

2012

**Konrad Loder**

analogie

**CENTRE D'ART CONTEMPORAIN RAYMOND FARBOS**

**CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
RAYMOND FARBOS  
1bis-3, rue Saint-Vincent-de-Paul  
40000 Mont de Marsan  
Tél : 05 58 75 55 84**

**55**

**exposition**

**analogie**

**laboratoire - sculpture**





Forêt primaire de Bélouve, Workshop: "Design végétaux", Ecole Supérieure d'Art et Design de Reims, La Réunion 2009

La végétation a absorbé le brouillard. Les gouttes d'eau restantes ruissellent le long des feuilles et sont absorbées par le sol. Les feuilles des plantes se dressent vers la lumière tandis que leurs racines se tournent vers le sol, et de nouvelles pousses germent à partir des racines. Bien qu'au premier regard nous sommes déroutés, l'ordre règne dans la broussaille. La lumière et la gravité déterminent de nombreux mécanismes, et créent une œuvre étrange. Chaque plante, chaque cellule est en interaction avec son environnement proche : un système dynamique opère dans cette forêt vierge.



Chez les grecs elle était la déesse de l'arc en ciel. Plus tard, on a nommé d'après elle le diaphragme de l'œil qui est coloré par des pigments. C'est à l'arc en ciel et à l'œil que le plan de travail doit faire penser. Il changeait sans cesse d'apparence. Maintenant la peinture a séché, le plan de travail est devenu une œuvre qui associe couleur et perception.

« Iris », (plan de travail), 2002-2012, 90x120x60cm, divers matériaux et pots de peinture desséchés.

«Rhipsalis» 2012, (peinture acrylique, fil de fer, textile) 220x20x20 cm



**Atelier :** dans mon atelier aussi, les lois de la nature s'appliquent. Les éclats de peinture deviennent de plus en plus denses, les fines couches de pigment séchent et recouvrent tous les objets qui traînent au même endroit. Lorsque je déplace des sculptures, leur emplacement reste marqué par les traces de peinture. Sur le sol de l'atelier, le temps qui passe devient visible.

Les sculptures grandissent telles des plantes. Couche après couche elles gagnent en poids, mais leur taille ne progresse que lentement, millimètre après millimètre. Souvent, elles changent de couleur et leur apparence s'en trouve complètement modifiée.

La peinture appliquée trop généreusement ruisselle sur la surface de la sculpture, s'égoutte et laisse derrière elle la trace d'une goutte durcie. Cette goutte renvoie par ailleurs à l'apesanteur. Malgré ma volonté d'appliquer la couleur de manière homogène, j'aboutis régulièrement à des imperfections. En effet, les plus petites irrégularités sur la surface de la sculpture sont accentuées lors de la phase de peinture.

L'application incessante de couches de peintures requiert de l'endurance. La répétition devient un procédé visible pour le spectateur : cette manière de travailler interroge la nature des formes et des matières, elle accentue la perception visuelle. Les scientifiques qualifient ce procédé de réitération. A partir de formes simples ou d'algorithmes, des compositions chaotiques sont générées. La nature même, avec ses structures fractales, est mise en exergue.

Les modèles et les analogies aident à comprendre des structures pourtant complexes. Ils permettent d'illustrer la réflexion menée, et devraient donc être compréhensibles pour l'observateur, voire faciliter son raisonnement. Pour ce faire, les modèles exigent aussi que ce dernier soit réceptif et imaginaire.

Les processus de travail et les propriétés matérielles ne sont que des paramètres formels qui définissent une œuvre. Le choix d'un procédé spécifique sont cependant déterminés par l'artiste : seules sa puissance créative et son imagination peuvent nous emmener dans des mondes imaginaires.

Une analyse sérieuse de l'œuvre est cependant importante, sans quoi nous nous laissons facilement entraîner dans des mondes illusoire et nous nous perdons dans les détails de l'œuvre.

Coller : des pots de confiture me servent à mélanger les pigments avec du liant acrylique. Les pots sont posés sur la table, leurs parois deviennent de plus en plus épaisses puisqu'elles sont progressivement recouvertes de peinture, et les pots de peinture restent déjà collés à la table. Désormais, les pots ne me servent plus que comme base, j'applique uniquement la couleur sur le bord des verres : mes outils de travail sont devenus le support d'une nouvelle œuvre. La peinture permet la création d'une sculpture qui mémorise chaque coup de pinceau et où chaque couche de peinture retrace un état transitoire.

Konrad Loder, Janvier 2012.



peinture

*résidu*



« Hors service »,  
assemblage de câbles électriques obsolètes, 2004-06, taille variable

## Un laboratoire poétique

Dans l'Atelier de l'artiste, rien ne se perd, la moindre chute est réutilisée ou exposée telle quelle. Les câbles électriques, les capsules de bières mais aussi les restes d'osso bucco, sont retravaillés, transfigurés. Les stores défectueux se transforment en spirales évoquant des fleurs de bois et les rayons d'une roue de bicyclette deviennent les anneaux de « Saturne ». Cette poétique du recyclage nous ravit, car elle contredit une société fascinée par la nouveauté en inversant le phénomène de la consommation.

Si la pratique du recyclage est un héritage des mouvements d'avant-garde du XX<sup>ème</sup> siècle comme le Nouveau Réalisme ou Fluxus, elle constitue aussi une tendance actuelle de l'art contemporain que l'on rencontre souvent dans les nouveaux pays émergeant du marché de l'art contemporain. En témoignent les œuvres du ganhéen El Anatsni acquises par le Centre George Pompidou ou le « Phoenix » géant de Xu Bing, qui flotte au dessus du Today Art Museum de Beijing. En effet, les déchets générés par la production industrielle constituent aujourd'hui une problématique à l'échelle planétaire.

L'exposition « Analogie » se visite comme les réserves d'un Muséum d'Histoire naturelle. On y trouve des fragments exposés comme les trouvailles de fouilles archéologiques, des sculptures qui rappellent des végétaux fossilisés, et des pièces plus imposantes qui ont la dimension des ossements de dinosaures. Chez Konrad Loder, les frontières s'estompent entre l'art et les sciences dures. Pour la réalisation d'une œuvre, il procède comme un scientifique prépare une expérience dont il ne connaîtra le résultat qu'une fois celle-ci terminée. Ce processus importe plus que l'aspect final de l'œuvre.

La reconstitution dans l'exposition d'une partie de son atelier témoigne de cette volonté de l'artiste d'abolir les frontières entre l'œuvre et la mise en œuvre, entre le musée et l'espace de travail. « Iris » participe de cette disparition des hiérarchies classiques en art. Ici la table du peintre, son outil de travail, est devenue le tableau, l'œuvre à exposer. L'artiste y a apposé 1500 couches de peintures en l'espace de 4 ans, jusqu'à ce que sa table disparaisse sous une accumulation de pots de peintures agglutinés en un seul bloc multicolore sur tréteaux.



«La liaison la plus courte n'est jamais la droite.»  
«Vélo», 2005, bandes de caoutchouc, vélo, 120x160x60 cm

Tel un chercheur dans son laboratoire, Loder tient un inventaire précis des quantités et des nombres. Certaines pièces sont continuellement alimentées, comme des cultures de bactéries. Elles ne cessent de grandir et sont les témoins matériels de la vie de l'atelier. Quel fumeur ne s'est déjà imaginé l'espace qu'occuperaient tous ses paquets de cigarettes déjà consommés, s'ils étaient réunis au même endroit ? Dans « ma consommation », Konrad Loder consigne chaque capsule de bière bue depuis son jeune âge, la spirale ainsi formée croissant d'années en année. Elle permet accessoirement à l'artiste de visualiser s'il abuse de sa boisson favorite et ne sera finie que s'il s'en prive définitivement. Dans un autre registre mais sur le même principe, l'artiste a réalisé « Hors service » en rassemblant tous les câbles électriques défectueux amassés dans sa vie. C'est ingénieux quand on pense à l'encombrement que représentent ces câbles dans chaque maison équipée du minimum informatique. Le serpent aux mille têtes de laiton et nickel, allégorie hardware du règne de l'énergie électrique, s'enroule sur lui-même et sur plusieurs mètres jusqu'au plafond et continuera de croître tant que l'artiste utilisera du matériel électrifié.

Konrad Loder s'inspire souvent des processus à l'œuvre dans la nature, comme un biologiste qui tenterait de comprendre les mécanismes magiques du vivant. Les analogies avec le règne végétal ou animal ne sont pas immédiates, car l'artiste n'en imite pas les formes mais la formation. La croissance des végétaux résulte d'une expansion lente et régulière mais dont on ne peut prédire l'aspect final, irrégulier et parfois chaotique. De même chez Konrad Loder, la répétition systématique du même geste sur dix feuilles de dessins évoque les cellules d'une feuille d'arbre ou d'un insecte observées au microscope.

