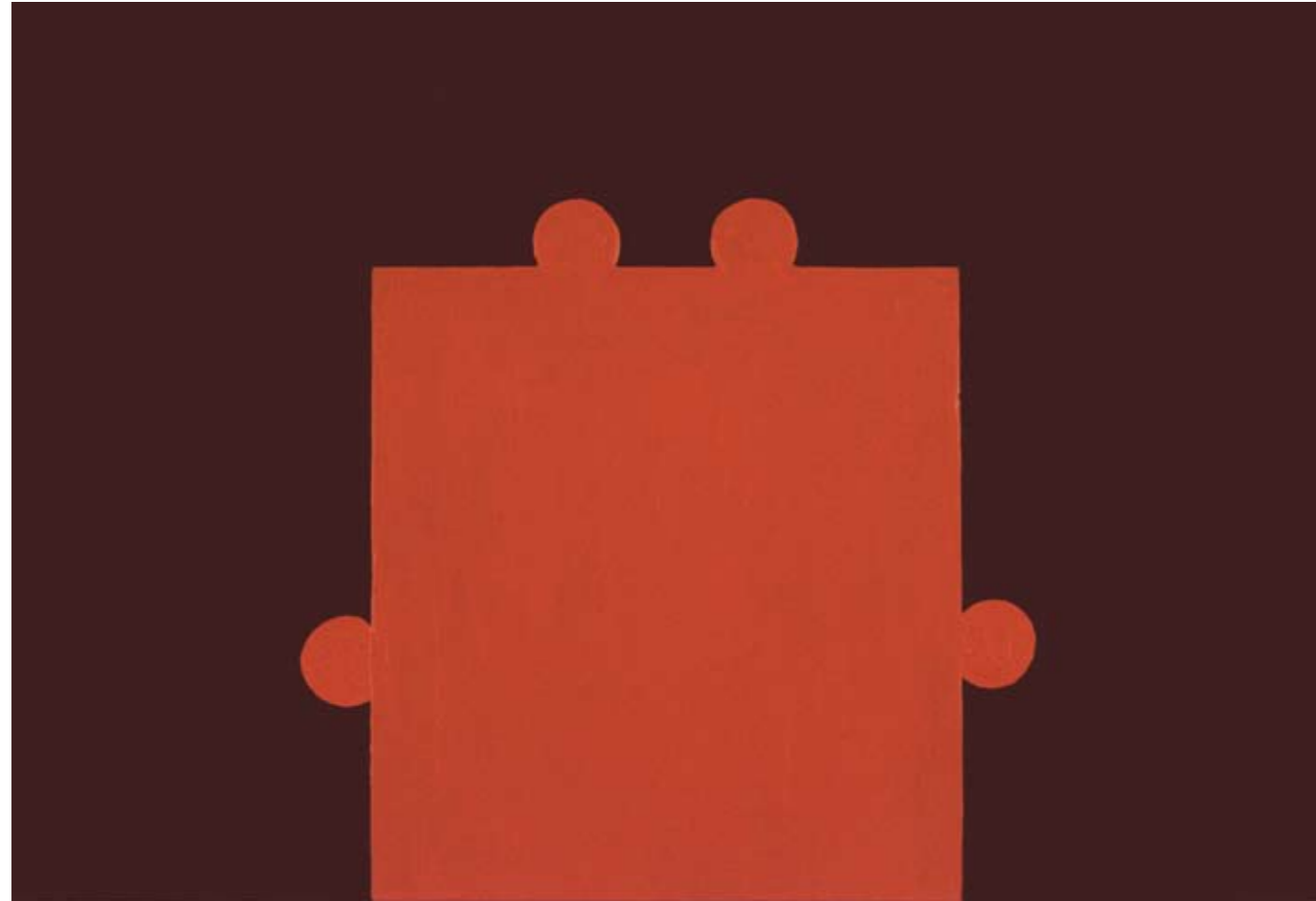


*Sans titre*, 1995  
130 x 160 cm



*Sans titre, 1995*  
50 x 73 cm



*Sans titre, 1999*  
130 x 197 cm, collection privée

## « Hors sujet »

*Vincent Pécoil*

Pour certain(e)s, la peinture est une fin en soi. Et la citation un exercice suffisant à conférer à l’œuvre son « coefficient d’art ». Pour Sylvie Fanchon, par contre, réaliser « des tableaux ne garantit en rien le label “art” »\*. Le fait que l’art soit à propos de l’art est naturel (quelle activité ne prendrait pas le temps de réfléchir à elle-même ?), mais ce n’est qu’une partie de sa signification. L’idée que la peinture soit essentiellement « à propos de la peinture » suscite parfois des élans de paresse intellectuelle regrettables. L’idéologie du « tout se vaut » en est une conséquence. Cette idéologie s’accompagne généralement de l’opinion selon laquelle cette situation est explicable, et « légitimable », du fait que nous serions entrés dans une période « post » (histoire, modernisme, idéologie, utopie...). Mais cela ne suffit pas à qualifier une période. Toutes les périodes viennent après la précédente et, de ce point de vue, la nôtre n’a rien d’exceptionnel. Ceux qui estiment que ceci est un truisme devraient considérer, plutôt, l’erreur épistémologique qui consiste à l’oublier et permet ensuite de considérer que l’histoire est devenue un répertoire de signes équivalents, dans lequel on peut sélectionner indifféremment toute sorte de figure ou de démarche, transformées en styles équivalents les uns aux autres.

Que Fanchon ait, comme d’autres de sa génération, fait son deuil des illusions (rêves héroïques de grandeur, de table rase...) ne signifie pas pour autant que pour elle « tout se vaut » ; « ce qui “se vaut”, dit-elle, est sans cesse à redéfinir, et ceci va dans le sens d’une responsabilité plus grande de l’artiste. Ce n’est pas parce que

les illusions en ont pris un coup que l’objet d’art devient un objet marchand comme un autre. »\* Accordant la forme à l’intention, la peinture de Fanchon peut être dite elle aussi « sans illusions », sans illusions de profondeur (à tous les sens du terme – pas d’illusion d’optique, pas d’illusion expressive, pas d’illusion quant au pouvoir prométhéen de l’art).

L’un des avantages de la peinture est aussi un handicap pour ceux qui s’en saisissent : le fait que cette forme d’art ait une histoire très ancienne (et aussi très encombrante) a transformé toute incursion dans ce domaine en un essai conventionnel, c’est-à-dire devant se dépêtrer des conventions établies *de facto* par tous ceux et celles qui en ont fait auparavant. Les nouveaux venus rajoutent une couche à celles qui précèdent, et la superposition des strates de couleur laissées en évidence sur les tranches des tableaux de Sylvie Fanchon pourrait bien être un clin d’œil à cela. (« L’histoire du tableau est tellement vieille qu’il en devient un lieu disponible, un endroit où s’exerce une pensée matérialisée en strates. Je le prends tel qu’il est, une convention, une surface. »)

Cette dimension conventionnelle de la peinture permet paradoxalement de se concentrer sur « autre chose » que sa propre nature. En étant juste ce qu’il est, un exercice à l’intérieur d’un cadre conventionnel, un tableau permet justement de s’intéresser à autre chose qu’à lui-même. Il faudrait, cela dit, distinguer quelque chose comme les peintures « altruistes » des peintures « égoïstes ».

La logique de ces dernières, ce serait la logique des médias. Une logique préoccupée de leur essence, autrement dit d’elles-mêmes. Les premières, partant du principe qu’on sait ce que c’est (des peintures), peuvent rediriger le regard, à partir d’elles, sur le reste. Par rapport aux autres techniques de production du visible qui la concurrencent sur ce qui était autrefois son terrain, la peinture n’est plus dans une position privilégiée. La révolution numérique a bien eu lieu, avec l’abolition des privilèges que cela implique. Mais dans cette nouvelle donne culturelle et technique, la peinture peut inviter à reconsidérer notre manière de regarder le monde, et notamment reconsidérer les prismes (produits par la photographie, le film, etc.) par lesquels nous le percevons. (Sylvie, conversation avec Cyril Jarton : « Dans une société où le système visuel est construit à partir de l’image, analogique et numérique, la peinture n’est pas une technique de production du visible de plus, mais une pratique qui interroge les différents modes de visibilité du réel. »)

On rejoint là l’idée que l’art est une activité avant tout (dans un premier temps) contemplative, quelque chose qui consiste autant à regarder, et à voir, qu’à faire. Historiquement, l’art moderne se distingue des formes d’art qui l’ont précédé comme une tentative de faire rentrer de nouveaux sujets dans la peinture ; le modernisme n’était pas qu’une révolution formelle. Avec la peinture moderne, puis avec la photographie, l’art devient un regard sur le monde, et l’artiste une personne qui a vu quelque chose – un *noticer*. D’où l’obsession de l’art depuis plus de cent ans au moins pour faire rentrer de nouveaux sujets en peinture. Non pas pour l’anecdote, mais comme un mouvement de fond, un changement profond dans la nature de l’art.

À son tour, Sylvie Fanchon fait en sorte que fasse irruption sur la toile un certain nombre de sujets inédits. Mais lesquels, en fait ? Car, au premier abord, ces sujets semblent indéterminés, presque abstraits. Fanchon avait donné comme titre à une exposition récente *Sans motifs apparents*<sup>1</sup>. L’artiste aurait donc agi « sans motifs apparents ». S’ils ne sont pas apparents, peut-être que ces motifs sont cachés ? On peut aussi se dire que l’acte était purement gratuit. C’est ce qu’on dit de certains crimes et délits, lorsque la motivation

rationnelle de ceux qui les ont commis fait manifestement défaut. (« L’individu interpellé semble avoir agi sans motif apparent. ») Mais peut-être faut-il se placer dans l’autre perspective, du côté de ce qui interpelle – côté gendarme (bien sûr, l’analogie ne vaut que comme considération sur les points de vue, et s’arrête là). Peut-être est-ce le « regard » qui s’est « arrêté » sur quelque chose, et a été matérialisé sur la toile. Un regard, un point de vue a été arrêté. Sur quoi portait ce regard ? Eh bien, sur aucun motif digne d’intérêt, en apparence... En fait, si l’on étend l’enquête à une autre sorte de « toile » (le Web), on découvre, en tapant sur le moteur de recherche Google comme clé le mot *motif*, que la première réponse qui sort est *Sans motif apparent*, le titre d’un film policier. De même qu’on peut faire un parallèle entre l’enquête policière et l’« enquête » sur l’entendement humain de l’empirisme anglais<sup>2</sup>, on pourrait imaginer une analogie entre l’investigation et l’enquête picturale, où il y aurait quelque chose à trouver : une évidence (une preuve, en anglais *evidence*) à révéler, un détail à relever, à dépeindre.

