blue-green; manganese is violet-red, nickel violet-blue; frits cut with silver and gold make red, pink and brown. He mixes copper, nickel and cobalt for a deep deep blue. Manganese he describes as very special, lighter, giving a big colour dispersion, boiling in the glass. The colours and their movement in time are fixed in suspended animation, preserved within the body of the glass artefacts.

Leperlier's watercolours and works in glass share this formal insistence on contrasting mineral pigments fixing their fluid movements in time. Abstract motifs, suspended in dried watery or cooled vitreous media share the same insistence on temporal duration, material decay, and their mirrored equivalences in the evanescence of the mental image. *Espace d'un instant* (2017) is the latest development, published also on the artist's web site¹², and these themes now appear stripped of literary or linguistic sub-texts, or the letter-grids that have graced previous work as type-set surface graffiti, confining such references and invocations to series titles, here beckoning towards flower or landscape forms in

abstract. Increasingly they appear to resist interpretation, holding fast instead to their mineral origins. As with *Chair et os*, fluid transparent colours must negotiate opaque Chinese white inclusions – porcelain, or glass powder packed into negative forms before a second firing – their suspended bodies moving differently, again vaguely matching watercolour technique. Mineral pigment extending thus into optical effect: the aqueous medium of watercolour suspended in the aqueous humor of the human eye. The retinal dependency of conceptual imagination upon material, in this case mineral and biological physics.

It seems hardly a coincidence that Leperlier's chosen media – kiln-cast glass and watercolour – share another quality: their effects are instantaneous, irreversible and unforgiving. A bit like time.

Leperlier's engagement with the material dimension of glass has always sought to maintain the tensile equilibrium of image and idea, of the technical and conceptual dimensions of making, of chance and intention, a precarious balance proceeding across the mortal ground of half-glimpsed understanding and the certainty of loss. It is an itinerary beyond the false binary thinking that continues to polarise art and craft as cultural commodities. What links Leperlier to Duchamp is a mutual interest in figurative alchemical thinking through the agency of materials.

If we give the attributes of a medium to the artist, we must then deny him the state of consciousness on the esthetic plane about what he is doing or why he is doing it. All his decisions in the artistic execution of the work rest with pure intuition and cannot be translated into a self-analysis, spoken or written, or even thought out.¹³

¹⁰ Marcel Duchamp, *à l'infinif* [in the infinitive: A typotranslation by Richard Hamilton and Ecke Bonk of Marcel Duchamp's White Box]. Translated from the French by Jackie Matisse, Richard Hamilton and Ecke Bonk (the typosophic society, 1999), Rubric, note 31. Duchamp's *À L'Infinif* [La Boîte Blanche] (1912–20) was published in 1966.

¹¹ Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (New York: Viking Press, 1977) p.41

¹² <http://www.antoine-leperlier.com/oeuvres-works/oeuvres-2017>

⁹ Sylvester, op. cit. p. 105



> **FLUX ET FIXE XXV**

pâte de verre
inclusion de céramique et d'émail
double cuisson
31 / 29 / 10 cm

>> **EFFETS DE LA MÉMOIRE XXXXVIII**

pâte de verre
inclusion d'émail et porcelaine
double cuisson
60 / 17 / 60 cm

>>> **VANITÉ AU LAPIN II**

pâte de verre, cire perdue inclusion d'émail
double cuisson
105 / 68 / 25 cm
Collection Tristan Leperlier



FLUX ET FIXE XXXIV <

pâte de verre
inclusion de céramique et d'émail
double cuisson
30 / 30 / 9 cm

FLUX ET FIXE XXXIV <<

pâte de verre
inclusion de céramique et d'émail
double cuisson
31,5 / 31,5 / 9 cm



ANDREW BREWERTON, GLASS AND ACCIDENT

*This phenomenon is comparable to a transference from the artist to the spectator in the form of an esthetic osmosis taking place through the inert matter, such as pigment, piano or marble.*¹⁴

*The creative act takes on another aspect when the spectator experiences the phenomenon of transmutation; through the change from inert matter into a work of art, an actual transubstantiation has taken place...*¹⁵

Art as making, in a commodity culture devoted to making money. In a 2015 interview with La Repubblica, the Italian New York gallerist Anna Nosei reported Duchamp's enigmatic response, in the 1960s, to her innocent though urgent question as to what she should do with her life: "*Il faut que tu te transformes en argent.*"¹⁶ was Duchamp's reply which, crestfallen, she took to mean that she should make money but that in later life she understood rather as alchemical transformation into argentum (Ag), the chemical element of silver.