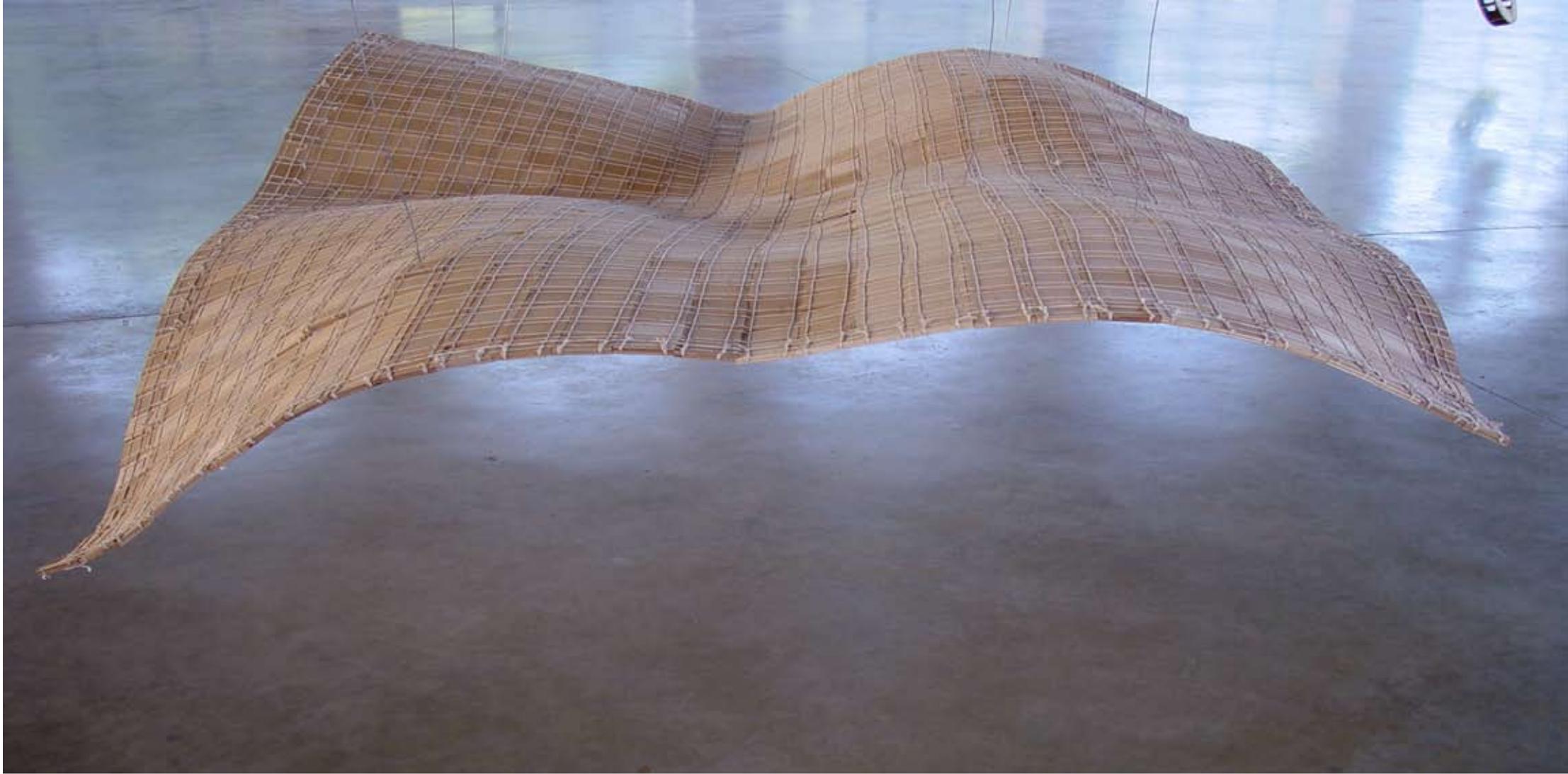
Parfois, un objet de la vie quotidienne semble être retourné à l'état sauvage, dans cette jungle de métal, de plastique et de bois. C'est le cas d'une bicyclette au cadre inversé et entièrement recouvert de caoutchouc. C'est comme si le vieux « Vélo » ayant été abandonné dans un coin du garage, sa chambre à air aurait peu à peu poussé tout autour du cadre, telle une liane autour d'un arbre mort.

L'œuvre de Konrad Loder a le charme des ruines industrielles que les herbes folles ont envahies et où la nature impose lentement mais sûrement ses formes inégales, courbées et chaotiques. Des havres de poésie dans un monde fonctionnel et prévisible.

Suzanne Viot, 2012



«Saturne», 2005, bandes de caoutchouc, roue de vélo, vélo, 70x70x45 cm



“Tapis volant”, 1999, 1x200x200 cm, bois contreplaqué, ficelle



“Boucle”, 2011, 55x140x140 cm, lamelles de bois collées



**Analogie :** la cohabitation de plusieurs espèces est un équilibre fragile dans la nature. Dans l'atelier aussi, toutes sortes d'objets entretiennent des relations. Il y a quelques années, je travaillais des déchets de bois que je voulais exposer avec mon bananier. Malheureusement la plante se desséchait, seul le pollinisateur a survécu. A présent, l'objet est accroché au-dessus de mes pots de peinture, de la manière la plus naturelle qui soit. Cela m'évoque les orchidées qui attendent avec somptuosité durant des semaines leur pollinisateur, et qui, une fois l'acte accompli, dessèchent.

« Pollinisateur », 2010, 12x8x50 cm, chêne



## Installation/végétale 2003

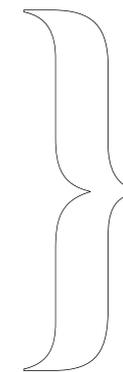
Jardin d'observation, 2003  
système vertical en contreplaqué et feutre,  
introduction des mauvaises herbes,  
250cm x 200cm x 70cm



## Les systèmes dynamiques

création par code

**Introduction du aléatoire**



programme itératif: introduction des  
paramètres aléatoires (2007, AS2)



Le nom fait référence à un genre de plante. Les cactus entrelacent leurs longues pousses à la cime des arbres des forêts tropicales. Cette sculpture a aussi poussé comme une plante tropicale : la peinture s'égouttait le long du grillage métallique. Les bandes de tissus absorbaient la peinture et créaient le corps de la figure. Sa surface n'existait pas au début; c'est seulement à l'issue de l'application incessante de couches de couleur qu'elle s'est formée. Le processus de travail est établi, il génère la forme. Le résultat est toujours une découverte.

« Rhipsalis », 2010 – 2012, 200x20x20 cm, fil de fer, textile, peinture acrylique





La visite de l'atelier de Konrad Loder plonge dans un premier temps dans une certaine perplexité devant la variété des objets que l'on y rencontre. Des œuvres très variées déjà très élaborées, une centaine de bouteilles de bière vides, des vieilles chaussures, des tas de capsules, des fils électriques avec ou sans prise, des masses colorées aux formes indécises recouvrant des objets que l'on du mal à identifier évoquant aussi bien des mollusques marins que les champignons exotiques ou des végétations parasites, de nombreux éléments en bois identiques assemblés et des roues de bicyclette entourées de chambres à air mais aussi ... l'énumération pourrait se poursuivre. La perplexité vient de la difficulté à saisir une unité dans ce monde où se côtoient les œuvres et les objets dont on ne perçoit pas ce qui les lie.

Konrad expose rapidement sa démarche qui naît de son regard sur la consommation dans la vie quotidienne et sa fascination pour les phénomènes de la nature. Il est également passionné par l'étude d'algorithmes, de fractales, de développements de modules mathématiques qu'ils rendent compte ou non de phénomènes de la vie animale ou végétale. Les « bizarreries » géométriques comme le ruban de Möbius, la bouteille de Klein, les pavages de Penrose, les combinaisons des symétries et la complexité des réseaux sont l'objet de sa curiosité comme le sont les dessins de M.C.Escher. Il faut ajouter à cela une détestation du gaspillage et une économie du peu.

Il développe en expliquant comment ses œuvres s'élaborent à partir des structures observées dans la nature ou de modélisations mathématiques. Si cette explication conceptuelle vient donner une unité intellectuelle à son travail, cela est moins évident pour le regard qui se déplace sur cette diversité des objets qui nous entourent alors. L'image d'une forêt tropicale peut rendre compte de cette unité : accumulation de déchets à partir desquels se développent sans fin, sous l'action du temps, des entités variées, végétales et animales, dans tous leurs aspects microscopiques et macroscopiques jusqu'à combler l'espace. Cette image recouvre la grande variété plastique des œuvres, leur morphogenèse, voire leur phylogenèse et également la place du temps dans les œuvres et le travail quotidien de Konrad Loder.

« L'heureuse surprise » vient du fait que chacune des œuvres peut se passer de cette analyse conceptuelle pour exister en tant que telle. Les notions qui tracent le cheminement de Loder traversent son activité manuelle inventive, ingénieuse, faite de gestes simples, demandant souvent une grande méticulosité pour aboutir à des productions dont les formes ont une vie plastique propre, comme cela se produit précisément dans la nature. Des œuvres à géométrie complexe surgissent dans l'espace, évocatrices de formes végétales de toutes sortes, de chaînes moléculaires ou de trouvailles archéologiques dans leur gangue sédimentaire.

Les éléments de matière ainsi que les objets qui participent à l'élaboration d'une œuvre, voués habituellement à gonfler la masse des déchets de la consommation humaine, ont eu une vie antérieure, dans une autre fonction, le plus souvent triviale. Ils ont été récupérés, puis accumulés et deviennent alors partie élémentaire d'une structure qui peut se développer à l'infini dans le temps et l'espace et qui efface totalement la nature initiale de ses composants.



Dans la chambre d'hôtel, d'ennui, j'ai tordu un cintre en fil de fer. Je l'ai ramené chez moi comme souvenir et plus tard, dans mon atelier, je l'ai recouvert de peinture. Au début le résultat n'était pas très convaincant. J'ai continué à recouvrir le cintre de couches de peinture un nombre de fois incalculable. Après six ans j'ai mis fin à l'expérience. Le cintre recouvert de peinture est maintenant accroché dans l'exposition.

« Hôtel Métropole », 2006-2012, 25x15x15 cm, peinture acrylique.

Ces formes sont en suspens dans le temps par leur évolutivité et peuvent être présentées à tous stades de cette évolution. Leurs propriétés itératives font qu'une unité peut se diviser en deux ou plus et inversement. Seules certaines œuvres par les contraintes géométriques et mathématiques de leurs structures aboutissent à une forme qui ne peut plus évoluer (boucles en bois par exemple).