Choisi plus ou moins aléatoirement, le titre, *Sans motifs apparents*, laisse supposer que cette procédure n’est peut-être pas pour rien dans le choix (ou plutôt le non-choix) des motifs peints. Si l’on pousse plus loin l’identification des formes présentes sur les toiles récentes, on peut cependant distinguer avec plus ou moins de clarté, par exemple, des bulles d’air, comme celles sortant d’un tuba. Un autre tableau avec des bulles est en fait constitué à partir d’une suite de Fibonacci – un ordre arbitraire, une chose après une autre, sans plus de signification que la succession des bulles au sortir du tube –, comme si toutes les bulles, sous l’effet de leur propre pesanteur, étaient tombées en bas du cadre. Des bulles, autrement dit, une image de presque rien, de choses à l’existence particulièrement éphémère. Les toiles évoquent aussi une certaine oisiveté, un manque de sérieux, comme à l’évocation du néologisme *buller* – faire des bulles, ne rien faire. Ce qui correspond assez bien, ceci dit, à la situation de n’importe quel tableau, tableaux qui en général se la coulent douce.

Plusieurs séries récentes s’avèrent avoir été réalisées à partir de formes extraites de bandes dessinées. Si les formes paraissent

sélectionnées plus ou moins aléatoirement, elles ont au moins en commun d’être des motifs secondaires : nuages de poussière ou de vapeur, taches, bulles, phylactères, plantes. Fanchon parle à leur propos d’« images résiduelles » – les portions de l’image qui ont pour fonction de décorer et n’interviennent pas dans l’*historia*, dirait-on si l’on parlait de peinture classique. Tel autre tableau figure quelque chose qui pourrait être une sorte d’algue, mais est en fait un hommage à une composition de Rodtchenko un peu semblable. *Sans titre* (2005) figure des sortes de rinceaux, un motif ornemental presque sauvage, et *Sans titre* (2006) un feu. Toutes ces images relèvent d’un « hors-d’œuvre » qui serait devenu le motif principal.

On disait de cette peinture qu’elle se cherchait de nouveaux sujets. D’une certaine manière, on peut dire aussi que c’est surtout une peinture « hors sujet ». Peinture « hors sujet », de quelque point de vue que l’on se place : hors sujet du point de vue de la peinture pure (puisque, justement, les peintures ont un « sujet »), hors sujet du point de vue de la bande dessinée ou du monde des images dont elle s’inspire, puisque toute espèce de récit ou d’« histoire » en ont été évacués. Dans la bande dessinée, Fanchon dit rechercher « tout ce qui est annexe [...] à l’action principale ». On pourrait dire : les parerga de la bande dessinée. (Tandis que, dirait-on à l’inverse, Roy Lichtenstein (du moins dans une première période) en prise l’*historia*, portée par ses héros.) En somme, ce qu’on désignait autrefois sous le terme de « hors-d’œuvre ». Autrement dit, dans les peintures classiques, tout ce qui était secondaire : le paysage, les fruits et légumes, les objets et de manière générale tout ce qui composera plus tard les natures mortes, une fois que le hors-d’œuvre se sera affranchi de sa fonction de remplissage, d’annexe, de second plan, pour faire de ce second plan l’unique « sujet » de la peinture. Ce qui était auparavant « hors sujet » a été promu à la dignité de sujet.

Plus généralement encore, que ce soit dans ces séries de formes reprises de bandes dessinées ou les séries antérieures, qui semblent reprendre des portions de cartes ou de plans (y compris de plans techniques, de circuits intégrés), ces formes ont un aspect sché-

matique. Ce sont des formes simplifiées, des « synthèses d’objets du monde ». De ce fait, les formes ont des contours nets, et se détachent franchement du fond, peint dans une couleur proche de la complémentaire du motif. Une opposition franche, non modulée. Les motifs eux-mêmes sont tracés avec netteté, accentuant ce contraste. Leur dessin est régulier. En bande dessinée, on parlerait de « ligne claire ». Il y a peu de différence entre les dessins, qui sont comme des études préparatoires, et le résultat sur les toiles, une fois les dessins reportés et peints. La simplicité du choix des couleurs, l’économie de la palette (deux couleurs seulement), alliée à la précision des contours, suggère que l’accent est mis sur le dessin.

Les dessins sont des projets de tableaux, des idées mises sur le papier. On dira donc, très classiquement, que le dessin est ici *cosa mentale*, mais moins classiquement qu’il concerne des états mentaux indécis, des idées ou des « constructions mentales » imprécises. Comme s’ils reflétaient ces moments où l’on ne pense à rien, ou à pas grand-chose, dans ces moments de demi-veille où l’esprit vagabonde sans se fixer sur quelque chose de précis, formant des images en esprit, mais dont le contenu, le sens, sont à peine conscients. Certaines peintures semblent être une sorte d’illustration de cela, reproduisant des formes qui évoquent les phylactères des bandes dessinées, mais vides (d’ailleurs, un phylactère vide est parfois utilisé en BD pour exprimer qu’un personnage est décontenancé, vidé, épuisé mentalement) – *Sans titre* (2001, phylactères).

Il faut relever la duplicité de ces figures, qui sont comme des schémas, des épures schématiques, qui « ressemblent » à des abstractions, on pourrait dire dans une formule paradoxale. Paradoxale car les peintures abstraites sont censées ne ressembler à rien (sauf, à la rigueur, à d’autres peintures abstraites). Par exemple, une peinture qui représente des taches (*Sans titre*, 2003). Mais ni une tache lyrique, expressive, ni, à l’opposé, à la manière d’un *Brushstroke* de Roy Lichtenstein qui en serait un signe ironique, une figuration de « la » peinture abstraite. Là, il s’agit plutôt d’éclaboussures, autrement dit de quelque chose qui évoque un accident. La peinture est abstraite « par accident ». Dans le même esprit, *Sans titre* (2001)

représente une sorte de plan – des points (des villes, ou bien des stations de transport public ?) reliés par des routes. Là encore, le regardeur se retrouve face à une fausse abstraction, un leurre d’abstraction. Le tableau est la représentation de quelque chose qui est une représentation abstraite d’une réalité, un paysage schématique. Il est une image d’une abstraction.

Cette duplicité ou cette ambivalence est récurrente et prend des formes variées, qui ne concernent pas que l’ambiguïté entre abstraction et figuration. *Sans titre* (2005) dépeint une forme qui ressemble à une grande tache sombre sur un fond rose. Mais, à vrai dire, un jeu optique fait qu’on ne sait pas si le rose est à l’avant ou à l’arrière-plan. La forme peut être vue également comme un cadre, et le noir derrière comme une sorte de vide béant. Dans un autre genre, *Sans titre* (2004) reprend la silhouette d’un cactus, autrement dit d’une plante qu’on trouve essentiellement, sous nos latitudes, en pots et dans les appartements. Il s’agit d’un fragment de nature domestique. Et conséquemment, et paradoxalement là encore, il s’agit bien simultanément, autre ambiguïté, d’une peinture faite « sur le motif » et d’un travail d’atelier.

Parmi les images inspirées de bandes dessinées, les motifs simplifiés de *Sans titre* (2004) semblent figurer des paires d’yeux (comme ceux des canards de Walt Disney ou des cartoons) brillant dans l’obscurité. *Sans titre* (2006) place en son centre une sorte de couronne de laurier, ou de petits nuages troués comme ceux laissés par les personnages qui viennent de tomber dans un trou. Comme si le sujet de la peinture avait disparu, évaporé dans un hors-champ. Un autre tableau de 2006 figure une sorte de petit nuage de poussière laissé par un personnage qui serait parti à toute allure. Certains tableaux prennent comme motif d’autres sortes de bulles, comme les phylactères évoqués précédemment, que l’on trouve dans les bandes dessinées pour exprimer une parole ou une pensée. Le tableau se fait l’expression d’une pensée « en soi », pensée pure, au sens de sans contenu. La peinture est expression d’une idée, « construction mentale », expression schématique d’une pensée, de mots ou d’images, disait-on. Mais cette pureté ou cet idéal sont contrariés par la modestie des sujets. Fanchon parle à

ce propos d’« idéal contrarié ». Les formes génériques qui sont dépeintes sont des représentations schématiques de choses qui peuvent paraître secondaires – pas du genre de choses auxquelles on accorderait spontanément une essence idéale : des nuages, la silhouette d’une plante, une déjection, des rinceaux qui font plus penser à des épiluchures qu’au répertoire des formes ornementales... Rien d’essentiel, *a priori*. C’est justement ce type de réalités auquel, philosophiquement, les penseurs ont toujours été réticents à attribuer une essence.

Dans le *Parménide*<sup>3</sup>, ce dernier demande à Socrate, qui défend la doctrine de l’existence séparée des « formes » (synonyme d’idée, en grec), s’il soutiendrait cette théorie jusqu’à conférer à la crasse, la boue, ou les poils une forme séparée. Parménide, qui admet, lui, qu’il y a idée de toute série sensible quelle qu’elle soit, que rien de sensible n’est méprisable, fait valoir au jeune Socrate les difficultés que la doctrine de la forme séparée ne peut pas manquer de produire. L’idée d’une forme séparée du beau, du bien est beaucoup plus facile à admettre, lui explique-t-il, que l’idée séparée de ce qui nous apparaît comme le plus humble parmi les choses sensibles. Or, argumente-t-il, ou bien il y a être séparé et de toute série sensible il faut qu’il y ait être séparé, ou bien il faut renoncer à cette thèse.