¹³ "*Si donc nous accordons les attributs d'un medium à l'artiste, nous devons alors lui refuser la faculté d'être pleinement conscient, sur le plan esthétique, de ce qu'il fait ou pourquoi il le fait - toutes ses décisions dans l'exécution de l'œuvre restent dans le domaine de l'intuition et ne peuvent être traduites en une self-analyse, parlée ou écrite ou même pensée.*" Marcel Duchamp, *Le processus créatif* (L'Échoppe, Paris 1987), pages unnumbered. Text of a 1957 lecture given by Duchamp at the American Federation of the Arts in Houston, Texas. First published in Art News, vol. 56 no. 4, Summer 1957, French translation by Duchamp.

¹⁴ "*Ce phénomène peut être comparé à un «transfert» de l'artiste au spectateur sous la forme d'une osmose esthétique qui a lieu à travers la matière inerte : couleur, piano, marbre, etc.*" Duchamp, *ibid.*

¹⁵ "*Le processus créatif prend un tout autre aspect quand le spectateur se trouve en présence du phénomène de la transmutation ; avec le changement de la matière inerte en œuvre d'art, une véritable transsubstantiation a lieu*" Duchamp, *ibid.*

¹⁶ Annina Nosei, interview with La Repubblica, 13 luglio 2015, [R.it | Cultura, accessible online at: http://www.repubblica.it/cultura/2015/07/13/news/annina_nosei_da_duchamp_a_basquiat_ho_vissuto_per_gli_artisti_piu_profetici_e_spiantati_-118959573/]



VANITÉ AU REPOS II / Fleuve et stèle <<<<

pâte de verre, cire perdue
40 / 35 / 15 cm
Collection J.P. Petit

COUPE SEIN <<<

pâte de verre, cire perdue
20 / 15 / 15 cm
Collection J.P. Petit

COUPE SEIN <<

pâte de verre, cire perdue
20 / 15 / 15 cm
Collection J.P. Petit

VANITÉ AU REPOS III / Fleuve et stèle <

pâte de verre, cire perdue
40 / 35 / 15 cm
Collection J.P. Petit

CREUX DE MÉMOIRE I >

pâte de verre, inclusion d'émail
55 / 55 / 15 cm



CHAIR ET OS XII

pâte de verre, inclusion de poudre de verre
double cuisson

40 / 35 / 15 cm

Collection G.A.F



onla collectionla collectionla collectionla colle
ArtFundGlassArtFundGlassArtFundGlassArt



FLUX ET FIXE XV

pâte de verre, inclusion de céramique
double cuisson

40 / 35 / 15 cm

Collection G.A.F

The Glass Art Fund was born in 2003 from the meeting and the friendship of Michel Seybel, director of the SEGEP Finance Sarl, and two artists, Antoine and Etienne Leperlier.

Like many great foreign collections, the Glass Art Fund's aim is to build up, overtime, a representative collection of this two artists but also a representative collection of the modern and contemporary Art of Glass, recognized worldwide.

The collection has been continuously enriched with the works of Doug Anderson, Marisa and Alain Begou, Francis Begou, Bohumil Elias, Bohumil Elias junior, Daum, François Décorchemont, Stanislav Libensky, Serge Mansau, Raymond Martinez, Isabelle Monod, William Morris, Matei Negreanu, Paul Stankard, Clifford Rainey, David Reekie, Colin Reid, Chantal Royant, Jaromir Rybak Gizela Sabokova, Ivana Sramkova, Ales Vasicek, Janus Walentynowicz, Steven Weinberg, Vladimir Zbynovsky, Ann Wolff, Maria Lugossy, Jaroslav Matous and William Carlson.

Le Glass Art Fund est né en mai 2003 de la rencontre et de l'amitié entre Michel Seybel, dirigeant de Segep Finance Sarl, et de deux artistes, Antoine et Étienne Leperlier.