Le rapport au temps est une dimension cruciale dans le travail de Konrad Loder tant dans la mémoire de l'objet élaboré que dans son action artistique, particulièrement pour les œuvres constituées d'objets récupérés et accumulés. Le passé, dont ils portent la trace, va s'enfouir avec le temps, par leur assemblage ou leur traitement répété par une action identique, dans l'histoire d'une forme nouvelle qui pourra évoluer vers un futur sans limite. En même temps, l'artiste participe de cette mémoire pour avoir utilisé ces objets dans sa vie quotidienne et leur avoir donné patiemment une nouvelle vie. Le temps de la création lui-même peut s'étirer sur plusieurs années et pourrait être sans fin comme ces milliers de couches de peinture appliquées sur un pot ou une chaussure qui aboutissent à des formes aléatoires, assujetties à la gravité, très éloignées de l'objet initial par accumulation de peaux successives. Il en est de même pour des segments de fils de fer rigide ayant une boucle à chaque extrémité permettant de les relier à celles de fils identiques, qui vont constituer au nombre de trois une figure plane puis au nombre de six un volume pyramidal. La répétition de cette opération va progressivement organiser une structure complexe qui occupe l'espace, circonscrit un volume variable dont l'évolution peut être sans fin et dont la forme modulable sera cependant régie par les forces qui s'exercent sur les extrémités de chaque élément. D'un point de vue plastique, elle pourra aussi bien être flottante suspendue, évoquant des chaînes moléculaires, qu'englobante en intégrant une autre objet qui sera comme phagocyté par le réseau de la structure.

Le souci de l'économie de toutes choses est le point de départ de l'accumulation d'objets ou de matériaux (les chutes d'une sculpture en bois sont conservées) pour une utilisation éventuelle dans la composition d'un nouvel objet. Cette économie systématique est source de contraintes qui aiguïssent l'inventivité de Konrad Loder.

Ses dessins, de la même façon, s'organisent à l'infini à partir de modules ou de suites plus aléatoires en structures et réseaux complexes, évoquant quelquefois une imagerie mystérieuse.

L'utilisation des objets de la vie quotidienne par Konrad Loder ne s'apparente pas au ready made ni à l'Arte povera, ni au Pop Art, même si une critique de la société de consommation est sous-jacente. Dans sa démarche les objets usagers sont soumis à une transformation totale dans un processus à parenté écologique et scientifique. Cet artiste jette un regard de curiosité étonnant sur le monde qui l'entoure pour créer un autre monde évolutif auquel il insuffle une vie propre et où le temps s'écoule vers une infinitude.

Jacques Brillaud, 2012



“Un jour, j’ai commencé à peindre la roue de mon vélo. Couche par couche, j’ai appliqué la peinture. Maintenant, la roue est très lourde et elle ne peut plus servir que sculpture. Plus tard, cette occupation bizarre est devenue une méthode; je visualise le temps.”





**Collage** : les déchets organiques sont intégrés dans le cycle de la nature. Ils se décomposent et sont littéralement absorbés par le sol. Ce faisant, l'énergie est récupérée avec un rendement optimal. A l'inverse, dans mon atelier, les déchets réduisent le bénéfice alors qu'un choix raisonnable des matériaux évite le travail supplémentaire : c'est par hasard que j'ai découvert des stores en bois dans les déchets encombrants. Les stores étaient faits de petites lattes en bois, lisses et souples, telles les bandes que j'avais réalisées moi-même avec beaucoup de patience durant des semaines, passées à scier et à accumulé des chutes. L'acquis était incontestable : les premières sculptures, faites selon l'ancienne méthode de travail, ne peuvent pas rivaliser avec les nouvelles. Même dans mon atelier, l'évolution a lieu.



«Rollo», 2012, bois recyclé, 50x50x18 cm



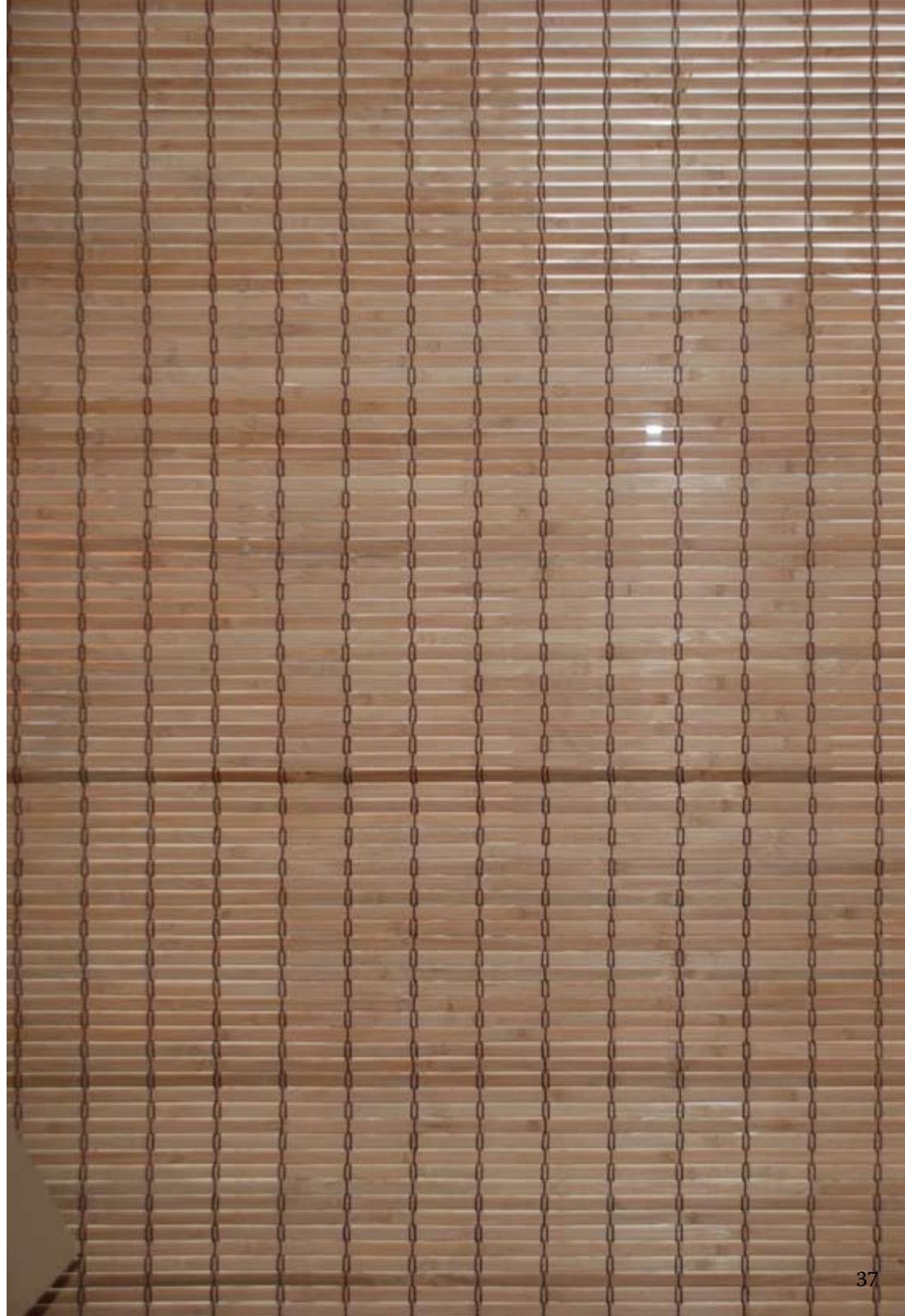
«Fenster», bambous, resine acrylique, 50cmx50cm10cm, Coll. pub.

**Processus :** La croissance d'une forme est attachée à une morphologie spécifique, notamment la spirale qui permet une croissance vers l'infini. La nature dissimule des processus de croissance en abondance. La croissance d'une coquille d'escargot est accompagnée d'un dépôt de matière sur les bordures. Ce processus itère sans cesse, sa maison grossit et nous pouvons en déduire le mécanisme. Il s'agit d'un processus récursif bouclé qui est, entre autres, une métaphore des saisons.

La forme est développée à partir d'une courbe qui peut être une boucle aléatoire. Puis, cette courbe est le premier élément d'une sculpture en bois qui se compose de centaines de feuilles contreplaquées.

Cette forme illustre la répétition et développe une morphologie végétale. Chaque couche renforce la précédente; la sculpture pousse comme une plante.

**Réalisation :** La forme est constituée de fines bandes de mélèze collées l'une sur l'autre, couche par couche sur la courbe initiale. A partir d'un certain moment, les formes développées peuvent se contrarier: le processus sera abandonné.





## Terrain in-connu

Je suis perturbé.

L'atelier d'artiste est abri, lieu de fabrication et couveuse en même temps. On dit, que les produits qui en sortent sont aboutis et vérifiés, ils sont prêts pour partir et le vide créé par leurs absences me satisfait parce que je cherche une nouvelle expérience. Leur retour par contre m'étouffe. Je range, je mélange et j'empile les volumes, les caisses et les sculptures.

Il faut éviter ça !

Cette fois, je pars sans œuvre, sans connaissance du lieu et mon souvenir de la réunion préparatoire avec les collègues est vague. L'inconnu doit me sortir des mes habitudes.

Saint-Paul-3-Château. J'arrive le dernier. On me montre les salles d'expositions déjà remplies - bien remplies. Je pense à mon atelier après le retour d'une exposition. Ce n'est pas la surprise attendue. La remise en cause de ma création plastique approche.

Il faut faire quelque chose !