(Parménide vient de dire à Socrate : si tu admetts la distinction entre les idées en soi et les objets qui y participent...)

« Le fais-tu encore dans les cas suivants ? demanda Parménide ; par exemple, pour le juste, admets-tu une Idée absolue et en soi, et aussi pour le beau, le bien et toutes les qualifications de cette sorte ? – Oui, répondit-il. (c) – [...] Et enfin les objets que voici, Socrate ? Ils pourraient même sembler grotesques (par exemple : poil, boue, crasse, ou tout autre chose, la plus dépréciée et la plus vile); es-tu aussi à leur égard en difficulté ? Faut-il déclarer que pour ces objets aussi il est respectivement une idée à part, (d) et qu’elle est distincte des échantillons que nous

pouvons manipuler ? ou est-ce le contraire ? – Aucune hésitation, répondit Socrate ; pour les objets de cette sorte, ceux qui nous sont visibles, ceux-là mêmes existent ; quant à imaginer qu’il est pour eux une Idée, gare à l’extravagance ! [c’est moi qui souligne] Il m’est arrivé, je l’avoue, de m’en tourmenter parfois l’esprit : ne faudrait-il pas, à l’égard de tous les objets, admettre la même hypothèse ? Et puis aussitôt que je m’arrête à ce parti, bien vite je m’en détourne ; je crains d’aller me jeter dans quelque *abîme de niaiserie* [c’est moi qui souligne] et de m’y perdre. Je reviens donc à mon premier avis, aux objets pour lesquels, tout à l’heure, nous avons admis des Idées ; c’est d’eux que je fais mon étude et mon occupation. (e) – C’est que tu es jeune encore, Socrate, répondit Parménide, et tu n’es pas encore sous la mainmise de la philosophie, au point où cette mainmise un jour s’exercera sur toi (c’est ma conviction), quand aucun de ces objets ne sera déprécié à tes yeux. »

Dans le dialogue, les partisans de la séparation vont être appelés « amis des formes » (sans que ça recoupe un courant de pensée empiriquement identifiable). Les autres amis des formes qui ont participé à ce que l’on a appelé l’art moderne ne sont plus seulement préoccupés d’idéal, mais accordent un respect certain à tout le sensible. L’« extravagance » de l’art moderne, pour reprendre le terme mis dans la bouche de Socrate par Platon, tient bien à ce souci du sensible, que leurs contemporains récalcitrants ont vite fait de considérer comme un abîme de niaiserie. Un paysage à Barbizon, des ouvriers cassant des pierres, une asperge, une boîte de soupe en conserve... L’histoire de l’art moderne est une litanie d’objets insignifiants devenant des sujets picturaux comme par effraction (vocabulaire de l’enquête, là encore...).

L’art néoclassique était préoccupé d’« idéal », d’un bel idéal inspiré de la forme séparée du beau platonicienne. Mais il y a aussi quelque chose de classique (*id est* d’idéaliste) dans l’idée d’une peinture pure, telle qu’elle s’est développée au XX<sup>e</sup> siècle. Là aussi, comme pour

les « amis des formes », est entretenue l’idée de quelque chose de séparé, de coupé du monde (on dirait aujourd’hui « autonome »). La forme quintessenciée prise par la peinture au XX<sup>e</sup> siècle, ce fut le monochrome, matérialisation de l’idée de l’essence de la peinture, d’une peinture pure. Le dépouillement des compositions de Fanchon n’entretient de rapport avec cette quête essentialiste que sur un mode retourné, avec un humour discret reposant sur une sorte de « comique de situation » qui consiste à appliquer à des figures, à ce genre d’objets évoqués plus haut, les principes de l’abstraction. On peut concevoir une « peinture pure », certes. L’idée semble admise, et discutée. Mais une patate pure ? Un cactus pur ? Est-ce bien raisonnable ? Voilà une bien curieuse extravagance. Les formes qui se détachent sur les fonds monochromes sont isolées, « abstraites » de leur environnement originel. Mais elles demeurent des formes secondes, en bas de la hiérarchie des formes. D’où leur situation « comique », déplacée. Elles sont là où justement elles ne devraient pas être, toutes ces formes du quotidien visuel, poussières, taches, gouttes, éclats, herbes folles...

Fanchon dit vouloir se tenir « à distance des mots *profondeur* et *mystère* ». On pourrait décrire sa peinture comme littéralement et délibérément « plate ». La simplicité de l’exécution relaie cette intention de se démarquer de l’emphase, de la profondeur, du mystère, de l’expression. Le recouvrement est exécuté sans virtuosité particulière, de façon homogène. La peinture utilisée est de l’acrylique, un médium censément moins « noble » que la peinture à l’huile. Presque sans relief, son application est juste suffisamment crémeuse pour évoquer la superposition de couches. De même qu’un train peut en cacher un autre, pareillement, une peinture peut en cacher une autre. Ici, un motif cache un monochrome. Une peinture cache une planche de BD dont elle s’inspire lointainement. Une surface plate dissimule une autre surface. Cette platitude soulignée peut aussi être comprise comme un écho de la manière dont nous expérimentons, dans notre grande majorité, la peinture aujourd’hui : en premier lieu par la médiation de catalogues, donc d’« images » de peinture. C’est à tort qu’on considère parfois que celles et ceux qui privilégient dans leur travail la re-présentation de surfaces, ou d’images, évolueraient dans une sorte de maniérisme cynique.

Il n’en est rien, car cette réalité représentée, c’est la nôtre, vraiment – la réalité quotidienne se donne avant tout sur des écrans, des cartes, des pages de livres.

« Ce qui m’intéresse dans ces images résiduelles, dit-elle également, c’est leur totale “élémentarité” visuelle, leur proximité avec des formes dites abstraites, leur “*bêtise*” presque. »\* [c’est moi qui souligne.] Cette « bêtise », c’est celle dont Clément Rosset qualifiait la réalité, et sa très décevante substance métaphysique. La réalité est « idiote », écrit-il, c’est-à-dire foncièrement insignifiante. Dans cette perspective, ce qu’exprimerait l’expressionnisme ne serait jamais rien d’autre que le fait qu’il n’y a rien d’exprimé, ni rien à exprimer ; que la profondeur n’est qu’un leurre imaginaire destiné à nous éloigner de cette vérité qu’il n’y a pas de mystère « dans » les choses (ou dans la peinture), mais que le mystère est celui « des » choses – que tout est en surface. « Inutile de les creuser pour leur arracher un secret qui n’existe pas, écrit Rosset ; c’est à leur surface, à la lisière de leur existence, qu’elles sont incompréhensibles : non d’être telles, mais tout simplement d’être<sup>4</sup>. » La peinture, en tant que construction imaginaire, mentale, peut bien entendu receler un secret : celui qu’y aura mis celui qui l’a réalisée. Mais les toiles de Fanchon, elles, semblent plutôt orientées vers la découverte du secret des secrets, à savoir qu’il n’y a rien derrière. Juste une autre surface derrière la surface.

## „Nicht Sujet“

*Vincent Pécoil*

Für manche ist die Malerei Selbstzweck. Und der Verweis ein ausreichendes Mittel, um einem Werk seinen „Kunstquotienten“ zu verleihen. Für Sylvie Fanchon hingegen bedeutet „Bilder zu malen noch lange nicht, dass ihnen das Etikett „Kunst“ zugeschrieben wird.\* Die Tatsache, dass die Kunst die Kunst selbst thematisiert, ist ganz natürlich (Welche Aktivität würde sich nicht auch damit beschäftigen, über sich selbst nachzudenken?), aber dies ist nur ein Teil ihrer Bedeutung. Die Idee, dass die Malerei vor allem „die Malerei selbst thematisiert“, löst zuweilen bedauerlicherweise Anfälle von intellektueller Bequemlichkeit aus. Die Ideologie des „Alles ist gleich“ ist eine logische Folge dieser Anschauung. Diese Ideologie geht im Allgemeinen auch mit der Überzeugung einher, dass die Situation erklärbar ist, auch legitim, da wir uns ja sozusagen in einer „Post“- Periode befinden (Geschichte, Modernismus, Ideologie, Utopie...). Aber dies alles reicht natürlich nicht aus, um eine Periode zu charakterisieren. Alle Perioden kommen nach einer vorangegangenen, und von diesem Standpunkt aus gesehen, ist die unsrige nicht außergewöhnlich. Diejenigen, die meinen, dies sei eine Binsenweisheit, sollten jedoch bedenken, dass der epistemologische Irrtum darin besteht, zu vergessen, und dies erlaubt es in der Folge, die Ansicht zu vertreten, dass die Geschichte zu einem Repertoire gleichwertiger Zeichen wurde, innerhalb dessen man beliebig jede Art von Figur oder Vorgehensweise aussuchen kann, die sich allesamt zu gleichwertigen Stilrichtungen entwickelten. Dass Fanchon sich, wie auch andere ihrer Generation, von Illusionen verabschiedet hatte (hochfliegende Träume von Größe, von

Tabula rasa...) heißt jedoch noch lange nicht, dass für sie „alles beliebig“ ist; „Was gleich ist“, schreibt sie, „muss immer wieder neu definiert werden, und dies führt zu einer größeren Verantwortung des Künstlers. Es ist nicht, weil diese Illusionen einen Dämpfer bekommen haben, dass aus dem Kunstobjekt ein beliebiges Objekt des Marktes wird.“\* Fanchon passt die Form ihren Intentionen an, und so ist ihre Malerei ebenfalls „ohne Illusion“, ohne Illusion von Tiefe (in jeder Bedeutung des Begriffes – keine optische Illusion, keine Illusion des Ausdrucks, keine Illusion, was die prometheische Macht der Kunst betrifft.)