À l'image des grandes collections étrangères, le Glass Art Fund a pour vocation de constituer au cours du temps une collection représentative de l'œuvre de chacun des deux artistes mais aussi de l'ensemble de la scène internationale de l'art du verre, moderne et contemporain.

La collection s'est enrichie au fil du temps d'un ensemble d'œuvres de *Doug Anderson, Marisa et Alain Begou, Francis Begou, Bohumil Elias, Bohumil Elias junior, Daum, François Décorchemont, Stanislav Libensky, Serge Mansau, Raymond Martinez, Isabelle Monod, William Morris, Matei Negreanu, Paul Stankard, Clifford Rainey, David Reekie, Colin Reid, Chantal Royant, Jaromir Rybak Gizela Sabokova, Ivana Sramkova, Ales Vasicek, Janus Walentynowicz, Steven Weinberg, Vladimir Zbynovsky, Ann Wolff, Maria Lugossy, Jaroslav Matous et William Carlson.*



< **LOCUS SOLUS VII**
(hommage à Raymond Roussel)
pâte de verre, inclusion d'émail et forme du vide
double cuisson
28 / 28 / 9 cm
Collection G.A.F

> **FLUX ET FIXE XXXII**
pâte de verre
inclusion d'émail et céramique
double cuisson
30 / 30 / 9 cm
Collection G.A.F

« ET REIGNEZ
DONCLHICET
LE NUNCLHICET
ENTPAINCIENTENA
RSLEPASSE »



< **VANITÉ AU REPOS XIX / Kairos-chaos**

pâte de verre, cire perdue et inclusion forme du vide
double cuisson
36 / 22 / 23 cm
Collection G.A.F

> **VANITÉ AU REPOS XVII / Kairos-chaos**

pâte de verre, cire perdue et inclusion forme du vide
double cuisson
33 / 21 / 19 cm
Collection G.A.F





< **EFFETS DE LA MÉMOIRE XXXVII (coup de dés)**

pâte de verre, cire perdue et inclusion forme du vide
double cuisson
24 / 22 / 22 cm
Collection G.A.F

> **EFFETS DE LA MÉMOIRE XXXXI / Kairos - chaos**

pâte de verre, inclusion forme du vide et émail
double cuisson
25 / 25 / 25 cm
Collection G.A.F





< **CHAOS VIII**

pâte de verre inclusion de poudre de verre,
émail et forme du vide double cuisson

23 / 23,5 / 10,5 cm

Collection G.A.F

> **L'HOMME LETTRE**

pâte de verre, inclusion forme du vide
double cuisson

20 / 20 / 9 cm

Collection G.A.F

L'HOMME SCIENTIFIQUE.