Il faut faire quelque chose !

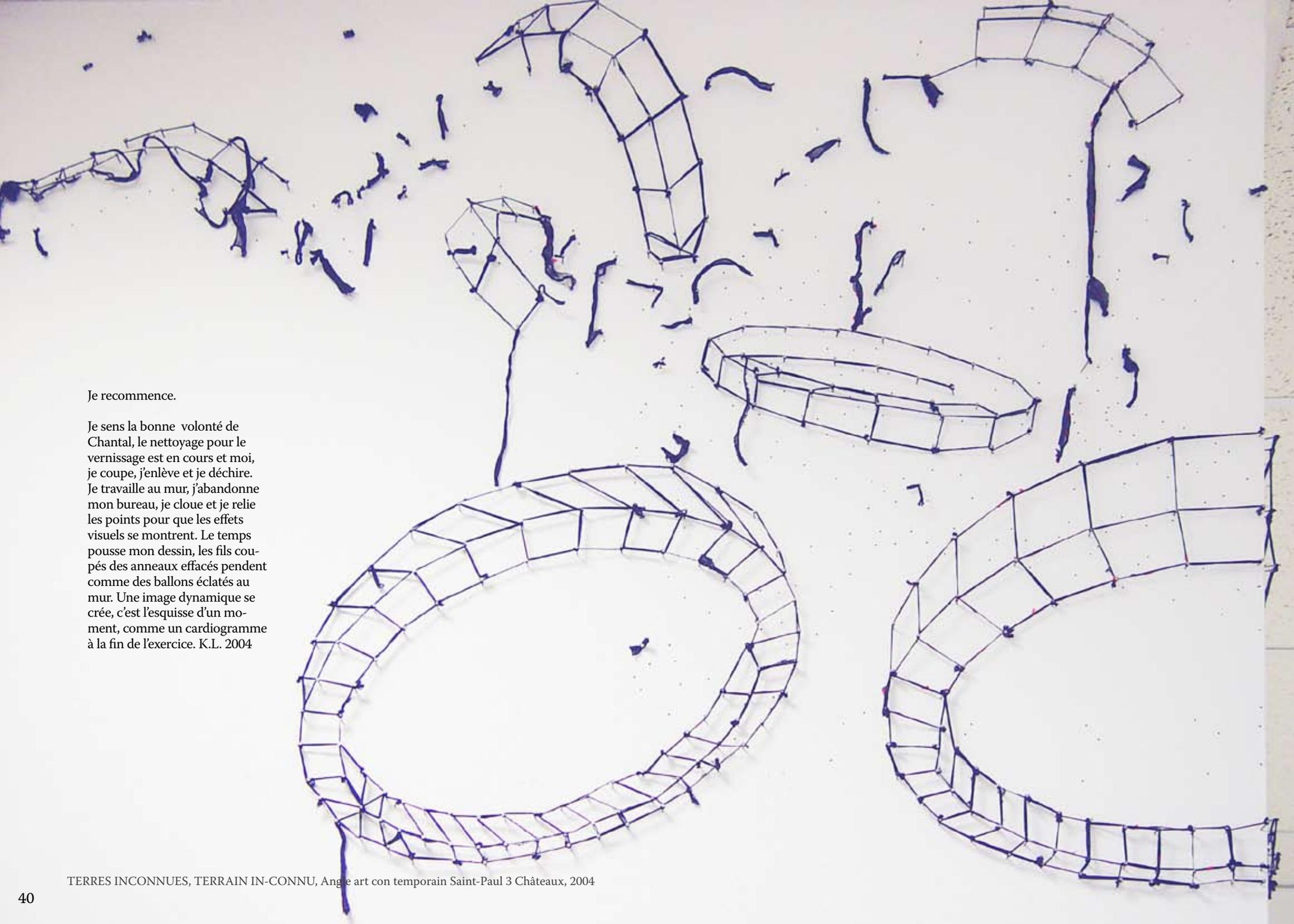
Une œuvre a son voisinage, ensemble on les voit autrement. Mon dessin n'existe pas encore, mais la question du voisin se pose. On constate que l'accrochage est finalement notre seul lien. On décroche, on accroche, on déplace, on recule, on discute et moi, je dois commencer à dessiner.

Je dessine sur mon écran des formes simples, je joue avec les paramètres du logiciel – aucune surprise. Les pixels sur mon écran sont encore virtuels. Une projection au mur m'indique, tout simplement, la disposition des clous pour tirer les fils de nylons coupés.

L'espace de travail sur mon bureau a deux dimensions. Ici, dans la salle, en projection il y a des coins, il y a de la profondeur et il y a des obstacles. Ici, sur l'échelle, la gravité existe simplement, sur mon bureau, elle est un script complexe. L'échelle de dessin sur mon bureau est une variable, ici dans l'espace, elle demande une décision précise. Je connais la matière et je commence à jouer avec des variations. Un anneau coupé, tordu et tiré se distord avec sa copie, la copie de la copie se déplace avec une rotation vers l'arrière et le nœud est fait. Après les clous, les nylons, et puis l'effet souhaité ne se montre pas. La contorsion est une confusion visuelle. Le regard collégial silencieux confirme ce coup raté.



Les bas de ma femme : « Umbilic torsus », 2011, nylon et clous, taille variable



Je recommence.

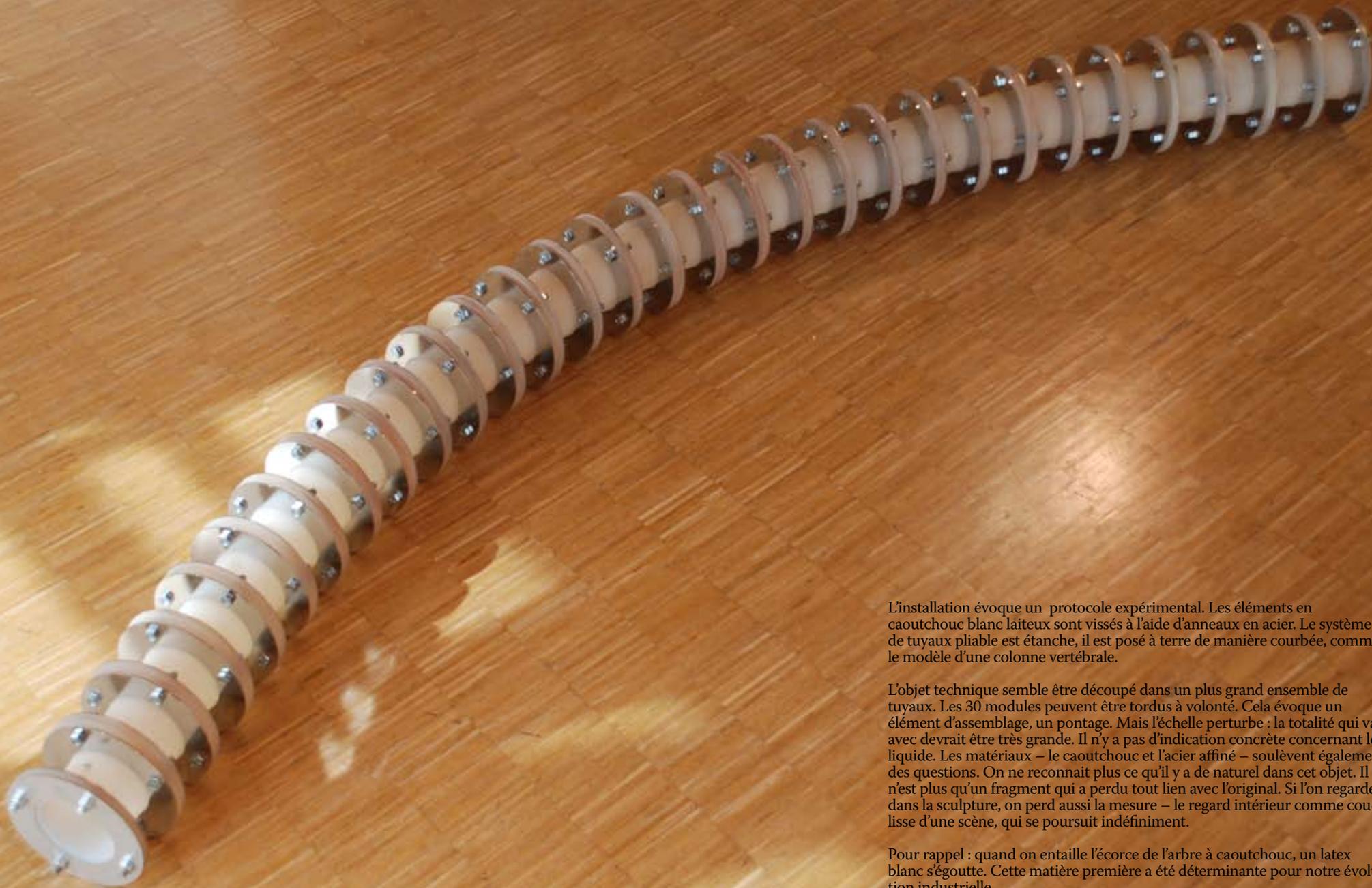
Je sens la bonne volonté de Chantal, le nettoyage pour le vernissage est en cours et moi, je coupe, j'enlève et je déchire. Je travaille au mur, j'abandonne mon bureau, je cloue et je relie les points pour que les effets visuels se montrent. Le temps pousse mon dessin, les fils coupés des anneaux effacés pendent comme des ballons éclatés au mur. Une image dynamique se crée, c'est l'esquisse d'un moment, comme un cardiogramme à la fin de l'exercice. K.L. 2004

... comme une bouteille à la mer



«..., comme une bouteille à la mer», j'ai démolì la maison et j'ai laissé seulement la grande poutre de coté. Plus tard, je l'ai taillé et vidé. Elle flotte maintenant vaguement dans mon souvenir.