Einer der Vorteile der Malerei ist zugleich auch ein Handicap für diejenigen, die sich mit ihr auseinandersetzen: Die Tatsache, dass diese Form von Kunst eine sehr lange Geschichte hat (und auch eine sehr umfassende), macht jeden Eingriff in diesem Bereich zu einem sehr konventionellen Versuch, d.h. man muss sich aus den de facto etablierten Konventionen derer, die etwas derartiges schon zuvor gemacht hatten, befreien. Die Neuankömmlinge fügen eine Schicht zu jenen dazu, die zuvor realisiert wurden, und so gesehen könnten Sylvie Fanchons Überlagerungen von Farbschichten an den Bildrändern ein augenzwinkernder Hinweis darauf sein. [„Die Geschichte des Bildes ist so alt, dass sie zu einem zugänglichen Ort wird, ein Ort, an dem ein Gedanke zu materialisierter Schichtung wird. Ich nehme ihn so, wie er ist, als Konvention, als Oberfläche.]

\* Conversation avec Jean-Pierre Cometti dans cet ouvrage. (1) École supérieure des beaux-arts, Tours, septembre-octobre 2006. (2) Guy Lardreau, *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie*, Arles, Actes Sud, 1997. (3) Platon, « Parménide » 130 (b, c, d), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1943, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 198-199, trad. Robin. (4) Clément Rosset, *Le Réel: traité de l’idiotie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, p. 40.

Dieser konventionelle Aspekt der Malerei ermöglicht es, paradoxerweise, sich auf *etwas Anderes* als auf die Malerei selbst zu konzentrieren. Da es eben das ist, was es ist, kann eine Aktion innerhalb des konventionellen Rahmens, kann ein Bild gerade jenen Anstoß auslösen, sich für etwas außerhalb seiner selbst zu interessieren. Man müsste gewissermaßen „altruistische“ Bilder von „egoistischen“ unterscheiden. Die Logik der letztgenannten wäre die Logik der Medien. Eine Logik, die um ihre Substanz kreist, anders gesagt, die um die Bilder selbst kreist. Die ersteren, die vom Prinzip des man weiß, was es ist (nämlich Malerei), ausgehen, können den Blick anderswohin, auf den Rest also, lenken, ausgehend von ihnen selbst. Im Vergleich zu anderen Produktionstechniken des Sichtbaren, die dazu in Konkurrenz stehen, was einst ihr ureigenstes Territorium war, befindet sich die Malerei nicht mehr in einer bevorzugten Position. Die digitale Revolution hat bereits stattgefunden, mit der Eliminierung von Privilegien, die dies mit sich bringt. Aber in dieser neuen kulturellen und technischen Situation kann die Malerei dazu aufrufen, unsere Art und Weise, wie wir die Welt sehen, und besonders auch die Prismen, durch die wir die Welt wahrnehmen, zu hinterfragen. [Sylvie, Gespräch mit Cyril Jarton: „In einer Gesellschaft, in der das visuelle System auf dem analogen und digitalen Bild basiert, ist die Malerei keine zusätzliche Produktionstechnik des Sichtbaren, sondern eine Technik, welche die unterschiedlichen Modi der Sichtbarkeit des Realen hinterfragt.“]

Hier schließen wir uns der Vorstellung an, dass die Kunst vor allem (zunächst einmal) eine kontemplative Aktivität ist, die darin besteht, dass man beobachtet, schaut und auch handelt. Historisch gesehen unterscheidet sich die moderne Kunst von früheren Kunstformen darin, dass sie ein Versuch ist, in die Malerei neue Sujets einzuführen; die Moderne war nicht nur eine formale Revolution. In der modernen Malerei und später auch in der Fotografie wird die Kunst zu einem Blick auf die Welt, und der Künstler zu jemandem, der etwas gesehen hat – ein *Notierer*. Daher die Obsession der Kunst, seit mehr als 100 Jahren, neue Sujets in die Malerei zu bringen. Nicht als etwas Anekdotisches, sondern als eine fundamentale Bewegung, als eine tiefgreifende Veränderung des Wesens der Kunst.

Bei Sylvie Fanchon tauchen auf den Bildern verschiedene neue Sujets auf. Aber was für welche eigentlich? Denn auf den ersten Blick scheinen diese Sujets unbestimmt, fast abstrakt. Kürzlich hatte Fanchon eine Ausstellung mit folgendem Titel versehen<sup>1</sup>: „Ohne erkennbare Motive“. Sollte der Künstler „ohne erkennbare Motive“ gehandelt haben? Wenn diese Motive nicht erkennbar sind, sind sie dann vielleicht verborgen? Man kann auch davon ausgehen, dass dieser Akt völlig grundlos, d.h. unmotiviert war. Dies sagt man ja auch von bestimmten Verbrechen und Vergehen, wenn sich bei denen, die solche Taten begehen, keine rationale Motivation festmachen lässt. („Der Festgenommene scheint ohne erkennbares Motiv gehandelt zu haben.“) Vielleicht aber muss man die Perspektive des anderen annehmen, dessen also, der jemanden festnimmt – die Seite der Polizei (aber natürlich bezieht sich diese Analogie nur auf jene oben genannten Betrachtungen und geht keineswegs darüber hinaus). Vielleicht ist es auch der „Blick“, der auf etwas „gefallen“ war und der auf der Leinwand konkret umgesetzt wurde. Ein Blick, ein Blickwinkel wurde festgehalten. Worauf fiel dieser Blick? Naja, nicht auf ein Motiv, das es wert gewesen wäre, jedenfalls scheinbar... Wenn man diese Überlegungen nun auf eine andere Art von „Leinwand“ (das Netz) ausweitet, so entdeckt man, wenn man über die Suchmaschine Google als Schlüsselwort „Motiv“ eingibt, dass als erste Antwort „Ohne erkennbares Motiv“ erscheint, der Titel eines Kriminalfilms. Man kann aber auch ebenso gut Parallelen ziehen zwischen der polizeilichen Ermittlung und der „Ermittlung“ über den menschlichen Verstand im englischen Empirismus<sup>2</sup>, man könnte eine Analogie herstellen zwischen Ermittlungen und einer piktoralen Bilderforschung, bei denen man etwas herausfinden könnte: eine Evidenz, die man enthüllt (ein Beweis, englisch: *evidence*), ein Detail, das man aufdeckt oder beschreibt.

Wenn er auch mehr oder weniger zufällig gewählt ist, so lässt der Titel „Ohne erkennbares Motiv“ doch erahnen, dass diese Vorgehensweise für die Wahl (oder besser gesagt, für die Nicht-Wahl) der gemalten Motive von Bedeutung war. Wenn man die Identifikation der Formen auf den jüngsten Arbeiten noch weiter vorantreiben will, so kann man mit mehr oder weniger Bestimmtheit doch folgende

Motive ausmachen, wie z.B. Luftblasen, etwa jene, die aus einem Schnorchel kommen. Ein anderes Bild mit Bläschen beruht auf der Fibonacci-Reihe – eine willkürliche Reihung, ein Bläschen nach dem anderen, mit keiner anderen Bedeutung als die Abfolge der Bläschen aus dem Schnorchel –, als wären alle Bläschen unter dem Eindruck ihres eigenen Gewichts, an den unteren Rand des Bildes gefallen. Bläschen, anders gesagt, die Präsenz des fast nicht Vorhandenen, Dinge mit ephemerer Existenz. Die Bilder evozieren auch eine gewisse Trägheit, einen Mangel an Seriosität, als Anspielung gleichsam auf den französischen Ausdruck „buller“, nichts tun - wie Luftblasen. Was im Übrigen sehr gut der Situation jedes Bildes, dem Zustand von Bildern im Allgemeinen, entspricht, die in ruhigem Fluss erscheinen.

Einige neuere Serien basieren auf Formen aus Comics. Wenn auch die Formen mehr oder weniger zufällig erscheinen, so ist ihnen doch gemeinsam, dass sie nebensächlichere Motive darstellen: Wolken aus Staub oder Luft, Flecken, Luftbläschen, Sprechblasen, Pflanzen. Fanchon spricht in diesem Zusammenhang von „Restbildern“ – die Abschnitte des Bildes, die dekorative Funktion haben und die nicht in die *Historia* eingreifen, wie man in der klassischen Malerei sagen würde. Auf einem anderen Bild scheint eine Art Alge zu sein, aber tatsächlich ist es eine Hommage an eine nicht unähnliche Komposition von Rodtschenko. (o.T. 2005) stellt eine Art Laubwerk dar, ein fast wildes ornamentales Motiv, und (o.T. 2006) ein Feuer. All diese Bilder sind „hors-d’œuvre“, Beiwerk, dies ist ihr Hauptmotiv.

Wir sagten über diese Malerei, dass sie neue Sujets sucht. In gewisser Weise kann man auch sagen, dass es vor allem eine Malerei des „Nicht Sujets“ ist. Eine Malerei außerhalb des Sujets, von welchem Standpunkt aus man es auch betrachtet: Außerhalb der Perspektive der reinen Malerei (da diese Malerei ein „Sujet“ hat), außerhalb der Perspektive der Comics oder der Bilderwelt, von der sie inspiriert wird, da jede Form von „Inhaltlichkeit“ oder „Geschichte“ eliminiert wurde. Bei den Comics ist Fanchon, so sagt sie selbst, auf der Suche „nach dem Anhängsel (...) zur Haupthandlung.“ Man könnte auch sagen: den *Parerga* der Comics. (Während man

andererseits sagen könnte, dass sich Roy Lichtenstein (zumindest in seinen frühen Bildern) an der *Historia*, die von den Helden getragen wird, orientierte.) Alles in allem also, was man früher mit dem Begriff „hors-d’œuvre“ als „Beiwerk“ bezeichnete. Anders gesagt, all das, was in der klassischen Malerei als nebensächliches Motiv galt: Landschaften, Obst und Gemüse, Gegenstände, im Grunde genommen all das, was später die Stilleben ausmachte, als sich das Beiwerk von seiner Funktion als Füllsel gelöst hatte, es war nicht mehr Anhängsel oder Hintergrund. Dieser Hintergrund wurde zum einzigen „Sujet“ der Malerei. Was einst „Nicht Sujet“ war, wurde zum Subjekt, dem „Sujet“, befördert.

