

# Les frères Quistrebort

—  
par Elena Cardin

Florian et Michaël Quistrebort,  
« Zigzag », Centre de Création  
Contemporaine Olivier Debré,  
Tours, 25.05 – 11.11.2019

Après avoir débuté leur carrière sous le signe d'une figuration gothique et postromantique noire, Florian et Michaël Quistrebort décident de prendre une nouvelle direction lors d'une résidence qu'ils effectuent à New York en 2009. À partir de ce moment, leur recherche picturale se tourne vers une étude de l'abstraction, du mouvement, des effets de matière et de lumière. S'ils trouvent dans la ville et dans ses architectures modernistes un riche répertoire de formes desquelles s'inspirer, il est légitime de penser que l'effervescence du débat new-yorkais sur l'état de la peinture abstraite a également joué un rôle important dans cette mutation.

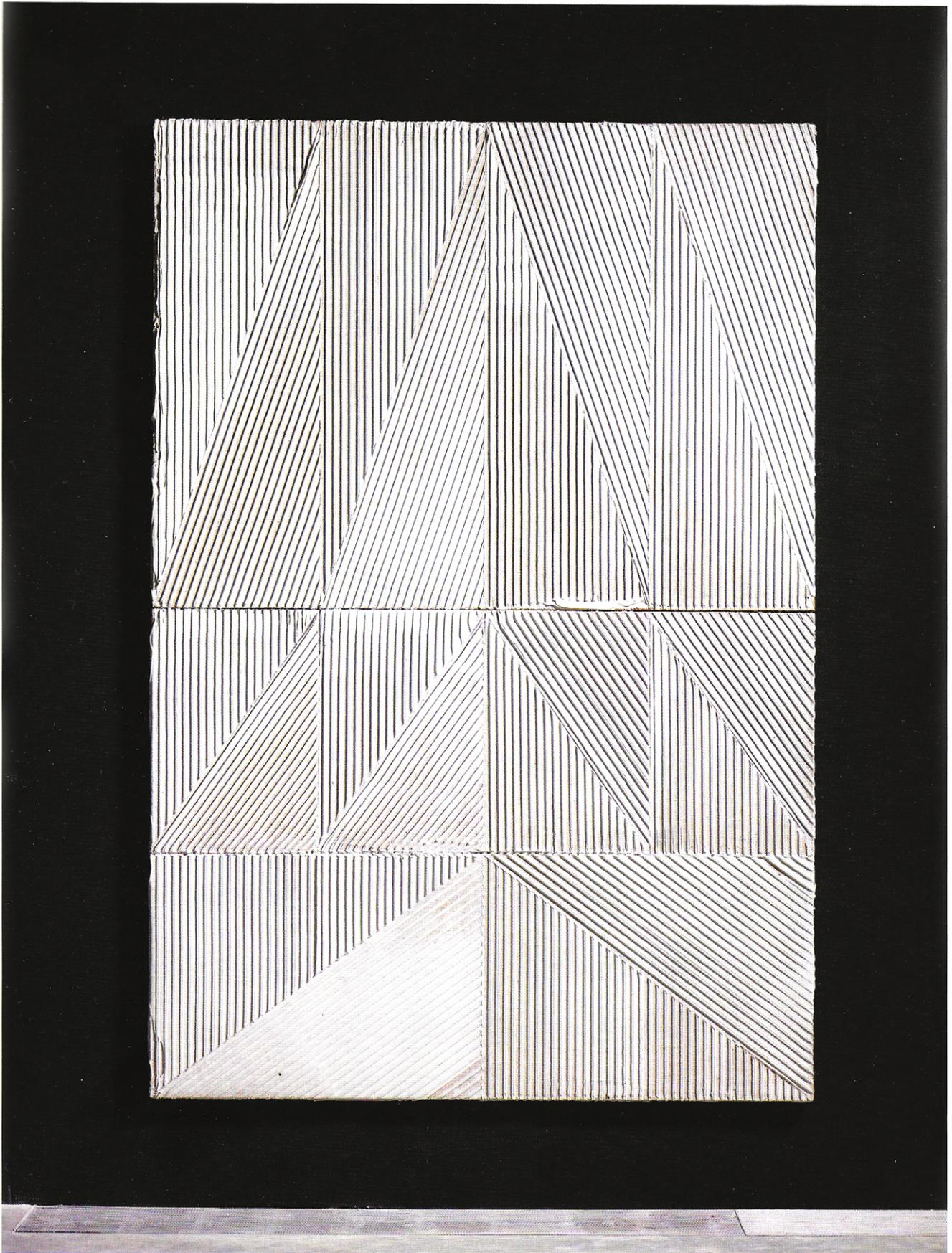
Leur séjour à New York coïncide en effet avec l'année de publication de *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting* de Bob Nickas, une longue analyse pointue de la renaissance de la peinture abstraite dans les années 1990 et 2000. Le critique new-yorkais pointe une étroite relation entre ce renouvellement de l'abstraction et l'état de nécrophilie dans lequel versait la peinture depuis la fin des années 1960 face à l'émergence de l'art conceptuel et de la performance. En suivant son raisonnement, la réémergence d'une certaine abstraction picturale découlerait de manière plus ou moins directe de l'état de «zombisme» propre à ce médium. C'est dans les mots de l'artiste américain Steven Parrino, cité par Nickas à cet égard, que cette idée se clarifie: «Quand j'ai commencé à faire de la peinture, le mot d'ordre était "LA PEINTURE EST MORTE". J'y ai vu un endroit intéressant pour peindre... J'ai donc commencé à m'engager dans la nécrophilie... Abordant l'histoire de la même manière que le Dr Frankenstein aborde les parties du corps...». À l'instar de la créature imaginée par Mary Shelley, l'abstraction picturale du début du XXI<sup>e</sup> siècle semble être le produit d'un assemblage de références et clins d'œil au passé de la défunte peinture. Et les Quistrebort développent une approche à l'histoire de l'art que l'on pourrait définir, avec les mots du critique new-yorkais, comme «frankensteinienne».