Vrania, Musica, Calliope,

Polyminia,
Clio,
Terpsicore,

Pasythea,

Astronomia,
Arithmetica,
Geometria,
Rhetorica,
Dialectica,
Euterpe,
Iusticia,

Melpomene,

Erato,

Egiale,

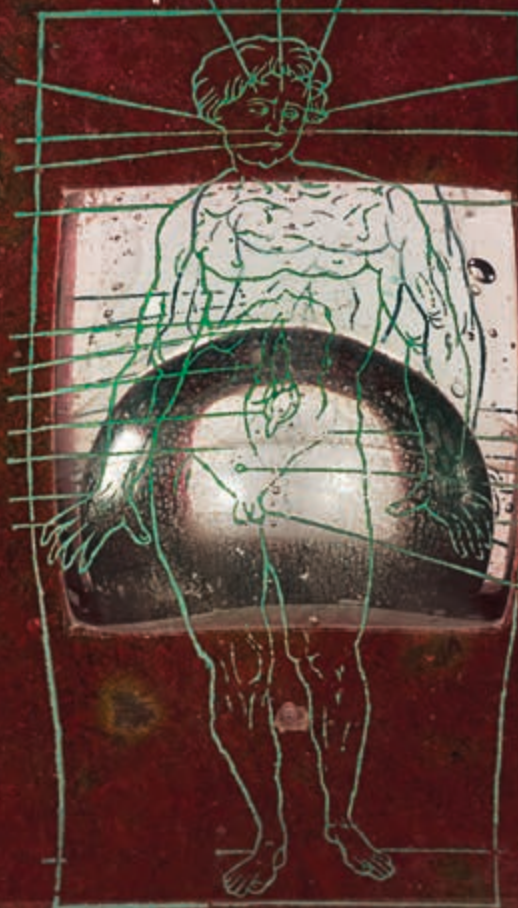
Elphrosyne,

Grammatica,
Fortitudo,

Fides,

Prudentia,

Temperantia,





< **MÉLANCOLIE DE LA SPHÈRE APRÈS LE CUBE V**

pâte de verre cire perdue inclusion ,
émail et forme du vide
double cuisson
18,5 / 18,5 / 18,5 cm
Collection G.A.F

> **L'INSTANT JUSTE AVANT VIII**

pâte de verre cire perdue inclusion ,
émail et forme du vide
double cuisson
18 / 18 / 20 cm
Collection G.A.F





<< **EFFETS DE LA MÉMOIRE V**
pâte de verre cire perdue inclusion ,
émail et forme du vide
double cuisson
25 / 24 / 31 cm
Collection G.A.F

< **STILL LIVE /STILL ALIVE XXX**
La belle tahitienne II
pâte de verre cire perdue inclusion ,
émail et forme du vide
double cuisson
22 / 37 / 37 cm
Collection G.A.F

> **EFFETS DE LA MEMOIRE X**
pâte de verre inclusion forme du vide
double cuisson
22 / 37 / 37 cm
Collection G.A.F





< **MÉLANCOLIE DE LA SPHÈRE APRÈS LE CUBE I**

pâte de verre cire perdue inclusion poudre de verre émail
et forme du vide double cuisson

18,5 / 18,5 / 18,5 cm

Collection G.A.F

> **MÉLANCOLIE DE LA SPHÈRE APRÈS LE CUBE II**

pâte de verre cire perdue inclusion poudre de verre
émail et forme du vide double cuisson

