

main courante

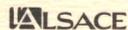
peter briggs

main courante peter briggs

La Maison de la Céramique est subventionnée par :



et soutenue par :



et



le Club des Partenaires de la Maison de la Céramique parraine l'exposition :
Dyctal Bureautique, Crédit Mutuel Europe, Inter Alsace, NRJ,
Verlingue Assurances, la Maison du Vin - G. Henner Mulhouse,
la MACIF, CIME, Tuileries O. Lesage, HIGH SYNERGY Sarl,
Est-Vidéo Communications.

Publication réalisée
à l'occasion de l'exposition :

main courante peter briggs

26 octobre 2001 - 17 février 2002

Maison de la Céramique,
Centre d'Art International
25 rue Josué Hofer
Mulhouse - F68200
Tél. 03 89 43 32 55

Commissariat :
Jean-Luc Gerhardt

Crédit photographiques :
Peter Briggs,
Clarisse Doussot,
Philippe Anstett

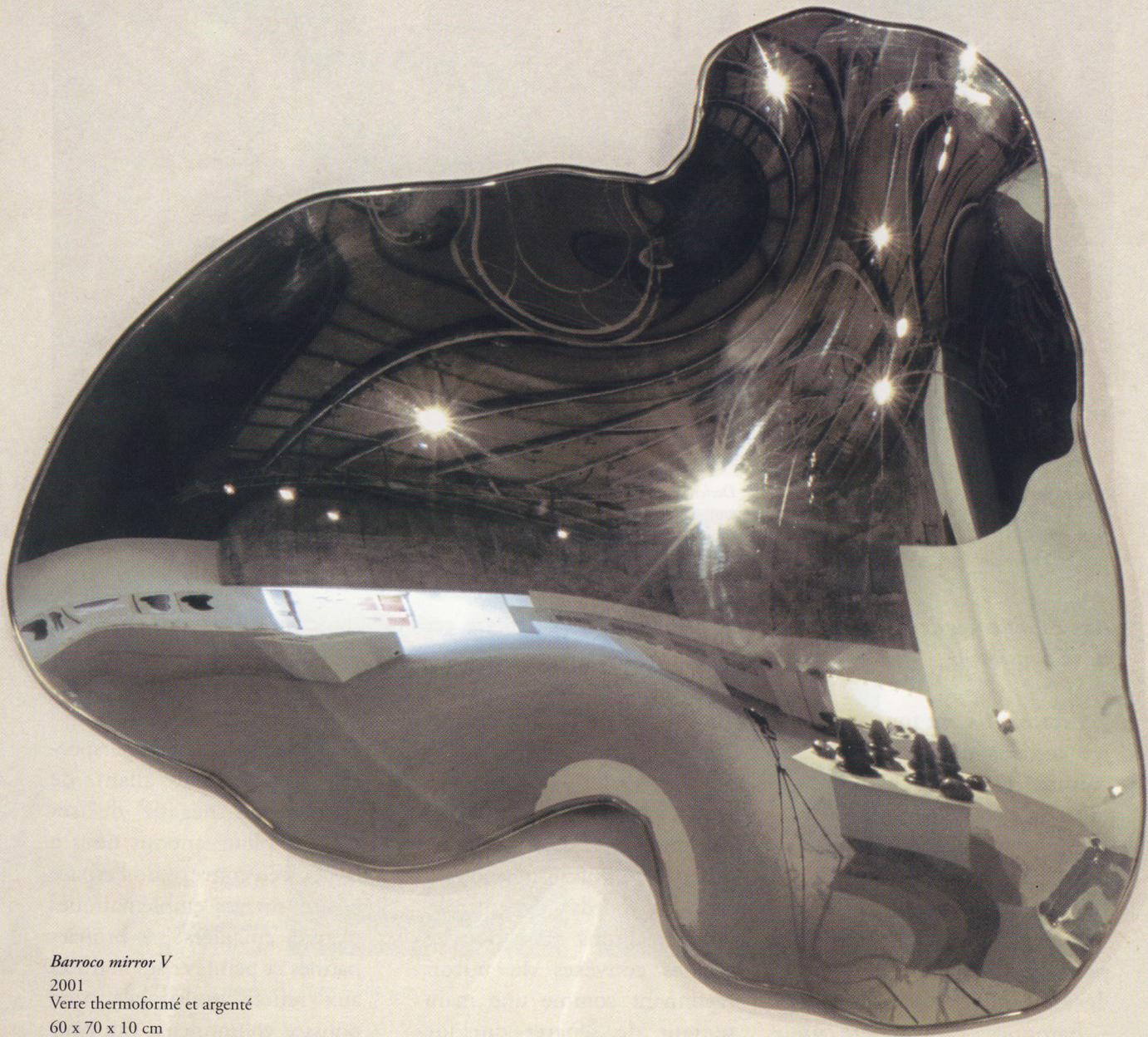
Textes de :
Suneet Chopra est au Comité central du CPI
(M) et critique d'art. Il contribue régulièrement
à Art et Deal. Vit et travaille à Delhi,