« Flotteur », 1998, 25x25x420 cm, chêne, fil de fer



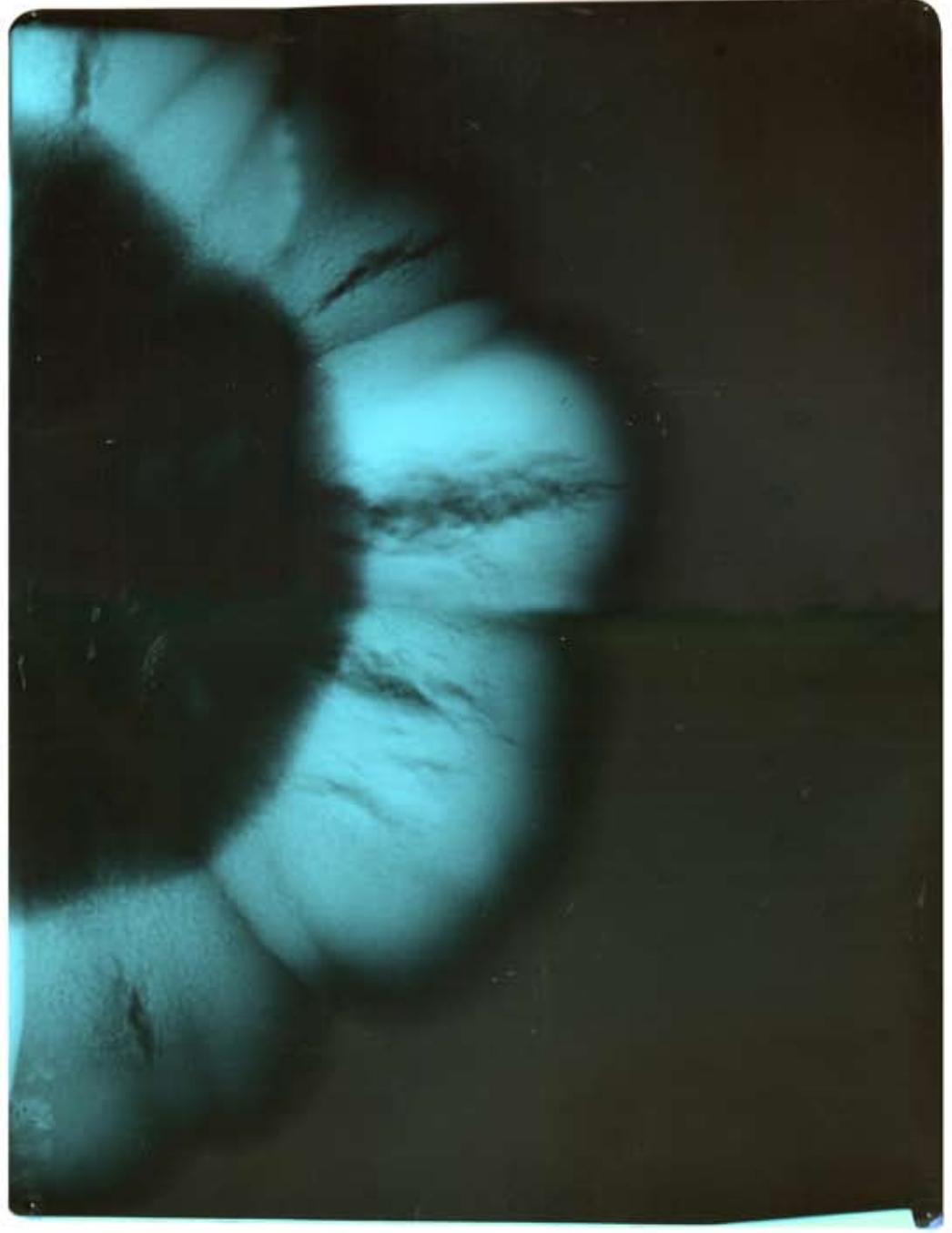
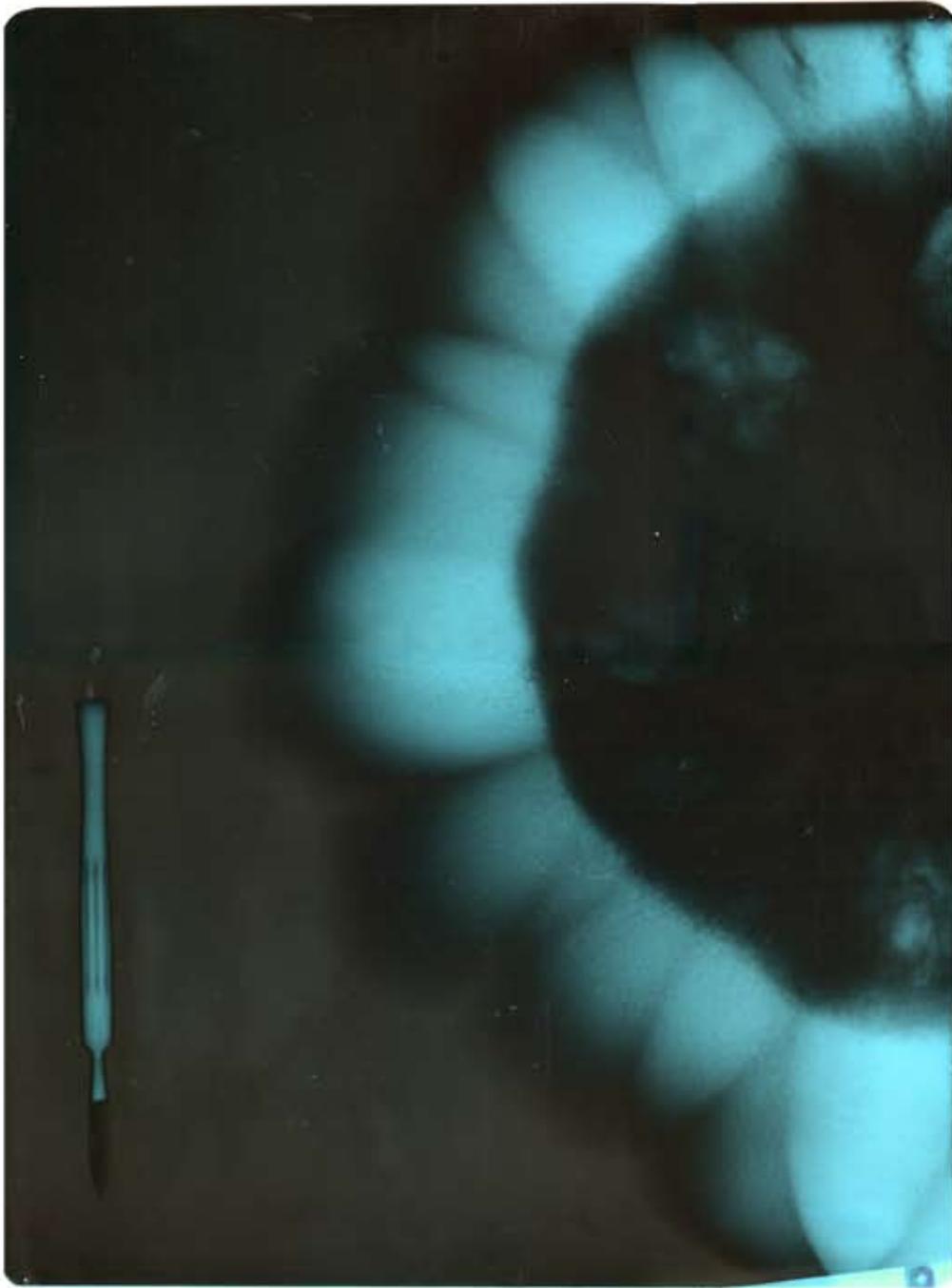
L'installation évoque un protocole expérimental. Les éléments en caoutchouc blanc laiteux sont vissés à l'aide d'anneaux en acier. Le système de tuyaux pliable est étanche, il est posé à terre de manière courbée, comme le modèle d'une colonne vertébrale.

L'objet technique semble être découpé dans un plus grand ensemble de tuyaux. Les 30 modules peuvent être tordus à volonté. Cela évoque un élément d'assemblage, un pontage. Mais l'échelle perturbe : la totalité qui va avec devrait être très grande. Il n'y a pas d'indication concrète concernant le liquide. Les matériaux – le caoutchouc et l'acier affiné – soulèvent également des questions. On ne reconnaît plus ce qu'il y a de naturel dans cet objet. Il n'est plus qu'un fragment qui a perdu tout lien avec l'original. Si l'on regarde dans la sculpture, on perd aussi la mesure – le regard intérieur comme coulisse d'une scène, qui se poursuit indéfiniment.

Pour rappel : quand on entaille l'écorce de l'arbre à caoutchouc, un latex blanc s'égoutte. Cette matière première a été déterminante pour notre évolution industrielle.