Abstraction lyrique, Op art ou encore le groupe ZERO — trois de leurs références majeures — sont exhumés non tant pour un souci d'idéalisation que pour un besoin de détournement. Les frères s'en servent en vertu de leur pouvoir de fascination et de manipulation du regard, tels des outils visuels avec lesquels jouer à une mise en abyme souvent exagérée et caricaturée.

Dans leurs installations, les citations se multiplient dans un processus de télescopage déstabilisant qui fait ressortir les écarts et les décalages entre vocabulaires différents. Ainsi, on pourrait voir dans le titre de leur exposition monographique au CCC OD de Tours, «Zigzag», une allusion à leurs multiples déplacements dans l'histoire de l'art et à leurs changements fréquents de direction. Dans la galerie noire qui leur est consacrée, ils jouent à ériger des ponts étranges entre Op art, abstraction lyrique, culture zen, psychédéisme et musique visuelle. Dans cet espace sans fenêtres et peint en noir de manière permanente, les frères proposent un parcours pensé de manière antinomique, tel un face à face entre saturation visuelle et minimalisme zen. L'espace est ainsi divisé en deux parties clairement opposées: d'un côté, une installation vidéo monumentale au caractère psychédélique et, de l'autre, un accrochage plus mesuré d'une série de peintures blanches réalisées spécifiquement pour ce projet. Conçues comme un contrepoint au bruit visuel de l'installation vidéo, les *Rake Paintings* sont le résultat d'une superposition des références multiples: on peut y voir des allusions aux ratissages zen des jardins japonais, à l'abstraction moderniste, aux systèmes codés du spiritualisme et de l'occultisme ou encore à la géométrie sacrée. Cette série se situe dans la suite naturelle de l'expérimentation avec la matière et la lumière qui était à la base des peintures présentées, en 2016, dans leur vaste exposition monographique au Palais de Tokyo. On retrouve la même idée fondatrice des *Overlight* présentés dans le centre d'art parisien, bien que dans une version plus sobre et moins patinée: utiliser une matière lourde et épaisse pour créer des effets de lumière qui modifient la perception du regardeur en fonction de son positionnement dans l'espace. Si, au Palais de Tokyo, ils avaient atteint cet effet par le biais d'une peinture iridescente — la même que celle utilisée pour peindre la carrosserie des voitures — pour ce projet ils recourent à une pâte blanche opaque généralement utilisée dans le secteur du bâtiment. L'épaisseur considérable de la matière ainsi que le choix de l'éclairage rendent la perception des motifs géométriques de ces peintures décidément instable et changeante. Les *Rake Paintings* confirment le goût des deux artistes pour les matériaux industriels, ouvertement «non beaux-arts» comme ils aiment à les définir, dont la manipulation est contraignante et souvent toxique. Ce qui les intéresse dans ce type

<sup>1</sup> «When I started making paintings, the word on painting was 'PAINTING IS DEAD'. I saw this as an interesting place for painting... So I started engaging in necrophilia... Approaching history in the same way that Dr Frankenstein approaches body parts...» Steven Parrino, *The No Textes*, (1979-2003), Abaton Book Company, New York 2003, p. 43, passage cité par Bob Nickas in *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, Phaidon Press, New York, 2009, p. 8.