Noch allgemeiner formuliert, sei es in der Serie zu den Formen aus den Comics oder den früheren Serien, die Ausschnitte aus Karten und Plänen wiederzugeben scheinen (auch mit technischen Plänen – mit integrierten Stromkreisen), all diesen Formen gemeinsam ist der Aspekt des Schemas. Es sind vereinfachte Formen, „Synthesen von Gegenständen der Wirklichkeit“. Aus diesem Grund haben diese Formen klare Konturen und setzen sich deutlich vom Hintergrund ab, der in einer Farbe gemalt ist, die gleichsam komplementär zum Motiv ist. Ein klarer Gegensatz, keine Nuancen. Die Motive selbst sind ebenfalls klar gezogen, sie betonen diesen Kontrast. Ihre Zeichnung ist gleichmäßig. Im Comic spricht man in diesem Zusammenhang von einer „klaren Linie“. Zwischen den Zeichnungen gibt es wenig Unterschiede, sie sind wie Vorzeichnungen, und das Ergebnis ist dann auf der Leinwand, nachdem die Zeichnung übertragen und gemalt wurde. Die Einfachheit in der Wahl der Farben und die Sparsamkeit der Palette (nur zwei Farben) in Verbindung mit der Präzision der Konturen sind ein Beleg dafür, dass der Hauptakzent auf der Zeichnung selbst liegt.

Die Zeichnungen sind Projektionen von Bildern, zu Papier gebrachte Ideen. In der klassischen Sprache, die Zeichnung ist hier *cosa mentale*, weniger klassisch, dass die Zeichnung unbestimmte Vorstellungen widerspiegelt, ungenaue Ideen oder „gedankliche Konstruktionen“. Als würden sie die Augenblicke widerspiegeln, in denen man an nichts denkt, oder an nichts Wichtiges, jene Augenblicke des Tagträumens, in denen man seine Gedanken

schweifen lässt, ohne sich an etwas Genaueres zu klammern. Es entstehen in der Vorstellung Bilder, deren Bedeutung oder Sinn kaum erfassbar ist. Einige Bilder scheinen Darstellungen eben dieses Zustandes zu sein, es sind Formen, die an Sprechblasen der Comics erinnern, die jedoch leer sind. (Im Übrigen wird eine leere Sprechblase bei den Comics manchmal dazu verwendet, um auszudrücken, dass eine Figur verunsichert, leer, geistig erschöpft ist.) – (o.T. 2001 – Sprechblasen)

Man muss die Ambiguität dieser Figuren, die wie Schemata sind, wie schematische Skizzen, und Abstraktionen „ähneln“, in einer, man könnte sagen, paradoxen Formel darstellen. Paradox deshalb, weil die abstrakte Malerei auf nichts verweisen soll (außer vielleicht auf andere abstrakte Bilder). So zum Beispiel ein Bild, das Flecken darstellt (o.T. 2003). Aber es ist kein lyrischer Fleck, kein expressiver Fleck, auch nicht, im Gegensatz dazu, so eine Art Roy Lichtensteinscher *Brushstroke*, der ein ironisches Zeichen wäre – eine Figuration der abstrakten Malerei. Hier geht es eher um Spritzer, besser gesagt, um etwas, das an ein Missgeschick erinnert. Das Bild ist sozusagen „zufällig“ abstrakt. Auf ähnliche Weise, (o.T. 2001), eine Art Plan – Punkte (Städte oder vielleicht Haltestellen des öffentlichen Verkehrs?), die durch Straßen verbunden sind. Auch hier sieht sich der Betrachter einer Abstraktion gegenüber, einer vermeintlichen Abstraktion. Das Bild ist die Darstellung von etwas, das eine abstrakte Darstellung der Realität ist, eine schematische Landschaft. Es ist ein Bild einer Abstraktion.

Die Ambiguität und Ambivalenz kehrt immer wieder und nimmt die unterschiedlichsten Formen an, die nicht nur diesen Schwebezustand zwischen Abstraktion und Figuration betreffen. (o.T. 2005) stellt eine Form dar, die an einen großen, dunklen Fleck auf rosafarbenem Grund erinnert. Aber tatsächlich führt das optische Vexierspiel dazu, dass man nicht sagen kann, ob die rosa Farbe Vordergrund oder Hintergrund des Bildes ist. Die Form kann auch als Rahmen interpretiert werden, und das Schwarz dahinter als klaffende Leere. In einem anderen Genre (o.T. 2004) hat die Silhouette die Form eines Kaktus, einer Pflanze, die sich in unseren Breiten in Töpfen und Wohnungen wieder findet. Es ist ein Fragment

domestizierter Natur. Und als logische und paradoxe Konsequenz, es ist zugleich, dies ist ein weiteres Zeichen der Ambivalenz, ein Bild am „lebendigen Motiv“ *und* ein Werk, das im Atelier realisiert wurde.

Ein Beispiel aus den von Comics inspirierten Bildern sind jene vereinfachten Motive (o.T. 2004), die Augenpaare darzustellen scheinen (wie jene der berühmten Walt Disney Enten oder aus den *Cartoons*), die im Dunkeln glänzen. Auf dem Bild (o.T. 2006) ist eine Art Lorbeerkranz, oder kleine durchlöchernte Wölkchen, wie bei Figuren, die in ein Loch fallen. Als wäre das Sujet der Malerei verschwunden, als wäre es außerhalb des Blickfeldes. Ein anderes Bild von 2006 zeigt eine Art kleiner Staubwolke, die von einer Figur stammt, die rasend schnell davon gebraust war. Andere Bilder wiederum haben als Motiv alle Arten von Blasen, wie die oben genannten Sprechblasen, die man in den Comics findet, und die ein Wort oder einen Gedanken wiedergeben. Das Bild wird zum Ausdruck der Reflexion „über sich selbst“, reines Denken, im Sinne von ohne Inhalt. Die Malerei ist Ausdruck einer Idee, einer Vorstellung, ein schematischer Ausdruck von Gedanken, Wörtern oder Bildern, könnte man sagen. Aber dieser Purismus und dieses Ideal werden durch die Bescheidenheit des Sujets irritiert. Fanchon spricht in diesem Zusammenhang „von einem irritierten Ideal“. Diese nebensächlichen Formen sind schematische Darstellungen von Dingen, die zweitrangig erscheinen mögen – nicht die Art von Dingen, denen man spontan eine Idealität beimessen würde: Wolken, Umrisse einer Pflanze, Exkremente, oder Laubwerk, das eher an Stücke von Schalen als an das Formenvokabular des Ornaments erinnert...Nichts Wesentliches, a priori. Es ist genau jene Form von Realität, der die Philosophen von heute nur ungern ein Sein zugestehen.

Im *Parmenides*<sup>3</sup>, fragt Parmenides Sokrates, der die Doktrin einer getrennten Existenz der „Formen“ (im Griechischen ein Synonym für den Begriff) vertritt, ob er diese Theorie soweit verteidigen würde, dass er selbst dem Schmutz, dem Schlamm oder den Haaren eine separate Existenz zugestehen würde. Parmenides, der die Ansicht vertritt, dass es von jedem Ding der sinnlichen Welt einen

Begriff gibt, dass nichts Sinnliches verachtenswert ist, legt dem jungen Sokrates die Schwierigkeiten dar, die diese Theorie der separaten Form doch hervorruft. Die Idee einer separaten Form des Schönen, des Guten ist viel leichter verständlich, erklärt er ihm, als die separate Form dessen, was uns unter den sinnlich wahrnehmbaren Dingen als besonders niedrig erscheint. Nun, argumentiert er, entweder gibt es diese separaten Formen in allen sinnlichen Dingen, so muss es diese separaten Formen geben oder man muss auf diese These verzichten.

(Parmenides sprach zu Sokrates: Und sprich, teilst du selbst so, wie du sagst, die Begriffe selbst besonders und das, was sie annimmt, wieder besonders?)

„Auch etwa dergleichen, ein Begriff des Gerechten für sich und des Schönen und Guten, und von allem, was wiederum dieser Art ist? – Ja, habe er gesagt. – [...] Etwa auch über solche Dinge, o Sokrates, welche gar lächerlich herauskämen, wie Haare, Kot, Schmutz und was sonst noch recht geringfügig und verächtlich ist, bist du in Zweifel, ob man behaupten solle, dass daß es auch von jedem unter diesen einen Begriff besonders gebe, der wiederum etwas anderes ist als die Dinge, die wir handhaben, oder ob man es nicht behaupten solle? – Keineswegs, habe Sokrates gesagt, sondern daß diese eben das sind, was wir sehen, und daß zu glauben, es gebe noch einen Begriff von ihnen, doch gar zu *wunderlich* [Ich betone dies.] sein möchte. Zwar hat es mich bisweilen beunruhigt, ob es sich nicht bei allen Dingen auf gleiche Art verhalte. Dann aber, wenn ich hier zu stehen komme, fliehe ich, aus Furcht, in eine bodenlose *Albernheit* [Ich betone dies.] versinkend umzukommen; komme ich hingegen wieder zu jenen Gegenständen, von denen wir jetzt eben zugaben, daß es Begriffe von ihnen gebe, so beschäftige ich mich mit diesen und verweile gern dabei. – Du bist eben noch jung, o Sokrates, habe Parmenides gesagt, und noch hat die Philosophie dich

nicht so ergriffen wie ich glaube, daß sie dich noch ergreifen wird, wenn du nichts von diesen Dingen mehr gering achten wirst.“

In dem Dialog werden die Anhänger der Trennung als „Freunde der Formen“ bezeichnet (auch wenn dies keiner empirisch nachweisbaren theoretischen Strömung entspricht). Die anderen Freunde der Formen, die an dem teilhatten, was man als moderne Kunst bezeichnet, beschäftigen sich nicht mehr nur mit dem Ideal, sondern stellen sich dem sinnlich Wahrnehmbaren. Die „Wunderlichkeit“ der modernen Kunst, um den Begriff von Sokrates, wie ihn Platon wiedergibt, zu verwenden, entspricht dieser Beschäftigung mit dem Sinnlichen, was ihre wenig begeisterten Zeitgenossen schnell als „bodenlose Albernheit“ bezeichneten. Eine Landschaft um Barbizon, Arbeiter, die Steine zerschlagen, Spargel, eine Dosensuppe... Die Geschichte der modernen Kunst ist eine Folge unbedeutender Objekte, die wie durch einen Einbruch (wieder das Vokabular von polizeilichen Ermittlungen...) zu piktoralen Sujets wurden.