Blandine Chavanne est Conservatrice du
Musée des Beaux Arts de Nancy

Peter Briggs
remercie pour leur concours
Philippe Anstett,
Dominique Bannwarth,
Marie-Claude Cazalon,
Thiébaut Dietrich,
Jean-Luc Gerhardt,
Isabelle Lefèvre,
Bella Mérimèche,
Eric Pina.

© Maison de la Céramique

ISBN : 2-909992-04-7



Barroco mirror V

2001

Verre thermoformé et argenté

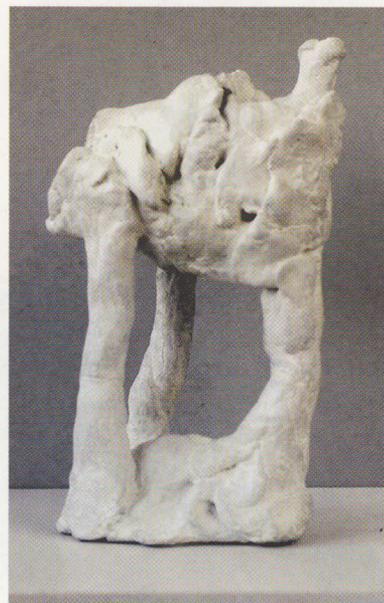
60 x 70 x 10 cm



Declensions I
2001
Bronze peint
19 x 11,5 x 8,5 cm



Declensions II
2001
Bronze peint
19,5 x 11,5 x 7 cm



Declensions IX
2001
Bronze peint
18 x 11,5 x 6 cm

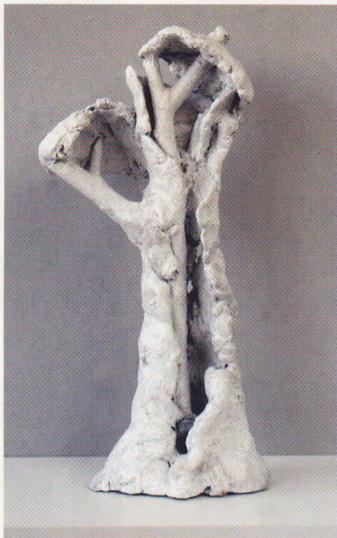
Aux confluences de la Pensée et de la Sensibilité

Les carrefours ont toujours été des terrains nourriciers de la culture. Dans le champ du mental, le croisement des idées et des perspectives éveille notre intérêt. Les sculptures de Peter Briggs nous interpellent de la même manière. Lorsqu'on passe d'un pas nonchalant devant un de ses miroirs « baroques », il reflète un