# Crèveœur



[Toutes les images / All the images]

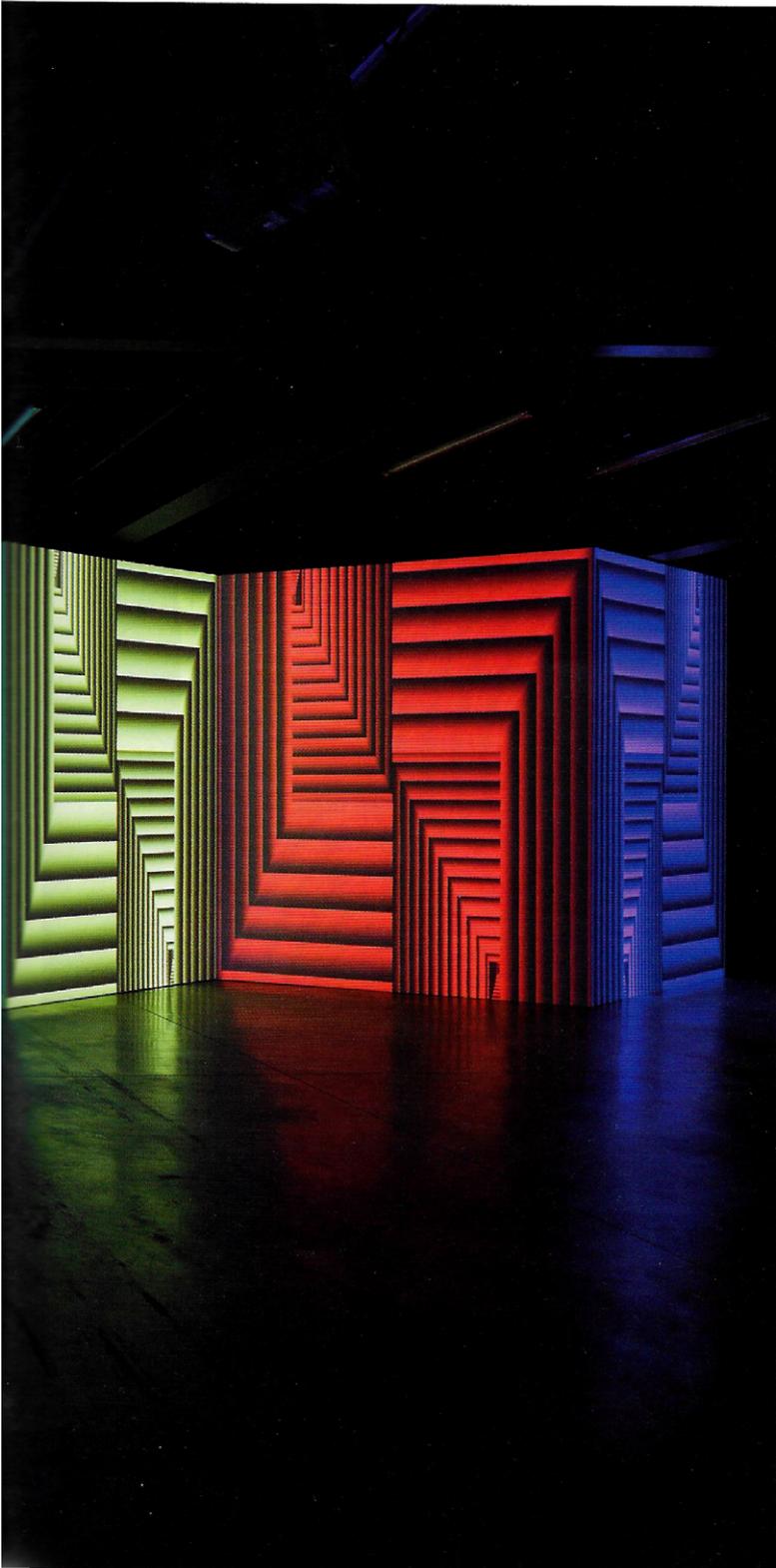
Vue de l'exposition «Zigzag» de Florian et Michaël Quistrebert au CCC OD / Florian and Michaël Quistrebert, "Zigzag", CCC OD, 2019, exhibition view.  
© F. Fernandez - CCC OD, Tours. Courtesy Florian et Michael Quistrebert; Crèveœur, Paris.