Die neo-klassische Kunst thematisierte das „Ideal“, das ideale Schöne, inspiriert von der separaten Form des platonisch Schönen. Aber auch im Konzept einer reinen Malerei, wie sie sich im 20. Jahrhundert entwickelte, ist etwas Klassisches (d.h. etwas Idealistisches). Auch hier wird, wie bei den „Freunden der Formen“ die Theorie von etwas Separatem vertreten, von der Welt Getrenntem (heute würde man sagen „autonom“). Die zentrale Form in der Malerei des 20. Jahrhunderts war die Monochromie, die materielle Umsetzung der Idee vom Wesen der Malerei, einer reinen Malerei. Die Einfachheit der Kompositionen von Fanchon steht zu dieser Wesenssuche in abgewandelter Beziehung, mit diskretem Humor, der auf einer Art „Situationskomik“ beruht, die darin besteht, dass sie bei Figuren, oder den oben genannten Objekten, die Prinzipien der Abstraktion anwendet. Man kann natürlich etwas als „reine Malerei“ konzipieren. Die Idee ist zulässig und wurde diskutiert. Aber eine reine Kartoffel? Ein reiner Kaktus? Macht dies Sinn? Dies ist eine seltsame „Wunderlichkeit“. Die Formen, die sich vom monochromen Bildgrund abheben, sind isoliert, von ihrem eigentlichen Umfeld „abstrahiert“. Aber sie bleiben nebensächliche Formen,



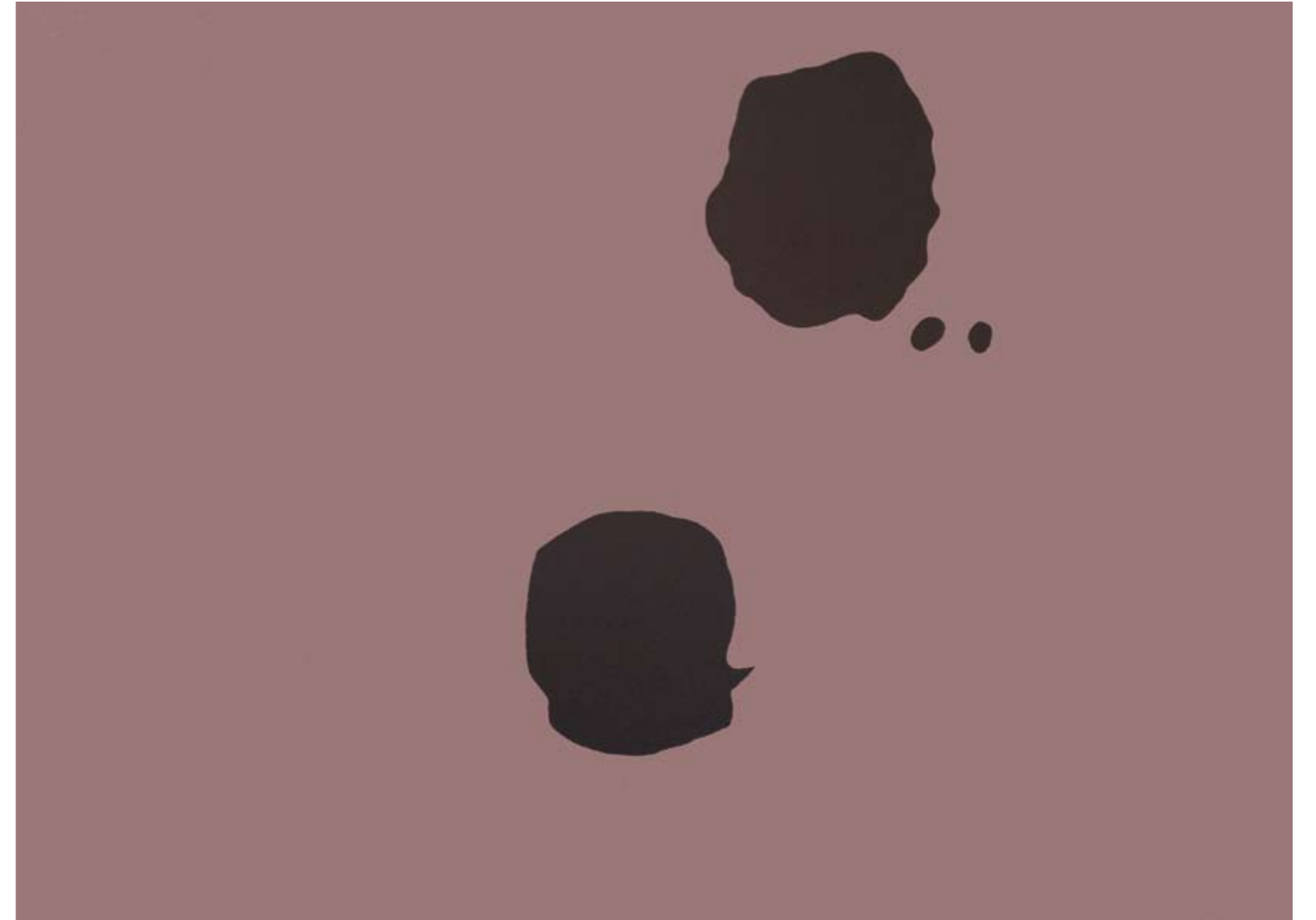
ganz unter in der Hierarchie der Formen. Daher ihre „komische“ Situation, ihre Deplatziertheit. Sie sind dort, wo sie eben gerade nicht sein sollten, all diese Formen des sichtbaren Alltäglichen, Staubkörner, Flecken, Tropfen, Splitter, wildes Gras...

Fanchon sagt, dass sie sich von Begriffen wie „Tiefe“ und „Geheimnis“ distanzieren möchte. Man könnte ihre Malerei im wörtlichen Sinn und ganz bewusst als *flach* bezeichnen. Die Einfachheit der Ausführung entspricht der Intention einer Abgrenzung von jeglicher Emphase, von Tiefe, vom Geheimnis und dem Ausdruck. Die Behandlung der Bildfläche geschieht ohne besondere Virtuosität und ist sehr homogen. Die Farbe ist Acryl, ein Mittel, das als weniger „edel“ gilt als die Ölmalerei. So gut wie ohne Relief ist der Farbauftrag gerade ausreichend pastos, um die Überlagerung von Schichten anzudeuten. So wie der erste Eindruck täuschen kann, so kann auch ein Bild täuschen. Hier verbirgt ein Motiv eine monochrome Struktur. Oder ein Bild verbirgt eine Comiczeichnung, an die es nur entfernt erinnert. Eine scheinbar flache Ebene verbirgt eine weitere Fläche. Diese Flachheit kann auch als Reaktion darauf verstanden werden, wie wir heute großteils die Malerei konsumieren: vor allem über Kataloge, d.h. über *Abbildungen* von Bildern. Zu Unrecht wirft man manchmal denjenigen, die in ihrer Arbeit die Darstellung von Flächen oder Bildern bevorzugen, vor, sie würden eine Art zynischen Manierismus vertreten. Dem ist nicht so, denn diese dargestellte Wirklichkeit ist die unsere, - die alltägliche Wirklichkeit präsentiert sich vor allem über Bildschirme, Karten und Buchseiten.

„Was mich an diesen Restbildern interessiert“, sagt die Künstlerin auch, „ist ihre vollkommene visuelle Elementarität, ihre Nähe zu so genannten abstrakten Formen, ihre „Albernheit“ gewissermaßen.\* [Ich betone dies.] Diese „Albernheit“, so bezeichnete Clément Rosset die Wirklichkeit und ihre sehr enttäuschende metaphysische Substanz. Die Wirklichkeit ist „idiotisch“, schreibt er, d.h. durch und durch unbedeutend. Aus dieser Perspektive wären die Themen des Expressionismus nie etwas anderes als die Tatsache, dass es keinen Ausdruck gäbe und nichts, was auszudrücken wäre; dass die Tiefe nur eine vorgestellte Täuschung wäre, die dazu diene, uns

von der Erkenntnis zu distanzieren, dass es in den Dingen (und in der Malerei) kein Geheimnis gäbe, sondern, dass das Geheimnis jenes *der* Dinge sei – dass alles an der Oberfläche sei; „In ihrer Oberfläche, am Rand ihrer Existenz, sind sie unverständlich; nicht deshalb, weil sie so sind, sondern ganz einfach, weil sie sind.“<sup>4</sup> Die Malerei als gedankliche, mentale Konstruktion kann natürlich in sich ein Geheimnis bergen: es ist das Geheimnis, das derjenige konstituiert, der das Bild realisiert. Aber die Bilder von Fanchon orientieren sich eher an der Offenlegung des Geheimnisses, dass dahinter nichts zu entdecken ist. Nur eine weitere Fläche hinter der Oberfläche.