« Ver solitaire », 2008-2012, 25x25x300 cm, Silicone, acier inoxydable





«Potiron», 2010, 2 éléments, radiographie d'un potiron 40x30cm



«Potiron», 2012, 24 éléments, acier galvanisé et peint,  $\phi$  =170 cm, Collection particulière (France)



«Potiron», 2012, 24 éléments, acier galvanisé,  $\phi = 170$  cm, à l'intérieur

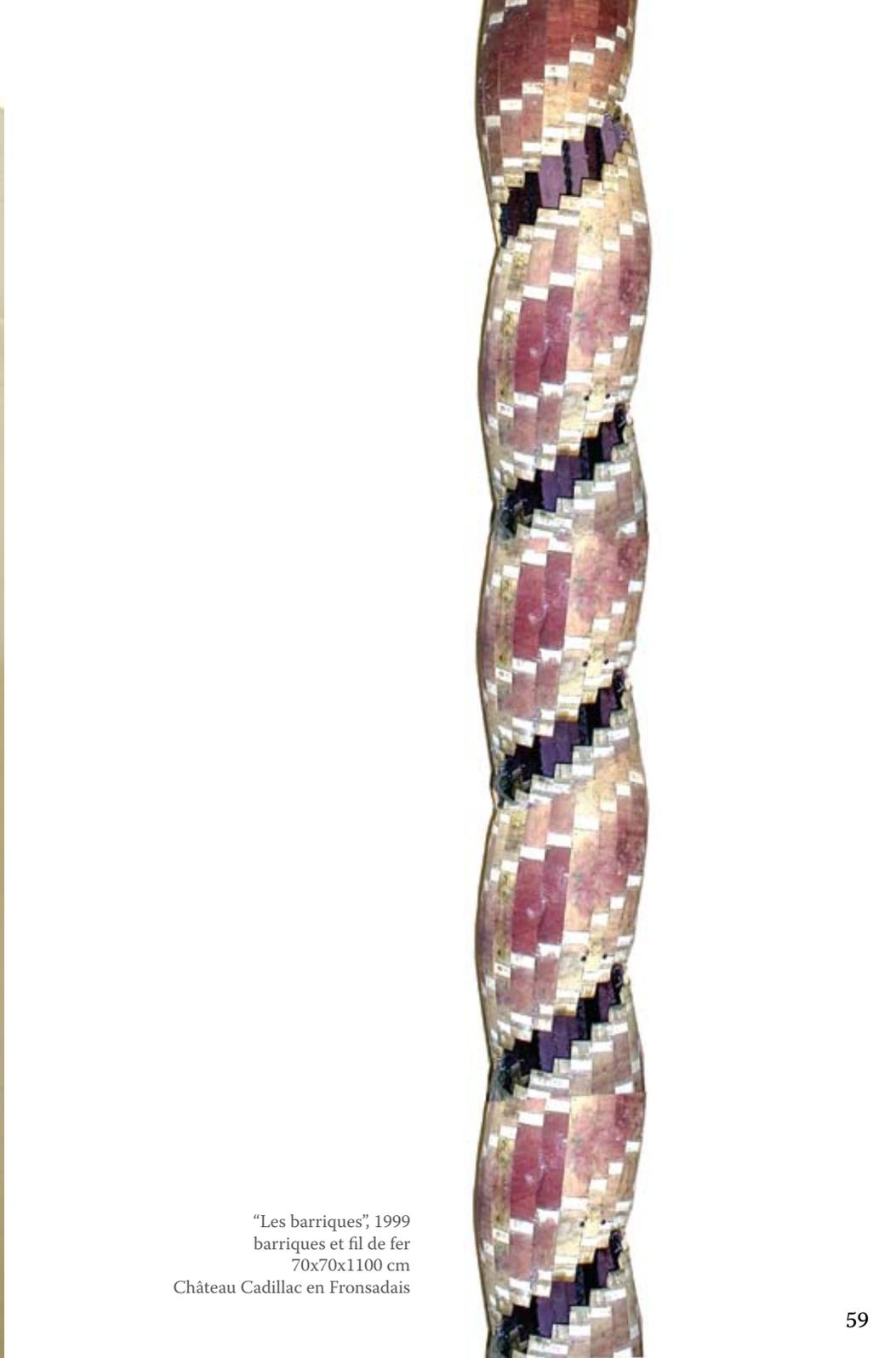


"Involucre", 1997, 24 éléments, bois et fil de fer, 180 x 50 x 50 cm



hieronymus

"Hieronymus", 98, contreplaqué, fil de fer, caoutchouc 75 x 75 x 80 cm



“Les barriques”, 1999  
barriques et fil de fer  
70x70x1100 cm  
Château Cadillac en Fronsadais



«Quel oiseau?», 2004, boîtes des conserves 25 x 15 x 5 cm,



«Capsule», 2011, 12 éléments vissés, aluminium, 45 x 45 x 50 cm,

# Le marteau et la fourmi



«Collection de référence», à partir de 2000,



«Collection de référence», détail, à partir de 2000,





**Dossiers:** Je garde les traces des dossiers imprimés. Le résidu des trous perforés reste dans un pot de confiture dans le bureau. Les dossiers ont été envoyés.

**Residuum:** Les déchets, inévitables, on les élimine. Par contre dans un atelier d'artiste, certains sont le départ d'une nouvelle création. Les résidus dans mon atelier témoignent des gestes courants. Ici, les clous accrochés sont restés dans la cendre de mon poêle. Ces objets me rappellent les palettes brûlées pendant hiver.

„Hiver“, 2006, 72x25x25 cm,

**Recherche plastique :** après le repas, j'ai rangé les os dans le lave-vaisselle. Ensuite, je les ai placés sur mon scanner pour regarder à l'intérieur. Ces images numériques me servent d'objet de référence pour de futurs projets.





**Oso bucco** : «J'ai lavé les os qui sont passés par ma marmite pour créer une mémoire culinaire. Chaque élément est vide et fermé par deux plaques métalliques».

« Oso bucco », 2010, taille variable, 87 os, aluminium



**DERNIÈRE MISE À JOUR: MAI 2012**

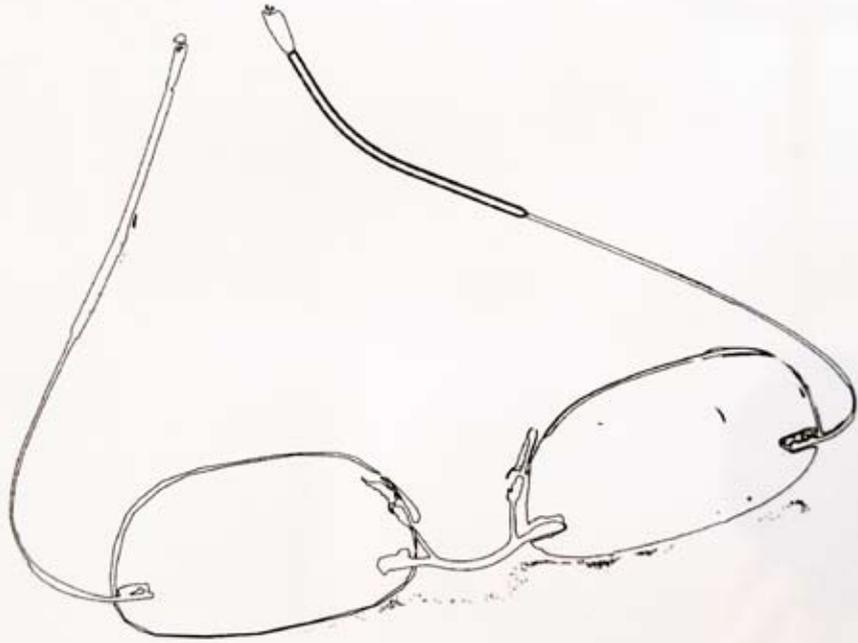
«Kilomètres»... de cette unité de mesure universelle, Konrad Loder tire une démarche personnelle et originale. L'artiste a accumulé et enfilé chronologiquement des capsules de sa propre consommation obtenant une corde qui dessine une spirale. Le centre est daté de 1997, l'extérieur date d'aujourd'hui... La suite est en devenir: un futur acquéreur sera complice du projet. Chaque année, par la mise à jour de l'œuvre, il aura de nouveaux indices sur la production de l'artiste...

«Consommation», 1997 - XXXX (travail en cours,  $\varnothing = 130$  cm, capsules afilées,