## Crève-cœur



de matériaux, au-delà de leur nature corrosive, demeure dans la méthode de travail rigoureuse qu'ils imposent. L'impossibilité de revenir sur ses propres pas constitue une problématique qui réapparaît sans cesse dans leur processus de travail, depuis leurs premières expérimentations

new-yorkaises à la bombe de peinture. Ainsi, la méthode imposée par le choix des matériaux semble être le moyen, pour les artistes, d'atteindre une disposition de travail proche de la méditation – un état mental qu'ils essaient à leur tour de susciter chez le spectateur.



défilent rapidement en boucle créant une sorte de tunnel hypnotisant qui se déploie en zigzag sur une longueur de vingt mètres. Les dimensions monumentales ainsi que la vitesse d'écoulement des formes empêchent le regard de se poser sur un point spécifique en l'entraînant dans un va-et-vient envoûtant et dérangement en même temps. En accord avec leur *modus operandi* habituel, cette installation est le fruit d'un système de couches de citations multiples. Si les premières à s'imposer sont celles de l'art optique des années 1960 et 1970 et du mouvement psychédélique, les études des avant-gardes sur la musique visuelle constituent un point de référence tout aussi fondamental. Dans la tradition de la peinture abstraite, l'analogie entre la couleur et le son constitue un fondement théorique avéré. On le voit, par exemple, chez Kandinsky qui donnait à ses peintures des titres musicaux ou chez les cubistes orphiques – ainsi dénommés par Apollinaire en hommage au poète et musicien mythologique Orphée. Malgré le fait que l'installation vidéo soit privée de son, les artistes considèrent cette œuvre comme une sorte d'opéra musical dont la partition est composée de formes et de couleurs. On pourrait ainsi la rapprocher des expérimentations du compositeur russe Alexander Scriabine qui avait inclus dans la partition de son *Prométhée, le poème du feu* (1910) une partie pour un orgue qui ne produisait pas de son mais projetait uniquement des lumières colorées en accord avec les tonalités musicales.

Leur superposition libre, et parfois irrévérencieuse, de références historiques hétérogènes, nous renvoie au texte de Bob Nickas évoqué au début de notre analyse. Pour le critique new-yorkais, l'abstraction de la fin du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècle est la manifestation d'une libération et d'une légèreté gagnée vis-à-vis du poids lourd de la tradition. Ainsi, l'œuvre des frères Quistrebert pourrait légitimement s'inscrire dans cette tendance qu'il nomme *found abstraction* en vertu du répertoire de formes préexistantes dont elle se sert comme matière première. Si ce type d'abstraction semble partager la même mise en discussion de la figure de l'auteur que le mouvement appropriationniste des années 1980, Nickas y voit une différence fondamentale: les appropriationnistes s'intéressaient à la notion de double et à la reproduction à l'identique de l'original alors que la nouvelle génération de peintres abstraits n'est guère un miroir de ce qui l'a précédée. Elle assemble ses multiples références dans des compositions hybrides qui n'ont plus rien à voir avec l'original. Pour Nickas, c'est le début de l'*anonymous abstraction* qui étend un voile anonyme sur l'auteur aussi bien que sur les références qu'il emploie. Au fond, ce sentiment d'anonymat n'est pas très loin de ce qu'on pourrait éprouver face aux œuvres des frères Quistrebert. Dès lors, si l'art et y compris l'art pour l'art, comme le dit clairement Steven Parrino<sup>2</sup>, est toujours l'expression du contexte dans lequel il est produit, ne faudrait-il pas voir dans ce caractère d'anonymat l'incarnation la plus actuelle du mode d'expression de notre société contemporaine?

2 «I'm still concerned with 'art about art' but I'm also aware that 'art about art' still reflects the time in which it was made. Content is not denied... Content is not obvious... Content is sustained in the air or the vibe of the work», idem.