18,3 / 18,3 / 18,3 cm

Collection G.A.F



STILL ALIVE / FLEUVE ET STELE XXVII - Médusa

pâte de verre, cire perdue

45 / 35 / 11 cm

Collection G.A.F



STILL ALIVE / FLEUVE ET STELE XXVI

pâte de verre, cire perdue

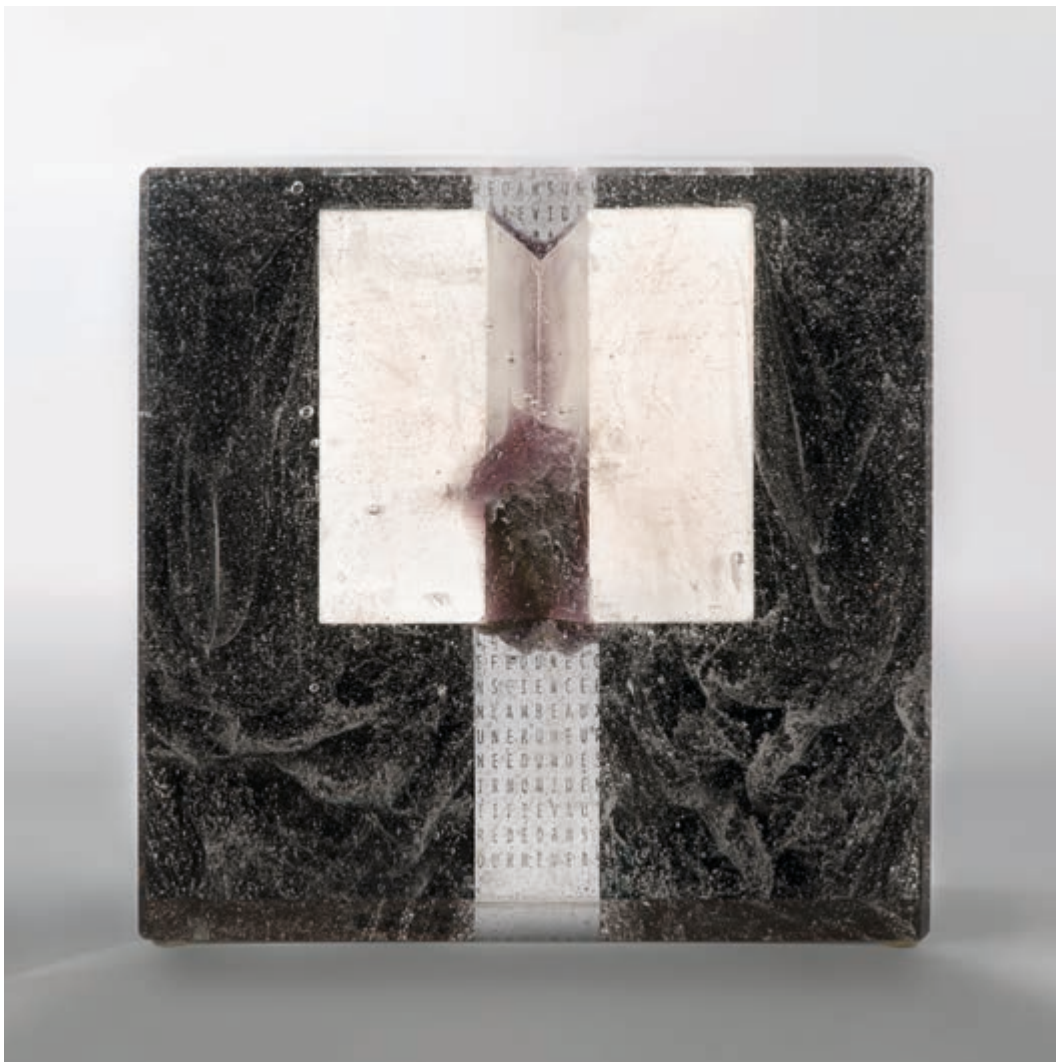
60 / 40 / 10 cm

Collection G.A.F



HIC ET NUNC - Médusa IV
pâte de verre, cire perdue
38 / 38 / 10 cm
Collection G.A.F





< **FLUX ET FIXE - XI**

pâte de verre inclusion céramique
double cuisson
28 / 27,5 / 9 cm
Collection G.A.F

> **INSTANT ET ETERNITÉ, FRAGMENT ET TOTALITÉ I**

pâte de verre cire perdue inclusion forme du vide
double cuisson
75 / 50 / 9 cm
Collection G.A.F

>> **INSTANT ET ETERNITÉ, FRAGMENT ET TOTALITÉ IV**

pâte de verre cire perdue inclusion forme du vide
double cuisson
75 / 50 / 9 cm
Collection G.A.F