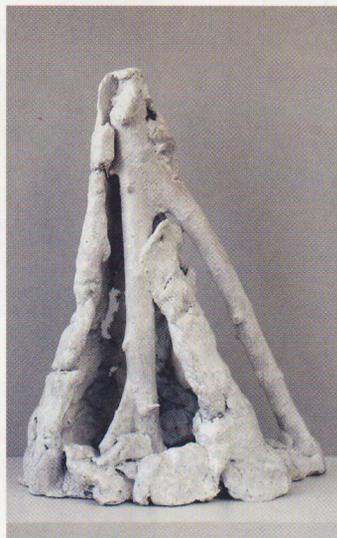
espace élargi. On pénètre cet espace pour l'arpenter. On ose à peine tenter cette projection dans l'inattendu. L'image est accélérée au point qu'elle semble sauter d'un côté à l'autre de la surface polie. Comme si elle avait été mordue par des mâchoires postées sur les bords du miroir. Nous réalisons alors que les formes convexes du miroir rayonnant comme une main tentant de séparer quelque

chose du sol, se sont emparées de notre reflet et l'étalent sur la surface de la manière la plus invraisemblable.

Trois changements de perspective apparaissent allant de l'espace en négatif de ses collages plongeant sur nous à la poussée convexe de l'espace positif sur ses emblématiques plaques émaillées, ses bronzes patinés et peints et ses marbres aux reliefs multilobés, une poussée volumineuse qui peut



Outre-Manche
1999
Bronze peint
31 x 13 x 8 cm



Outre-Tombe
1999
Bronze peint
30 x 24 x 15 cm



Womb Room II
2001
Bronze peint
25 x 12 x 13 cm



Womb Room III
2001
Bronze peint
24 x 14 x 13 cm



Cliffs Of Badami
1988-1989
Fonte de fer, cire perdue
52 x 39 x 22 cm



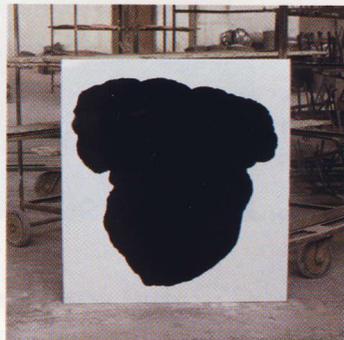
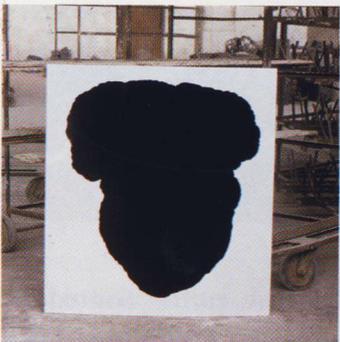
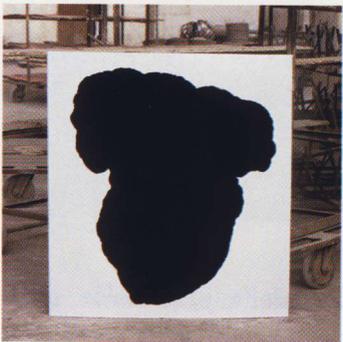
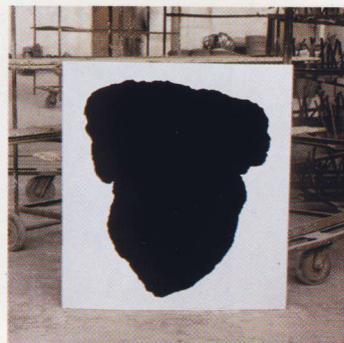
Eclipse Partielle
1987-1988
Fonte de fer, cire perdue
50 x 26 x 12 cm



Silver Trophy
1984-1985
Porcelaine argentée à la feuille
18 x 16 x 7 cm

évoquer un volcan au bord de l'éruption ou, dans leur partie concave, l'érosion d'une falaise par les forces naturelles. Essentiellement, ces interstices reflètent la capacité de Briggs à jouer des surfaces et des volumes avec une sensibilité particulière et d'instaurer un dialogue entre Arp et Brancusi. Son intérêt pour l'espace, tant pour sa dilatation possible au moyen d'un volume qui lui est inhérent que pour sa qualité d'extension au moyen de tensions de surface, reflète une préoccupation profondément moderniste.