Tandis que la série des *Rake Paintings* vise à engendrer cette disposition d'âme par le biais d'une abstraction chromatiquement épurée et minimale, l'installation vidéo emprunte à l'art optique un vocabulaire visuellement très saturé. Des formes géométriques lumineuses et colorées



[Toutes les images / All the images]

Vue de l'exposition « Zigzag » de Florian et Michaël Quistrebert au CCC OD / Florian and Michaël Quistrebert, "Zigzag", CCC OD, 2019, exhibition view.  
© F. Fernandez - CCC OD, Tours. Courtesy Florian et Michaël Quistrebert; Crèveœur, Paris.

# The Quistrebart Brothers

—  
by Elena Cardin

Florian and Michaël Quistrebart,  
“Zigzag”, CCC OD, Tours,  
25.05 – 11.11.2019

After embarking on their career under the aegis of a Gothic and post-romantic form of figuration, Florian and Michaël Quistrebart decided to set off in a new direction during a residency in New York in 2009. From that moment on, their pictorial research turned towards a study of abstraction, movement, and the effects of paint and light. In the city, with its modernist architecture, they found a rich repertory of forms to inspire them, but it is legitimate to think that the buzz of the art debate in New York about the state of abstract painting also played an important part in this change.

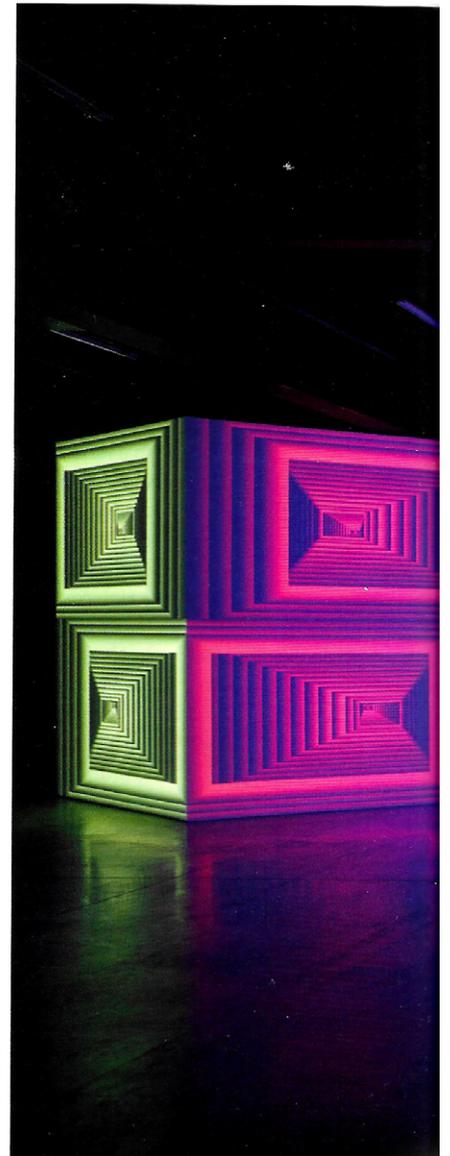
Their stay in New York in fact overlapped with the year that saw the publication of Bob Nickas’s *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, a lengthy and keen analysis of the rebirth of abstract painting in the 1990s and 2000s. The New York critic pinpointed a close relation between this renewal of abstraction and the necrophiliac state which had overtaken painting since the late 1960s in the face of the emergence of Conceptual Art and performance. Following his reasoning, the re-emergence of a certain pictorial abstraction stemmed more or less directly from the “zombie-like” state peculiar to that medium. This is how the American artist Steven Parrino, quoted by Nickas on the subject, shed light on this idea: “When I started making paintings, the word on painting was ‘PAINTING IS DEAD’. I saw this as an interesting place for painting... So I started engaging in necrophilia... Approaching history in the same way that Dr Frankenstein approaches body parts...”. Like the creature imagined by Mary Shelley, early 21<sup>st</sup> century pictorial abstraction seems to be the product of a clutch of references and nods to the past of that deceased painting. And the Quistrebarts are developing an approach to art history which we might call “Frankensteinian”, to borrow the New York critic’s term.