< **STILL LIFE/STILL ALIVE XIV**

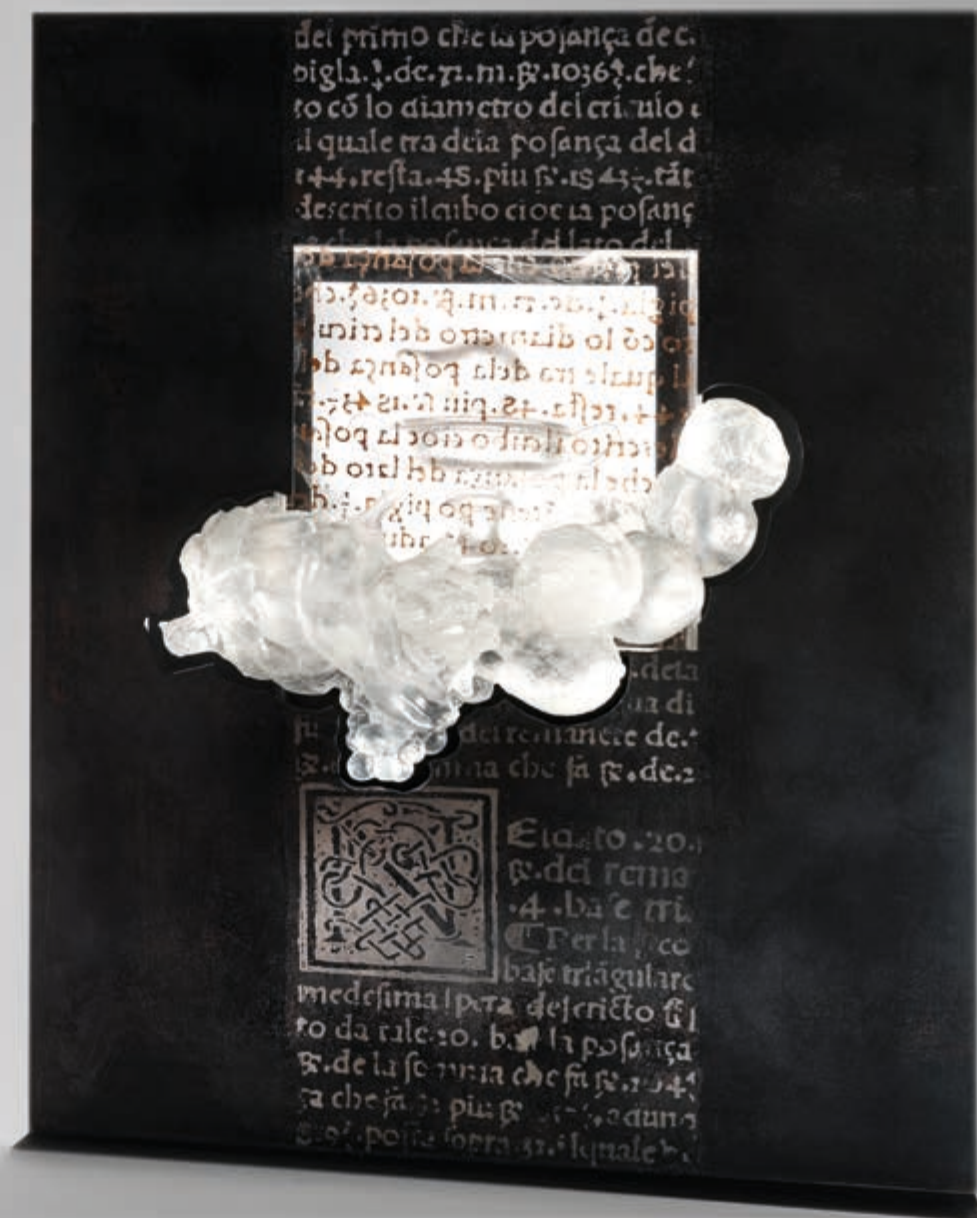
pâte de verre cire perdue inclusion,
émail et forme du vide
double cuisson
85 / 63 / 18 cm
Collection G.A.F

<< **STILL LIFE /STILL ALIVE X**

pâte de verre cire perdue inclusion,
émail et forme du vide
double cuisson
55 / 75 / 20 cm
Collection G.A.F

> **STILL LIFE /STILL ALIVE XIII**

pâte de verre cire perdue inclusion,
émail et forme du vide
double cuisson
75 / 55 / 20 cm
Collection G.A.F





> **HIC ET NUNC - MÉDUSA VI**

pâte de verre cire perdue

40 / 30 / 10 cm

Collection G.A.F

>> **VANITE AU LAPIN V**

pâte de verre cire perdue

100 / 60 / 25 cm

Collection G.A.F



ANTOINE LEPELIER

Né en 1953 à Evreux, France.

Artiste permanent de la galerie Capazza depuis 1982

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

- 1968 - 1971** S'initie à la pâte de verre avec son grand-père François Décorchemont
- 1972 - 1981** Études de philosophie et d'arts plastiques (Paris I, Sorbonne), école du Louvre.
Maîtrise et DEA d'arts plastiques et de sciences de l'art.
- 1978** Étudie 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** Workshop. Canberra School of Art. Australie
- 1989-2002** Stage Université d'été Musée-Atelier de Sars Poteries
- 1994** Nommé Maître d'Art
- 1997** Artiste invité. Pilchuck Glass School. Seattle. USA
Conférence. Sofa Chicago.USA. 1999
Conférence. Global Art Glass. Borgholm, Suède
- 2000** Workshop. Centre des Métiers du verre. Montréal, Canada
- 2001** Prix Lilianne Bettencourt. Fondation du Patrimoine
Conférence au Victoria and Albert Museum, Londres, UK
- 2002** Conférence : Glass Art Society - Félix Meritis building-Université d'Amsterdam, Pays Bas
Conférence : Musée Fernand Léger. Biot, France
Conférence : colloque ARTS PLASTIQUES - DESIGN - MODE - CONVERGENCES ET DIVERGENCES. Limoges
- 2003** Conférence : Midland Art Center. Midland,USA
Tutorial /artiste invité : Royal College of Art. London, UK
Conférence : Université de Sunderland, UK
- 2005** Bombay Sapphire Prize, UK
Juror Award : Award of Excellence Granbrook Academy of Art. USA
- 2006** International Glass Symposium 2006. Novy Bor, Czech Republic.
- 2012** Conference /Symposium at Kaohsiung Normal University. Taiwan
Workshop Conference Wolverhampton university. Wolverhampton and Stourbridge, UK
- 2013** Conférence à l'Ecole des Arts appliqués de Vevey, Suisse
Commissariat exposition « Le Banque-France » Salon Révélations Grand Palais, Paris
- 2014** Commissariat exposition French art Tour. Liuli China Museum, Shanghai, Chine
Honorary fellowship Shanghai Institute of Visual Art, Chine
Honorary fellowship Plymouth College of Art, UK
- 2015** Commissariat exposition « Le Banquet –France » Salon Révélations Grand Palais, Paris
- 2017** Conférence avec Yaël Nazé astrophysicienne au Pôle des Etoiles de Nancy