Cependant, en approfondissant sa recherche par la déconstruction des éléments en une sorte d'analyse visuelle, comme les formes arborescentes dans ses photos stéréoscopiques qui deviendront l'armature de ses sculptures ailleurs, où les troncs photographiés de ces mêmes arbres se dématérialisent jusqu'à n'être plus que des espaces vides serties, indiquent une trace, l'idée d'un jalon, d'une borne, image qu'un moderniste aurait pu utiliser ainsi s'il y avait pensé.



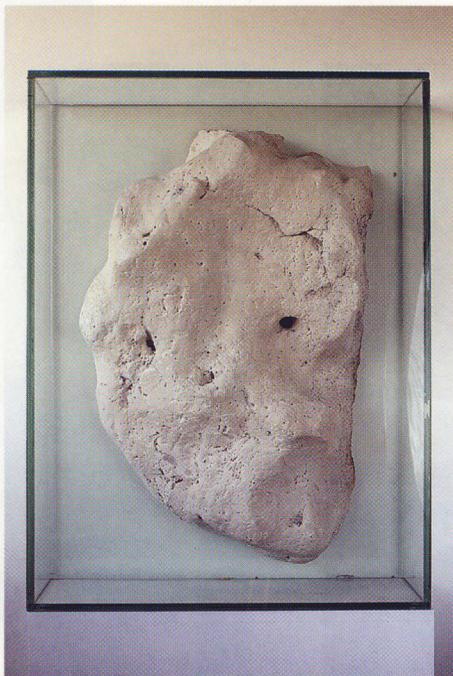
*Enamel Signs photographés à Dehli dans
"The Standard Enamel Works"*

2001

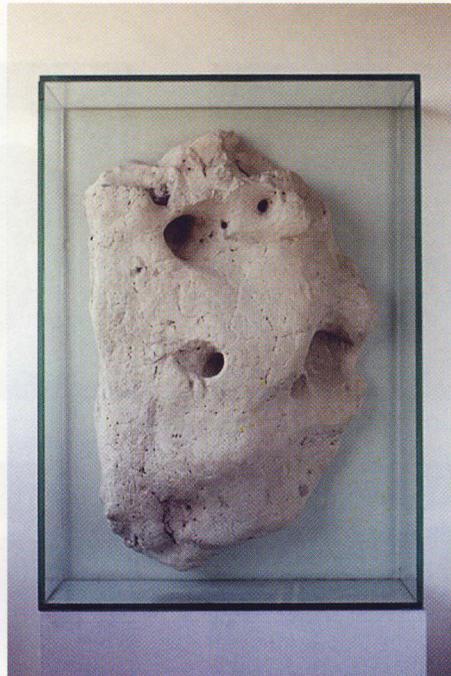
Acier émaillé

100 x 100 cm - 100 x 92 cm

Pierre, Boîte en verre I
1999
Pierre calcaire, verre
73 x 54 x 21 cm



Pierre, Boîte en verre II
1999
Pierre calcaire, verre
73 x 54 x 21 cm



C'est dans ce processus d'analyse et de déconstruction que Briggs ajoute à son entreprise une dimension post-moderniste plus présente. C'est cela qui lui permet de nous ouvrir les portes du domaine de l'Histoire, du roman, de la narration et des références personnelles et c'est cela qui donne l'impression qu'il parle toutes les langues.

On pense à Arp, Brancusi, Rodin, à la falaise de Badami, à la sculpture Hoysala d'une femme au miroir convexe, à la tribangha, triple flexion du corps dans la statuaire indienne et

son équivalente occidentale, le contraposto, comme des œuvres inscrites dans le même courant de conscience que seul le langage visuel autorise ; Briggs les utilise en rendant l'invisible visible et le visible invisible ce qui est l'art du créateur de mythes.