Lyrical abstraction, Op Art and the ZERO group—three of the brothers’ major references—are being exhumed not so much out of concern over idealization as because of a need for appropriation. The brothers make use of them because of their power to fascinate and manipulate the way we see things, like visual tools with which to play at an often exaggerated and caricatural *mise en abyme*. In their installations, there are lots of quotations within a process involving destabilizing concertinaing, which brings out the differences and discrepancies between different vocabularies. So we might see in the title of their solo show at the CCC OD in Tours,

“Zigzag”, an allusion to their many shifts in art history and their frequent changes of direction. In the black gallery earmarked for them, they play at erecting strange bridges between Op Art, lyrical abstraction, zen culture, psychedelics and visual music. In this windowless space, which is permanently painted black, the brothers propose a circuit conceived in a contradictory way, like a head-on encounter between visual saturation and zen minimalism. The space is thus divided into two clearly contrasting parts: on the one hand, a monumental psychedelic video installation and, on the other, a more measured presentation of a series of white paintings produced specifically for this project. Devised as a counterpoint to the visual noise of the video installation, the *Rake Paintings* are the result of a superposition of many different references: in them we can see allusions to the zen rakings of Japanese gardens, modernist abstraction, coded systems of spiritualism and occultism, and sacred geometry. This series is placed in the natural sequence of experimentation with paint and light, which was at the root of the paintings shown, in 2016, in their huge solo show at the Palais de Tokyo. We find the same ground-breaking idea of the *Overlight* works shown in the Paris art centre, although in a more sober and less polished version: using a heavy, thick form of paint to create light effects which alter the onlooker’s perception based on his position in the space. At the Palais de Tokyo they achieved that effect by way of an iridescent paint—the same used to paint car bodies—, but for this project they made use of an opaque white paste generally used in the building sector. The conspicuous depth of the paint as well as the choice of lighting render the perception of the geometric motifs of these paintings markedly unstable and changing. The *Rake Paintings* confirm the two artists’ liking for industrial materials, patently “not fine art”, as they are fond of describing them, the handling of which is constricting and often toxic. What interests them in this type of materials, over and above their corrosive nature, resides in the rigorous work method they insist upon. The impossibility of going back over their own steps represents an issue which endlessly re-appears in their work process, from their earliest New York experiments using paint sprays. So the method imposed by the choice of materials seems to be the way, for these artists, of achieving a working system akin to meditation—a mental state which they, in their turn, try to create in the viewer.

1 Steven Parrino, *The No Textes*, (1979-2003), Abaton Book Company, New York 2003, p.43, quoted by Bob Nickas in *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, Phaidon Press, New York, 2009, p. 8.