Photographies : Christian Ferrari
Portrait : © Candice Henin - 2018
maquette et photogravure
Denis Durand / galerie Capazza

Impression
Impri'Ouest, Le Mans

Dépôt légal : Février 2018
ISBN : 979 - 10 - 96669 - 12 - 7
© Éditions galerie Capazza, 2018

OEUVRES DANS LES MUSEES / PUBLIC COLLECTIONS

Allemagne / Germany

Coesfeld, Ernsting Stiftung
München, Alexander Tutsek Stiftung

France / France

Biot, Galerie internationale du verre
Colmar, musée Unterlinden
Conches-sur-Ouche, Musée du Verre
Évreux, musée de l'Archevêché
Grasse, Musée international de la parfumerie
Meisenthal, Musée du verre et du cristal
Mulhouse, Musée des beaux-arts
Nice, Bibliothèque patrimoniale de la Ville de Nice
Paris, Fonds national d'art contemporain
Paris, musée des Arts décoratifs
Rouen, Collection du Conseil régional de Haute Normandie
Sars-Poterie, Musée-atelier du verre de Sars-Poterie
Sèvres, Musée national de céramique
Vendenheim, Glass Art Fund

Etats-Unis / United States of America

Atlanta, High Museum
Corning, Corning Museum of Glass
Morristown, Morris Museum
Scottsdale, Museum for Contemporary Art Glass
New York, Museum of Art&Design
Flint, MI, Flint Institute of Arts
Sarasota, FL. Ringling Museum of Art

Japon / Japan

Hokkaido, Museum of Modern Art
Nagahama, Kurokabe Glass Museum

République tchèque / Czech Republic

Novy Bor, Lemberk Castle, collection Cristalex

Royaume-Uni / United Kingdom

Londres, Victoria & Albert Museum

Suisse / Switzerland

Genève, musée Ariana
Lausanne, musée du Design et d'Arts appliqués contemporains

Chine / China

Shanghai. Liuligongfang Museum



HÔTEL GOÛIN



C'est en donnant sa chance au hasard, en lui faisant confiance, en lui donnant enfin pour mission d'ordonner le chaos en fusion, le requérant tout autant que ma propre volonté, que je crée en définitive ces sortes de veduta cristallisées. Tous ces états de la transparence que le verre rend manifestes en les cristallisant sont des mouvements aléatoires et chaotiques au cours desquels la forme s'est informée dans la matière. L'image est un mouvement saisi dans la matière.

Antoine LEPERLIER

GALERIE CAPAZZA



Vous savez, dans mon cas, toute peinture – et plus je vieillis, plus elle devient ainsi – est un accident. Je la visualise dans mon esprit. Je la pense, et pourtant je ne la dirige presque jamais comme je l'avais prévu. Elle se transforme par la peinture elle-même ... dans ma façon de travailler, je ne sais pas ce que la peinture va faire, et elle fait beaucoup de choses qui sont bien meilleures que je ne pourrais le faire. Est-ce un accident ?... Nous essayons de garder la vitalité de l'accident tout en préservant une continuité.

Francis BACON