Dans ses anaglyphes, les troncs d'arbre disparaissent pour réapparaître comme branches à l'envers dans les pièces en céramique, qui disparaissent à leur tour dans ses miroirs, ses bronzes et ses marbres. Ils subsistent cependant dans les rayons ou les circonférences



Empty Vessels

2000-2001

Verre soufflé et argenté,
pierres polies

100 x 100 cm hors tout

des formes selon lesquelles notre perception de la ligne va évoluer à des vitesses variables, telles les plantes grimpantes à rythmes de croissance variés qui ont pris possession de l'espace laissé par les ormes de la vallée de la Loire, aujourd'hui disparus et que son travail fait réapparaître. Briggs, cependant ne s'en tient pas à un exercice Proustien.

Dans la droite ligne de Rodin, il passe consciencieusement en revue l'élément tactile dans son travail. Cet élément est peut-être le langage le plus universel que nous ayons.

Dans le rituel hindou abondent les ablutions et les rhabillages des idoles, les statues sont frottées avec les mains, enduites d'ocre. C'est curieux comme la religion a autorisé le toucher pendant des siècles et simultanément érigé tant de barrières à ce sujet au sein de la société civile. Nous avons de nombreux exemples de ces « ne pas toucher » dans nos musées comme dans notre système de castes et son intouchabilité inhérente.



Supine IX
2001
Bronze peint
11,4 x 24 x 7,2 cm



Supine VII
2001
Bronze peint
13,8 x 23,5 x 9,5 cm

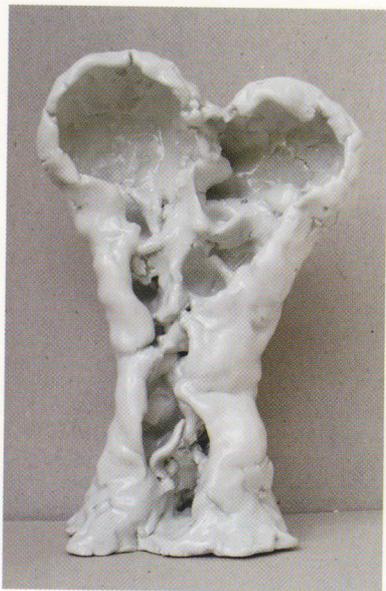
Le sens du toucher est présenté comme uniquement érotique, privé de son immense envergure en tant que langue universelle que l'homme a acquise au cours d'une longue évolution neurologique. Il est considéré comme quelque chose de lascif, un vecteur éventuel d'infection.

Tout un climat de peur a été établi autour, afin de nous priver de la faculté la plus universelle que nous ayons et qu'ainsi soit maintenu le contrôle de la société. Qu'il s'agisse du serveur en gants blancs dans le vieux ou le nouveau monde ou de l'intouchable en Inde, le message que nous recevons, c'est que le sens du toucher est dangereux et qu'il faut s'en préserver.

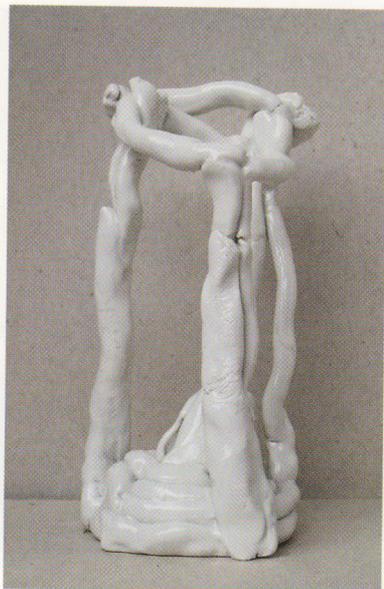
Briggs a utilisé les références du rituel médiéval, du rapport fétichiste de Rodin avec la main, travaillant autour de la tension de surface de tout objet que l'œil va rencontrer,

toucher et explorer pour nous livrer un art à la fois authentique et évocateur susceptible de nous donner une réponse universelle. Concerné par le modernisme, il ne s'est pas privé de suivre l'évolution post-moderniste dans son processus de déconstruction qu'engendre la forme. Son travail nous rappelle que l'art traite de créativité et d'esthétique, que les débats n'ont de sens que s'ils nous mènent à une authentique compréhension de ces domaines.