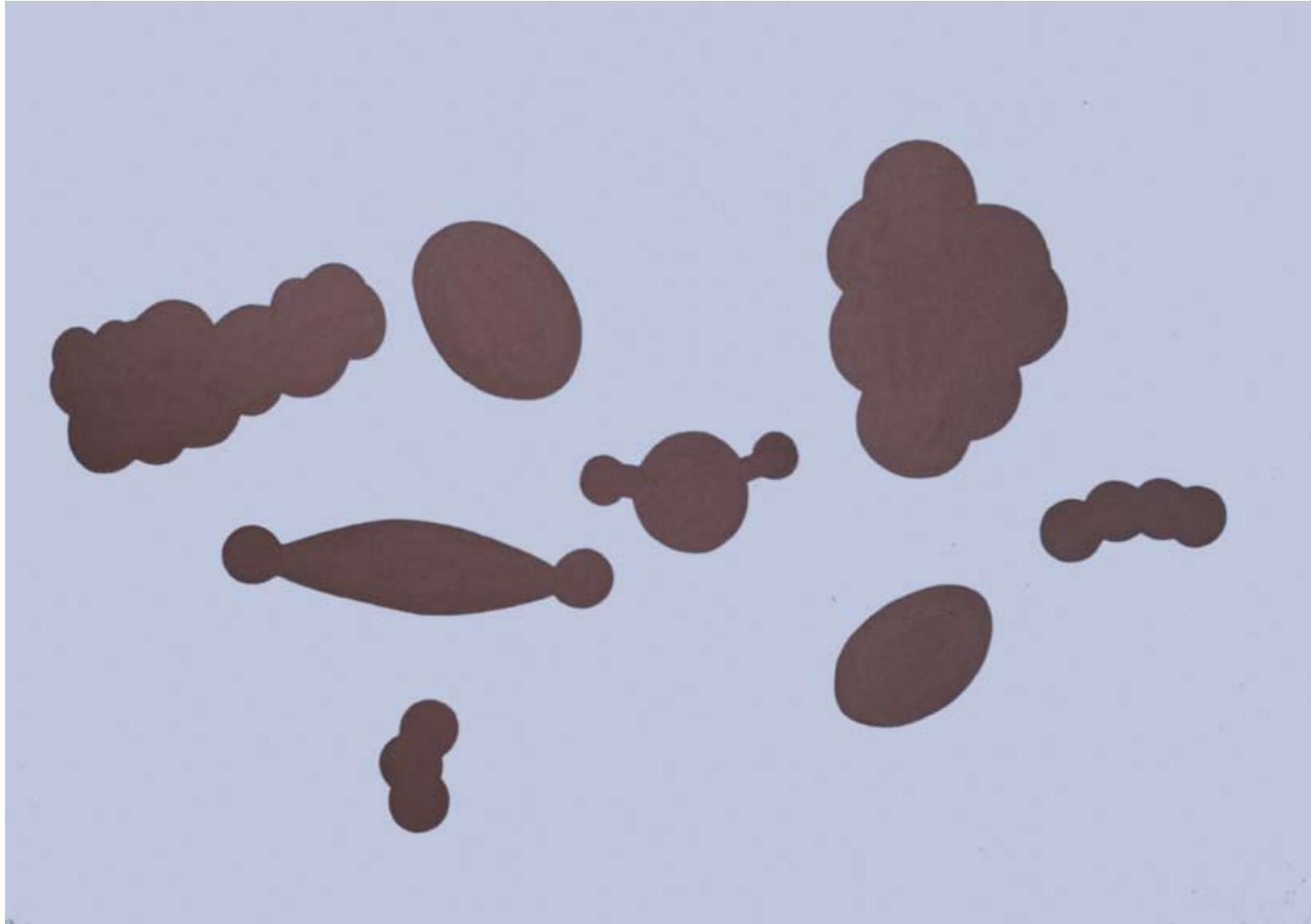
\* Gespräch mit Jean-Pierre Cometti in diesem Buch. (1) Tours, „Ohne erkennbare Motive“, 22. September – 28. Oktober 2006. (2) Guy Lardreau, *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie*, Actes Sud, 1997. (3) Platon, Parmenides 6 (c, d, e), Rowohlt Verlag, Hamburg, S. 67f. nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. (4) Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, ed. Minuit, 1977, S. 40