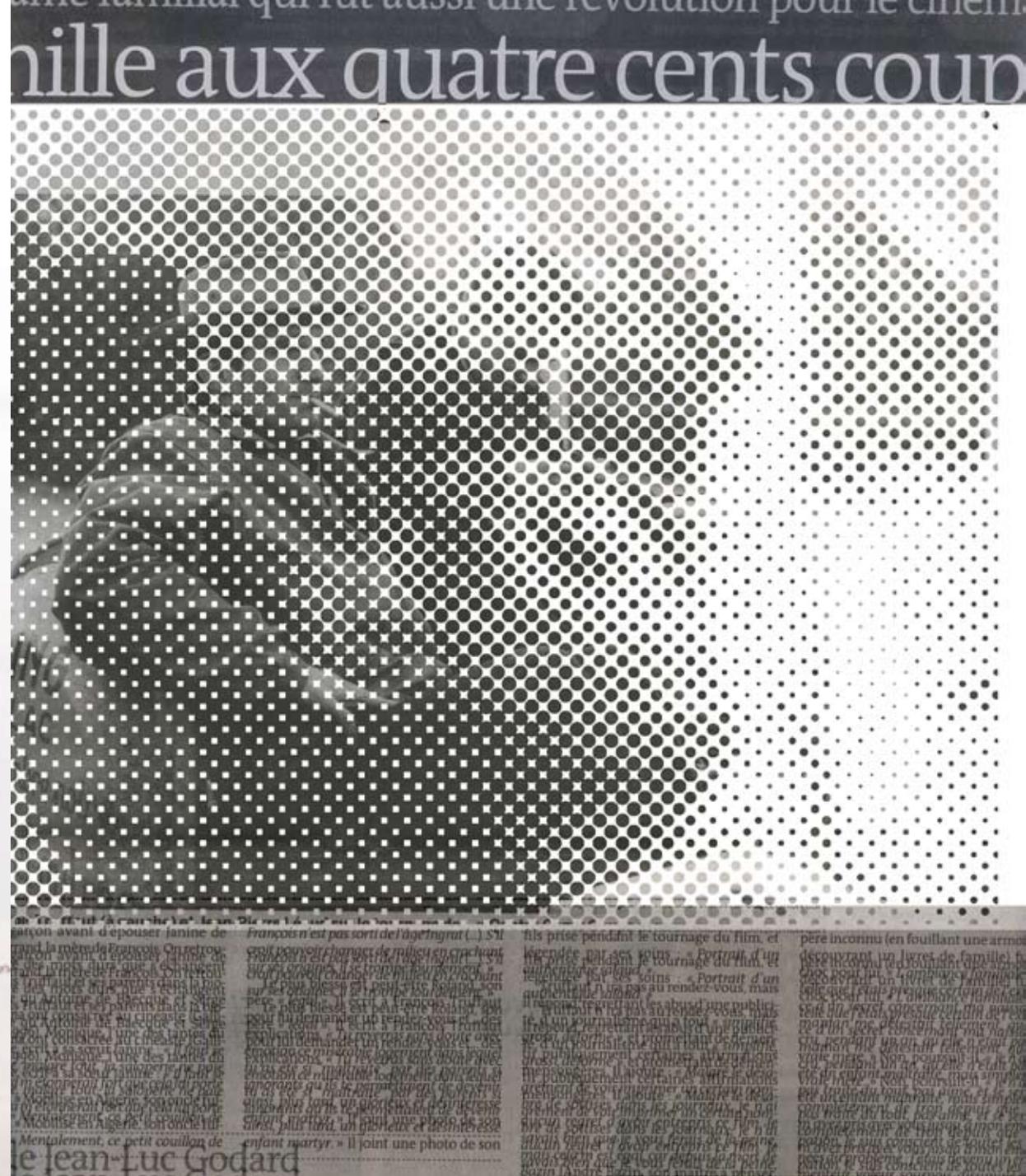


## La bonne résolution - spécimen

Création numérique : Le dessin « mes lunettes » est une création numérique. La haute résolution dissimule les pixels. La photographie détruite et on dirait qu'il s'agit d'un simple dessin à la main. Ce petit papier suggère la question de l'archétype – pendant la création j'ai perdu l'original. (« La lutte contre la presbytie » 2009, tirage numérique, 29x21 cm)  
 En face : l'image est manipulée par la résolution qui provoque une distance entre le lecteur et le visuel. (« Rosenkranz et Macdaph », 2009, fichier à taille variable)



*la lutte contre la presbytie*



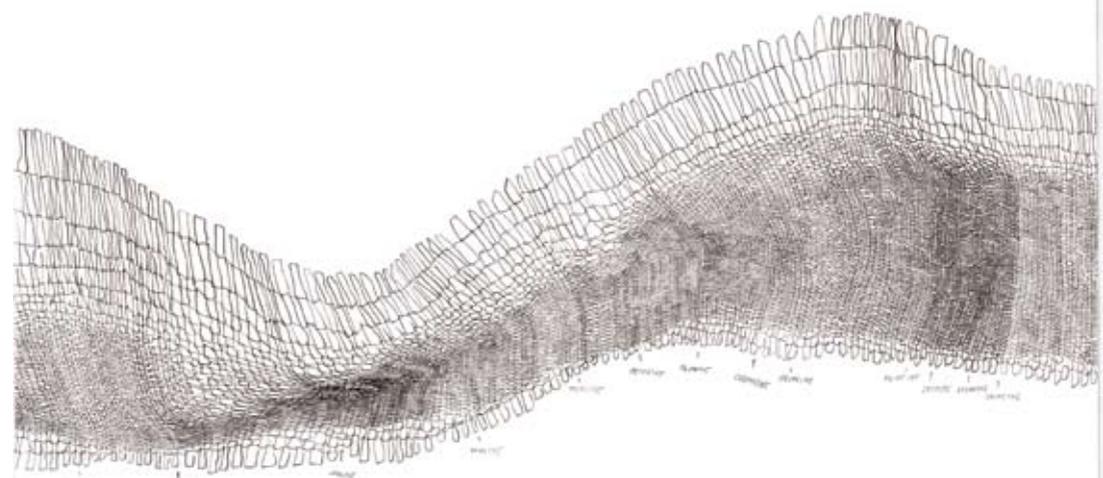
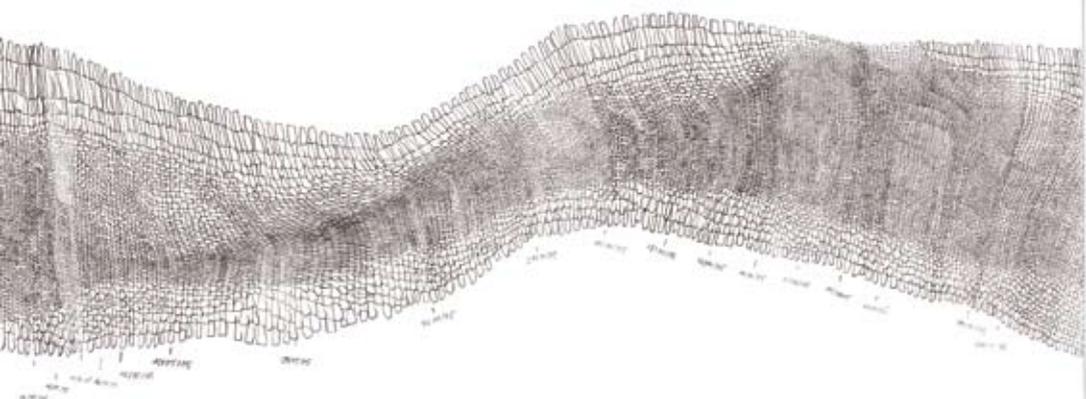
le Jean-Luc Godard  
 le Jean-Luc Godard

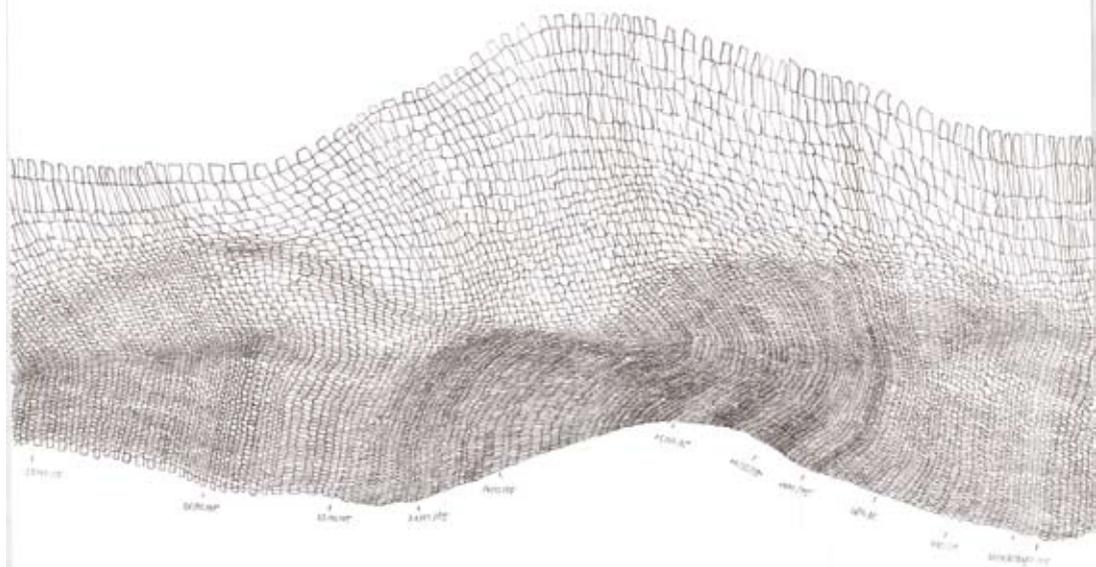
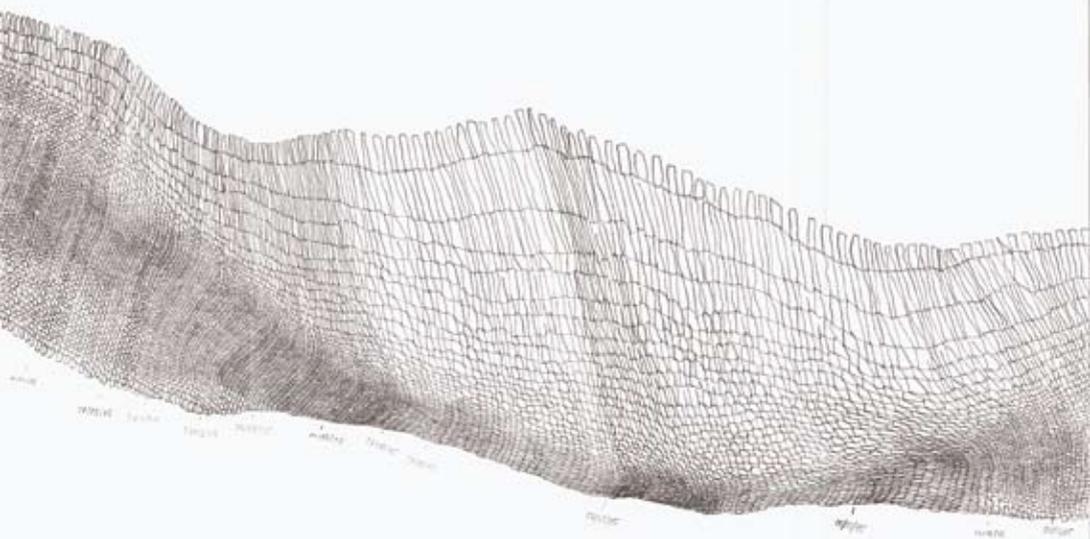
on père, décédée d'un accident de  
 en avril 1954. Godard prend le train  
 station les deux jours suivants.  
 en 1954. C'est en hommage à  
 fille aînée. C'est en hommage à  
 qu'il appellera l'héroïne de Bande  
 Terriblement jaloux, Godard saccage l'appar-  
 tement. C'est à son assistant, un certain  
 Martin Karmine, que revient la tâche de  
 Martin Karmine, qui reprend la tâche de  
 remettre les lieux en état. Tout à tour les  
 époux font des tentatives de suicide