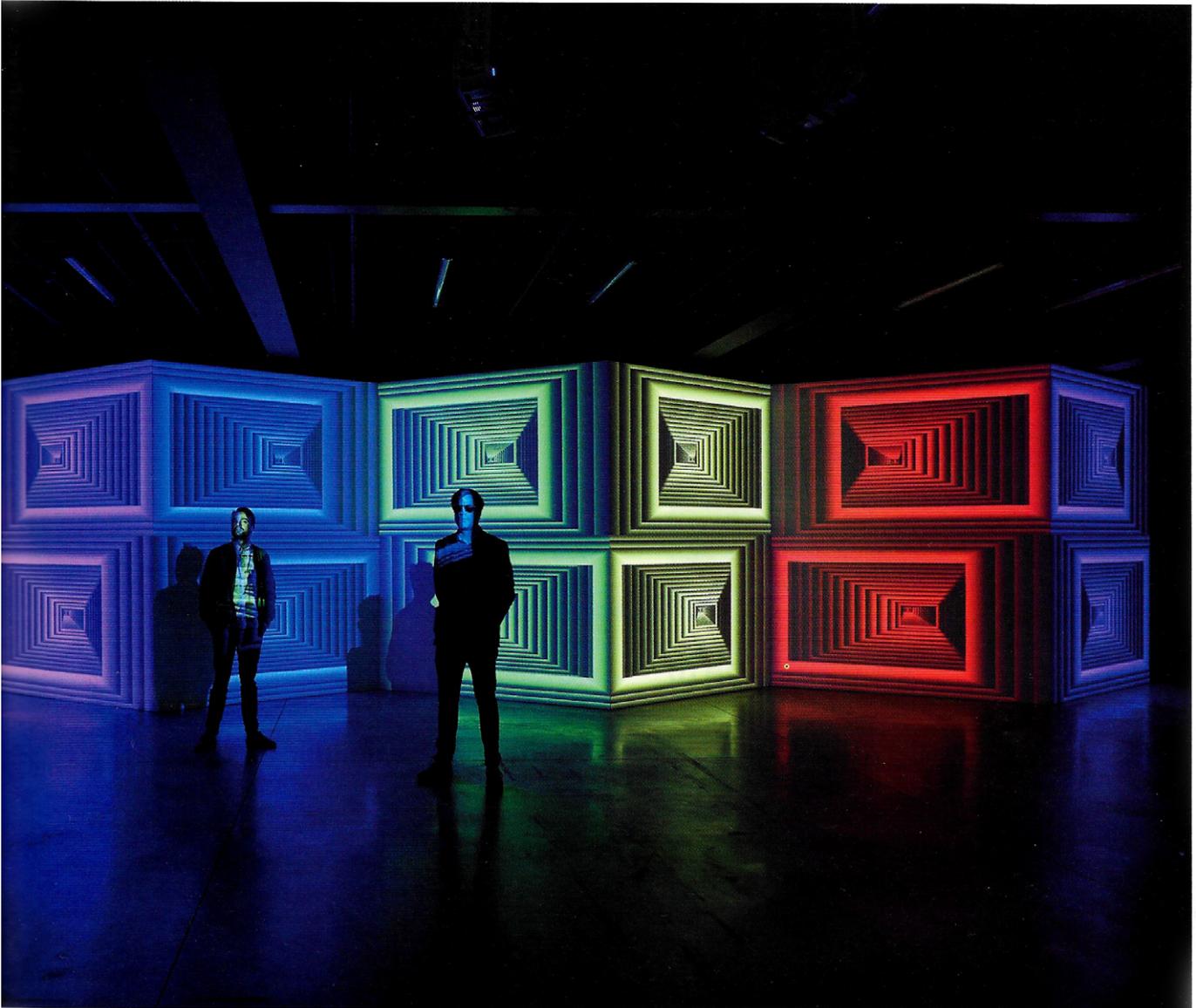
## Crèveœur



While the *Rake Paintings* series aims to give rise to this disposition of soul by way of a chromatically spare and minimal abstraction, the video installation borrows from optical art a visually very saturated vocabulary. Glowing and colourful geometric forms file quickly past in a loop, creating a sort of hypnotizing tunnel which zigzags over a length of 65 feet. The monumental dimensions as well as the rate of flow of the forms prevent the gaze from settling on any specific point by drawing it into an at once bewitching and disturbing back-and-forth. In accordance with their usual *modus operandi*, this installation is the outcome of a system of multiple layered quotations. If the first quotations to be imposed are those of the Op Art of the 1960s and 1970s and the psychedelic movement, avant-garde studies of visual music are a no less fundamental point

of reference. In the tradition of abstract painting, the analogy between colour and sound constitutes a confirmed theoretical basis. We can see this, for example, in Kandinsky, who gave his paintings musical titles, and in the Orphic Cubists—thus named by Apollinaire paying tribute to the mythological poet and musician, Orpheus. Despite the fact that the video installation is sound-less, the artists regard this work as a sort of musical opera whose score is made up of forms and colours. We might thus compare it to the experiments of the Russian composer Aleksandr Scriabin, who included in the score of his *Prometheus, the Poem of Fire* (1910) a part for an organ which did not produce any sound but simply projected coloured lights matching the musical tones.

Their free, and at times irreverent, superposition of eclectic historical references



refers us to Bob Nickas's text mentioned at the start of our analysis. For the New York critic, the abstraction of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries is the manifestation of a liberation and levity acquired with regard to the heavy weight of tradition. So the œuvre of the Quistrebert brothers might be legitimately included in this tendency which he calls 'found abstraction', because of the repertory of already existing forms which it uses as raw material. If this type of abstraction seems to share the same discussion of the author figure as the appropriationist movement of the 1980s, Nickas sees therein a basic difference: the appropriationists were interested in the notion of the double and the identical reproduction of the original, whereas the new generation of abstract painters is scarcely a mirror of what went before it. It assembles its multiple references in hybrid

compositions which no longer have anything to do with the original. For Nickas, this is the beginning of the 'anonymous abstraction' which covers the author with an anonymous veil, along with the references he uses. Essentially, this feeling of anonymity is not far removed from what we might experience when looking at the works of the Quistrebert brothers. From now on, if art, including art for art's sake, as Steven Parrino clearly says—"I'm still concerned with 'art about art' but I'm also aware that 'art about art' still reflects the time in which it was made. Content is not denied... Content is obvious... Content is sustained in the air or the vibe of the work",—is invariably the expression of the context in which it is produced, should we not see in this anonymous character the most current embodiment of the form of expression of our contemporary society?