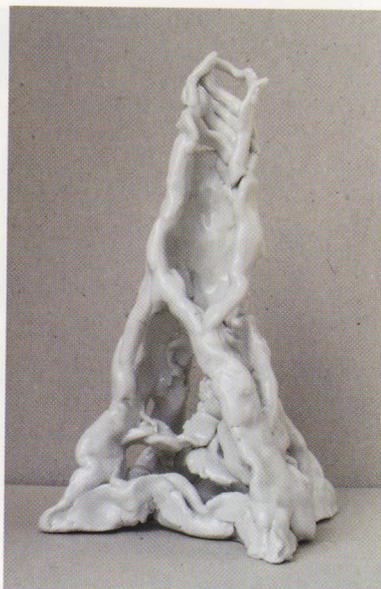
Suneet Chopra – Delhi Février 2001



Porcelaine de Sèvres
1998
24 x 12,5 x 12,5 cm



Porcelaine de Sèvres
1998
19,5 x 9 x 9 cm



Porcelaine de Sèvres
1998
23,5 x 16 x 11 cm



Four Plus Five Equals Nine
2001
Pierre tournée et polie
75 x 200 x 200 cm hors tout

At the Cross-Roads of Thought and Sensation

Cross-roads in history have always been the breeding grounds of culture. And intellectually too, intersections of perspectives and ideas awaken our interest in them. The sculptures of Peter Briggs attract us in the same way. As one walks past one of this 'Baroco' mirrors at a leisurely pace, it reflects a large area of space. Then one travels along it. One almost dares it to do what it does unexpectedly. It speeds the image up at a point so that it seems to jump from one side of the polished surface to the other, almost as if it had been bitten off by a set of teeth at the edge of the mirror. We slowly awaken to the fact that the convex spine of the mirror pierced by three radii like a hand trying to pick something up from the ground, has appropriated one's reflexion and spread it all over its surface in a most unlikely manner.

Three shifts of perspective range from the negative space in his collages looking down on us as the thrusting convex positive space of his heraldic enamel plaques, his patinated and painted bronzes and his polylobe marble reliefs, a voluminous

thrust that sometimes recalls a volcano about to erupt and sometimes the other side of the concave spaces in the hollows scoured out of cliffs by natural forces. In essence these interstices reflect Briggs' capacity to play with surface tensions and volume with a peculiar sensitivity that allows him to initiate a dialogue between Arp and Brancusi.

His concern with space and its expansion through the volume inherent in it and its qualitative extension through surface tensions is profoundly a modernist one. And yet his pursuing that concern by deconstructing elements in one sort of visual discourse (like the tree-forms in his stereoscopic photographs) to become the armature of his sculptures in another, with the trunks of this photographed trees being dematerialised as merely enclosed empty spaces leaving behind points of reference like signposts, which a modernist might well have used but thought nothing of, gives his enterprise a post-modernist twist. It is this that allows him to unlock the realm of history, romance, narrative and personal references, so that he seems to speak in many languages.

One can recall Arp, Brancusi, Rodin, the cliff-face of Badami,



Polylobe
2000-2001
Marbre taillé et polie
26 x 20 x 6 cm



Polylobe
2000-2001
Marbre taillé et polie
26 x 20 x 6 cm



Polylobe
2000-2001
Marbre taillé et polie
26 x 20 x 6 cm

a Hoysala sculpture of a woman holding a convex mirror, the tribanga stance and its classical greek counterpart, in the same stream of consciousness that only visual language allows. Briggs highlights this by making the invisible visible and the visible invisible, which is the real art of the myth-maker.