*Sans titre*, 2001  
180 x 250 cm



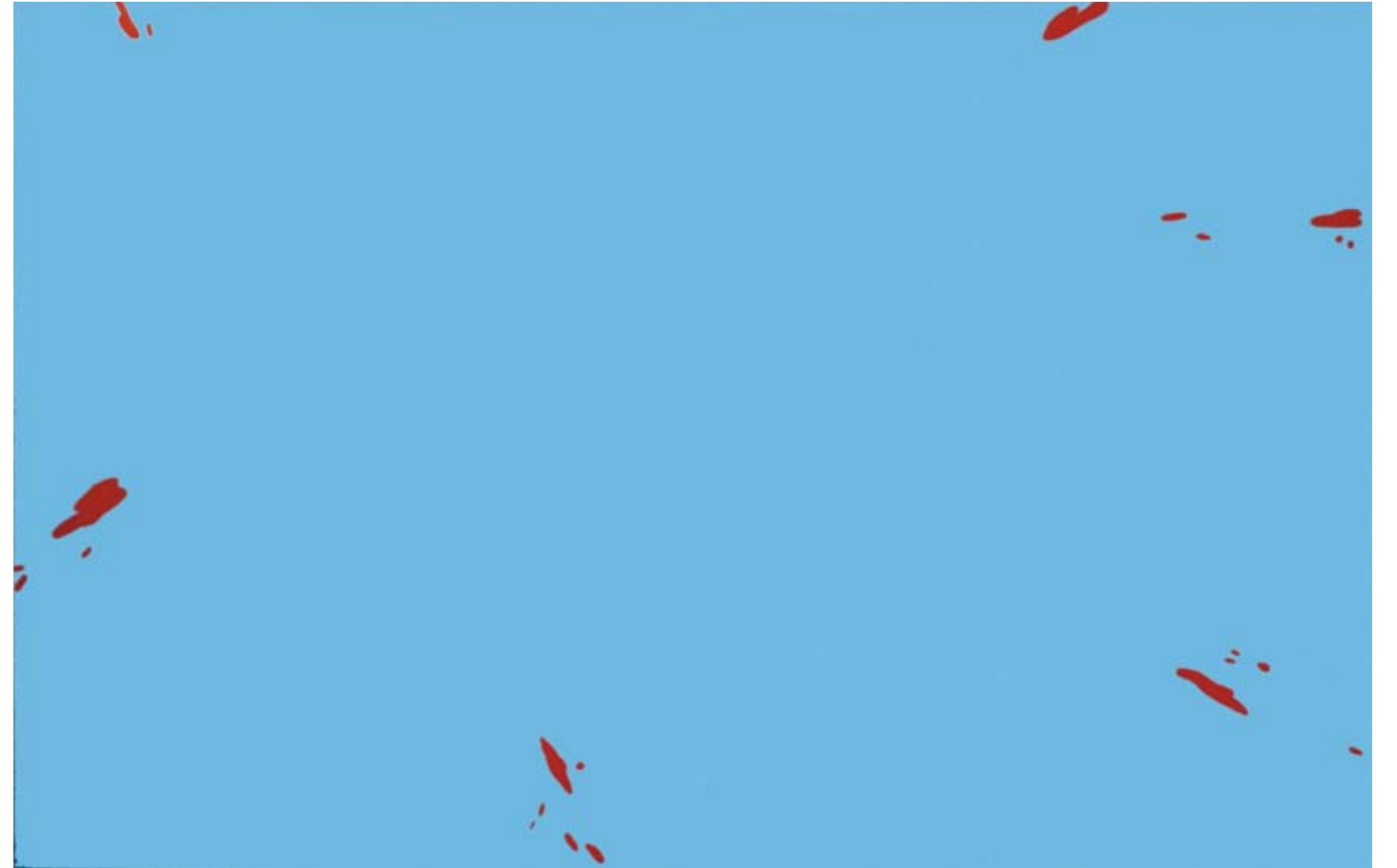
*Sans titre, 2001*  
180 x 250 cm



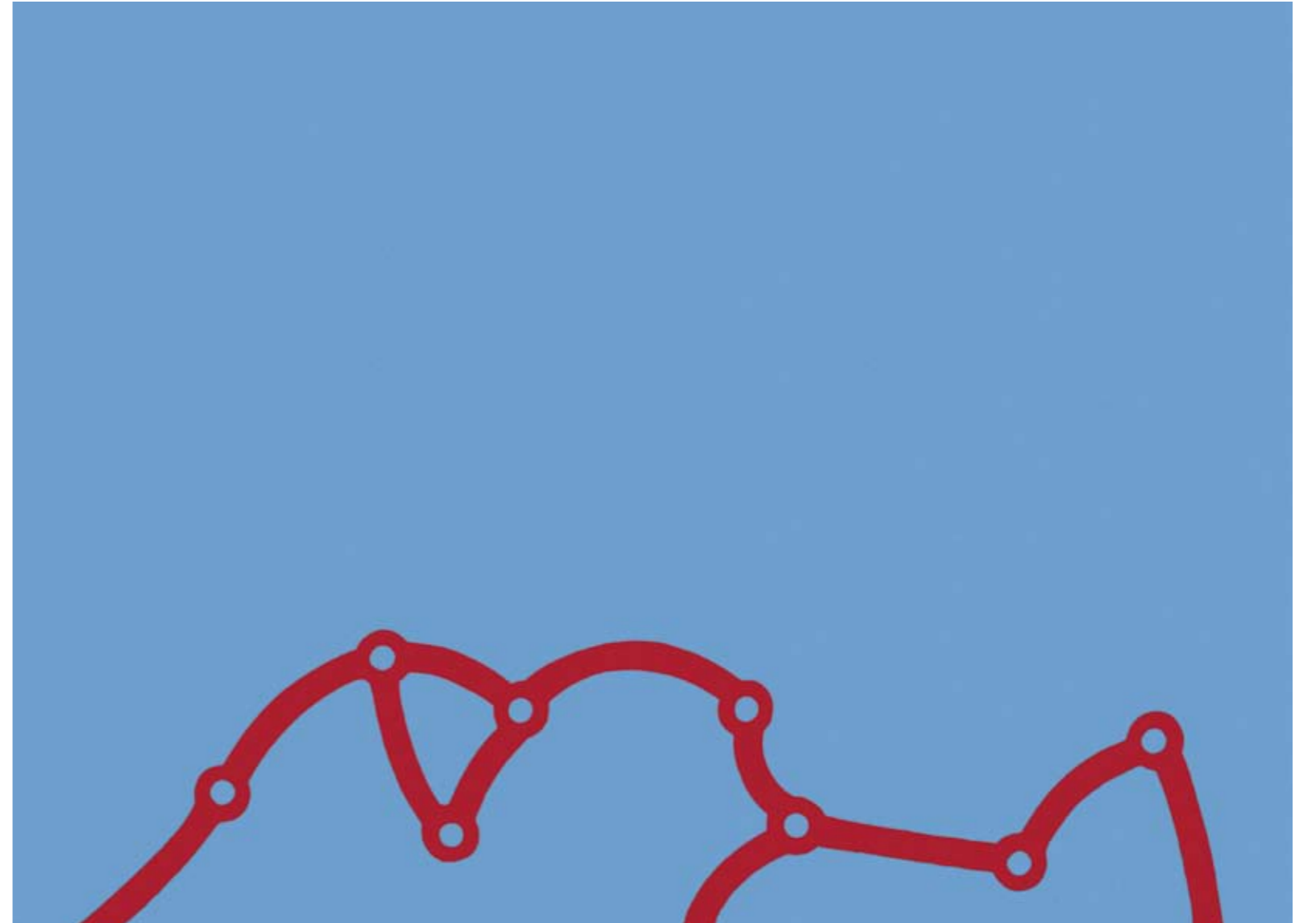
*Sans titre, 2000*  
160 x 225 cm



*Sans titre, 2004*  
46 x 55 cm



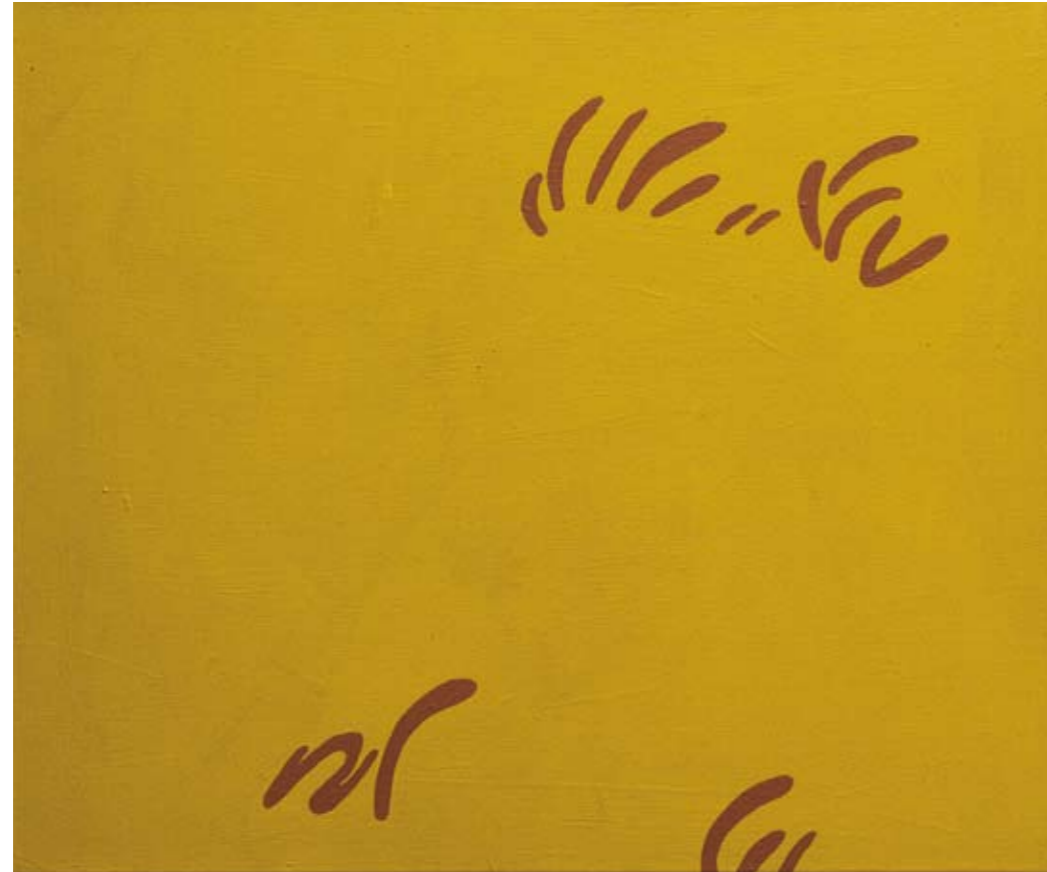
*Sans titre*, 2001  
160 x 250 cm, collection Fonds national d'art contemporain



*Sans titre, 2001*  
180 x 250 cm, collection MNAM, Centre Georges-Pompidou, Paris



*Sans titre, 2001*  
130 x 160 cm



*Sans titre*, 2003  
46 x 55 cm

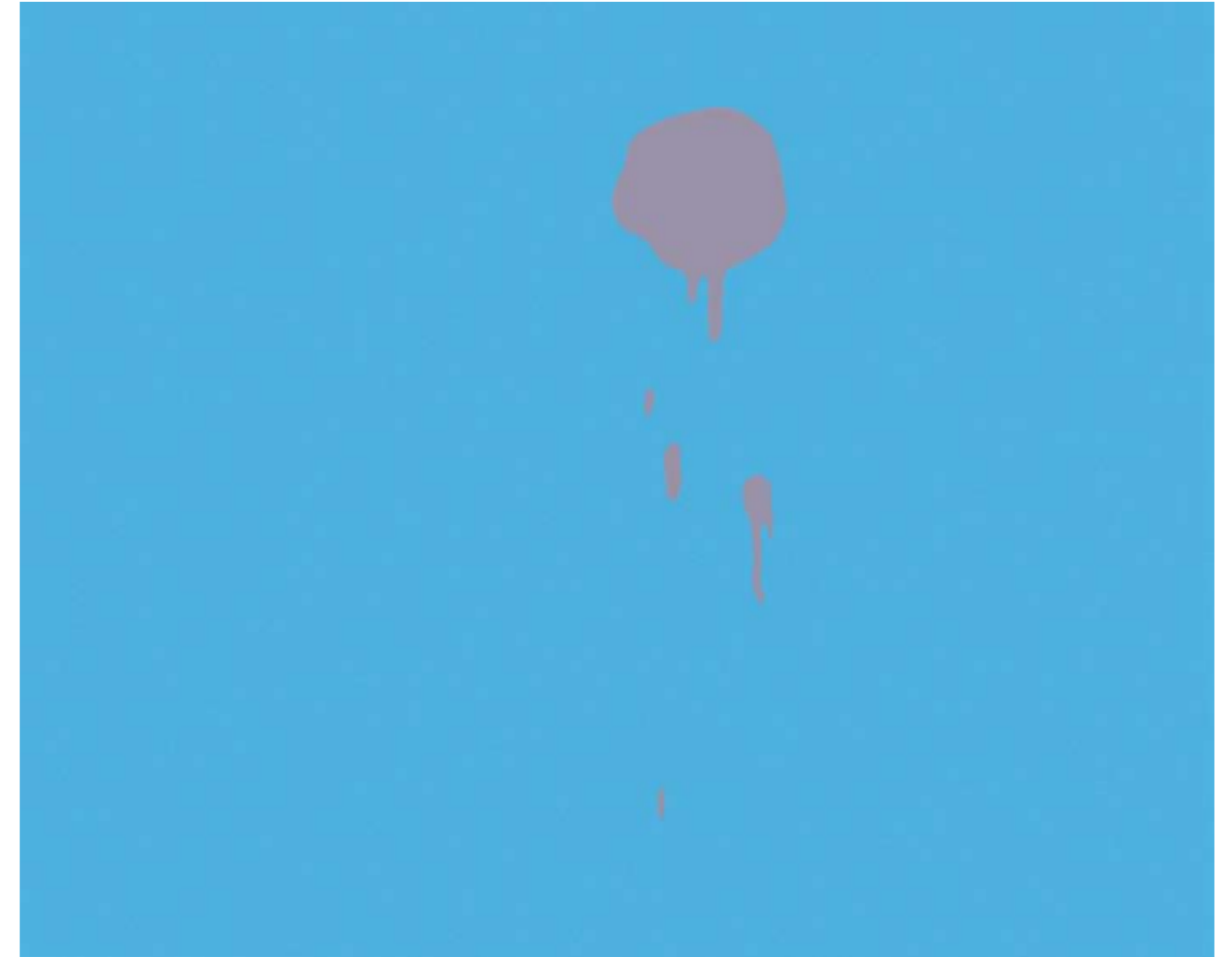


*Sans titre*, 2003  
46 x 55 cm





*Sans titre, 2002*  
63 x 100 cm



*Sans titre*, 2002  
130 x 160 cm



*Sans titre*, 2002  
33 x 41 cm



*Sans titre*, 2003  
33 x 41 cm



*Sans titre*, 2003  
33 x 41 cm



*Sans titre, 2003*  
46 x 55 cm



*Sans titre*, 2003  
38 x 46 cm



*Sans titre*, 2004  
38 x 46 cm



*Sans titre*, 2004  
38 x 46 cm





*Sans titre*, 2003  
46 x 55 cm



*Sans titre, 2006*  
60 x 81 cm