The tree-trunks of his stereoscopic photographs disappear only to appear as upside down branches in his ceramics, which disappear in his mirrors, bronzes and stone sculptures but reappear as the radii that invisibly hold them together or the circumferences of his works along which line moves at different speeds. They are like different creepers growing at different rates of growth on the Loire valley elms that are now destroyed and can only be recalled in his works. Briggs, however, does not end with merely a Proustian exercise.

He draws a thread from Rodin when he marshalls the tactile element consciously in his work. This element is perhaps the most universal language that we have. It is amply used in the hindu ritual of washing and clothing the gods at different intervals, of wiping them with the hands, or rubbing ochre on them. It is curious how religion has commandeered the freedom to touch for centuries and at the same time placed so many tactile restrictions on civil society. We have numerous examples of this in the 'Do not touch' signs in our museums or restrictions on touch as in the practice of untouchability in the caste system.

Touch is presented merely as erotic, truncating its enormous scope as a universal language man has acquired neurologically over our long evolution. It is reviled as lascivious, dirty and a source of spreading germs. A whole climate of fear has been constructed around it to keep us from using the most universalising faculty we have, only to keep social control intact. Whether it is the gloved waiter in the USA and modern Europe, or the untouchable in India, the message we get is that the faculty of touch is dangerous and should be guarded against.

Briggs has used the references of medieval ritual, of Rodin's fetishistic concern with the hand and of the surface tension of any object the eye touches and explores, to give us a truly universal response to an art that is both authentic and evocative. He has involved himself with modernist concerns, but has been as conscious of the flow and unravelling of the processes that evolve form as any post-modernist. His work keeps reminding us that art is about creativity and aesthetics, and debates about it are only meaningful if they bring us to a more authentic understanding of these.

Post-face

J'ai la mémoire qui flanche...

Le travail du sculpteur Peter Briggs est pour une grande part une réflexion sur la trace et la mémoire, tant au niveau plastique qu'au niveau formel et invite ainsi le spectateur à une nouvelle expérience plastique.

Ainsi dans ses premiers verres découpés au début des années 1980, nous retrouvions le souvenir du passage de la lumière à travers la matière, du jeu entre l'opacité et la transparence. Certes, les principaux commentaires soulignaient l'importance de l'équilibre et du jeu plastique entre la forme découpée et l'architecture. Cependant, en intervenant sur l'espace avec ces grandes pièces de verre, l'artiste nous invitait à retrouver, à réinventer l'angle d'une pièce, à nous souvenir de la structure, de la construction.

Dans les premières pierres, Peter Briggs joue sur deux registres. D'une part, la trace de l'outil est omniprésente puisque non seulement formellement mais également visuellement, nous avons souvenir du passage de la scie, et ainsi nous pouvons reconstituer le volume initial du bloc de pierre, avant l'intervention du sculpteur. D'autre part, le geste de l'artiste est encore présent puisque par la simplicité de la forme, nous pouvons reconstituer mentalement la fabrication de l'œuvre.

Utilisant des techniques traditionnelles de déformation du feutre, Peter Briggs a modelé à l'aide de moule, de chaleur et d'humidité, de grands lés qui gardent la mémoire d'un savoir-faire aujourd'hui de

moins en moins usité. Transposer des techniques artisanales dans le domaine de l'art permet à Peter Briggs de participer au travail de sauvegarde de gestes ancestraux.

Ainsi, Briggs utilise la technique de fonte à la cire perdue pour réaliser des bronzes dont l'aspect et la texture sont directement liés au matériau employé qui est le bois. À partir de petits morceaux de branchages, il va créer des formes simples inspirées des contours du cœur, en les complétant avec de la cire. Le bronze en prenant la place du bois et de la cire garde alors le souvenir des matériaux consommés. Tel un démiurge, l'artiste défie le temps en remplaçant des morceaux de nature par un matériau dur et résistant. L'objet ainsi créé est cependant ambigu car un cœur est un organe fragile, symbolisant également des sentiments éphémères. Le bronze qui a pris la place du bois et de la cire semble avoir coulé à travers le circuit sanguin, figeant ainsi dans une représentation allégorique la fragilité de la vie.

Dans les biscuits réalisés à la Manufacture de Sèvres, Peter Briggs a tenté de transmettre par le biais de la terre le souvenir du geste du modelage. De petite taille, les œuvres reflètent la course des doigts et des mains de l'artiste qui sculpte, modèle, étire, recolle un petit boudin de terre. La simplicité apparente du processus de création met en valeur la mémoire

du geste de l'artiste. Les empreintes des doigts, des paumes de la main sont là pour attester du travail manuel qui reflète une volonté de se concentrer sur l'harmonie entre le plein et le vide, entre l'espace et l'objet sculpté.

Continuant à travailler sur l'espace et le sentiment que nous pouvons en avoir à travers l'expérience visuelle, Peter Briggs a réalisé des objets en verre argenté. Les formes molles sont inspirées des champignons qui poussent sur les arbres. Ces hauts-reliefs ont une fonction très particulière dans le cadre de l'exposition. En effet, accrochés au mur, ils offrent au visiteur un reflet difforme des autres œuvres exposées demandant ainsi à chacun de les réinventer, reconstituer ou recréer. Jouant sur la mémoire visuelle, Peter Briggs nous invite à projeter nos souvenirs en nous incluant par le reflet à l'œuvre elle-même.

Ainsi Peter Briggs nous invite à partager son expérience de la sculpture en nous proposant de redécouvrir le monde qui nous entoure, tant visuellement que de façon tactile. En nous proposant de reconstituer le processus créatif, de retrouver des formes simples issues de la nature, des matériaux qui permettent une approche sensible du monde et qui rappellent l'outil qui leur a donné une forme, il sollicite notre propre expérience.

Blandine Chavanne - Nancy
Octobre 2001

L'image s'efface de la surface d'un tapis, mais non du cœur.
Proverbe persan.

Peter Briggs tiens à remercier :

En France :

L'AFAA, Paris
Benoît et Elizabeth Jardin
Bérénice Ellena
Céline et Mathieu Robert
Elaine Briggs
Eric Bertrand et son équipe
Gérald Piltzer
Hervé Debitus
Hubert Paris
Jean-François Wiart
Jean-Luc Gerhardt et son équipe
La Fonderie d'Abilly
La Fonderie des Ecotais
La Fonderie Lajoinie
La Manufacture de Sèvres
Les Artisans du Centre d'Art et d'Artisanat de Poncé sur le Loir
Les collègues et ex-collègues de l'École des Beaux Arts de Tours
Michel Gargouil
Monsieur Nicolier de Unger SA
Nathalie Talec

En Inde :

A & K.P. Gupta, Standard Enamel Works, Delhi
Jean-Pierre Brikman of the French Institute, Delhi
Laurent De Gaulle et l'Ambassade de France à Delhi
Mimi & K.S. Radhakrishnan
Mr. Bawa, The Safe Max, Delhi
O.P. Jain, le Sanskriti Kendra et mes compagnons de route à Delhi
Peter Nagy et la galerie "Nature Morte"
Shree Pal et ses fils
Suneet Chopra
The Marble Palace, Delhi
Mr. et Mrs Vivek Karmokar

Peter Briggs est né à Gillingham
(Grande-Bretagne) en 1950.
Il vit et travaille à Tours (France).
peter.briggs@free.fr

Résidence à Delhi dans le cadre
d'une bourse "Sanskriti Kendra"
de l'AFAA de Octobre 2000 à
Janvier 2001