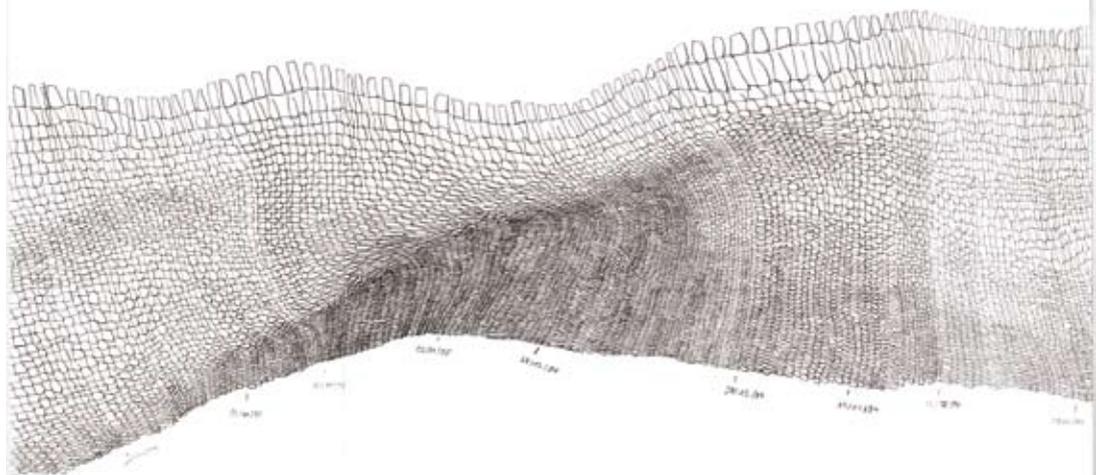
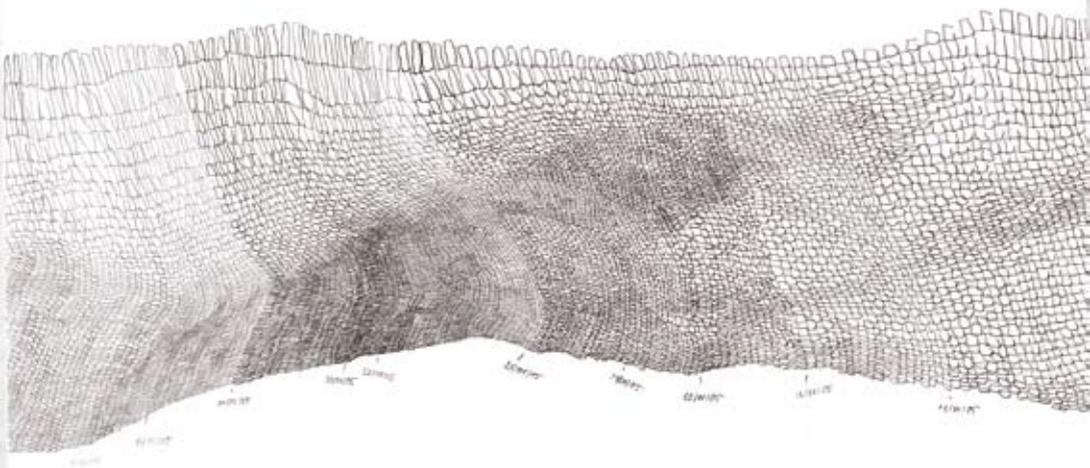
**Rosenkranz et Macdaph :** Les chercheurs ont démontré que des primates ont des compétences numériques. Des rhésus macaques ont classé des suites numériques consécutives. Même des pigeons ont réussi ...

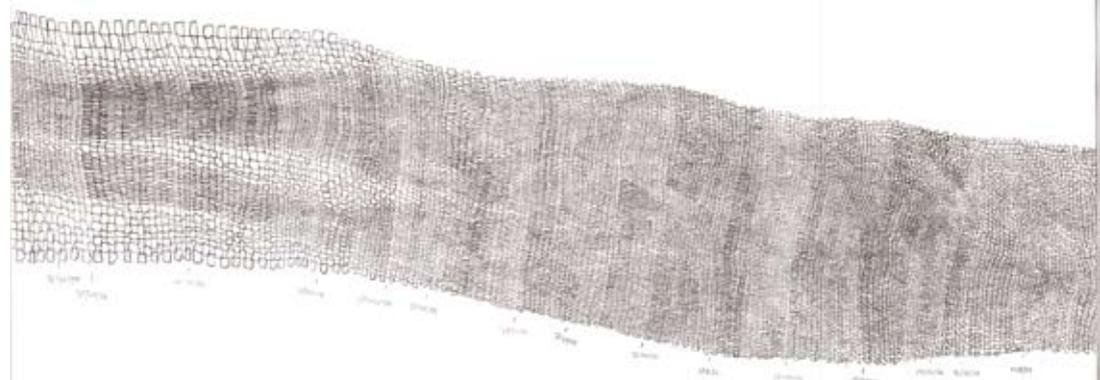
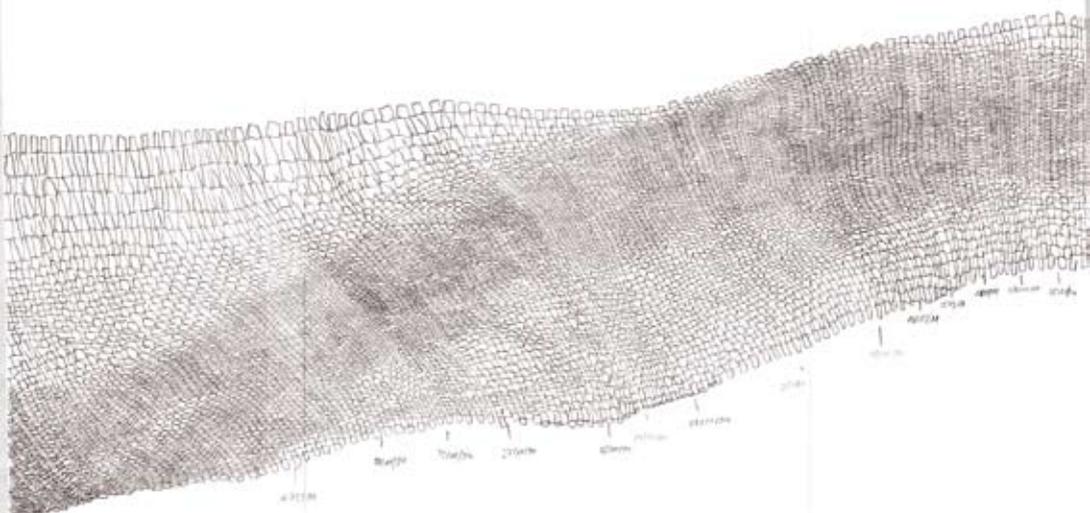


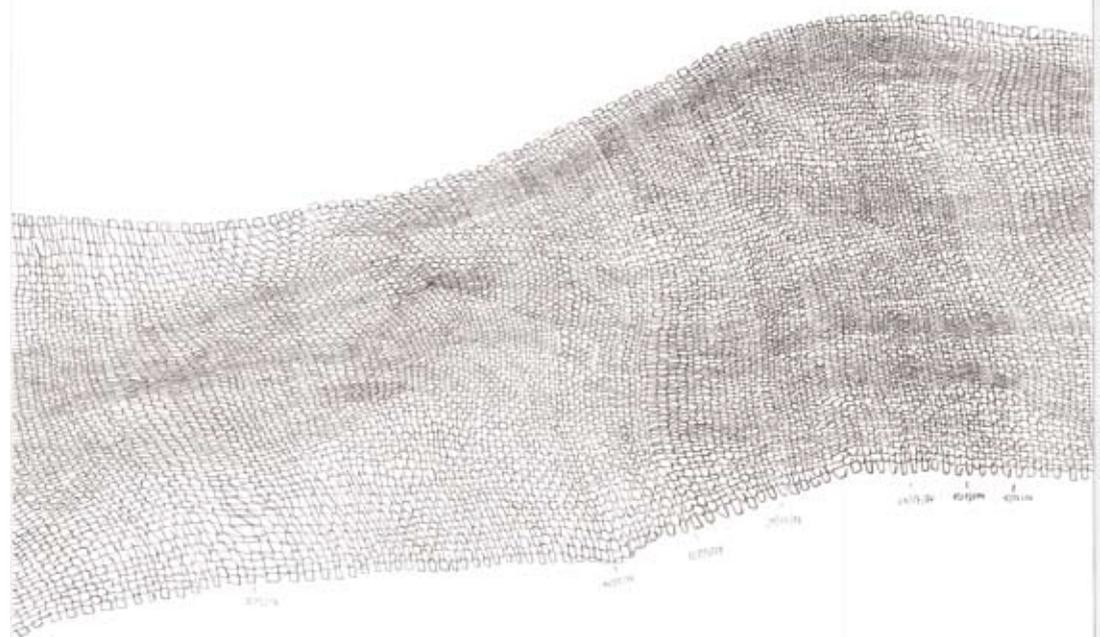
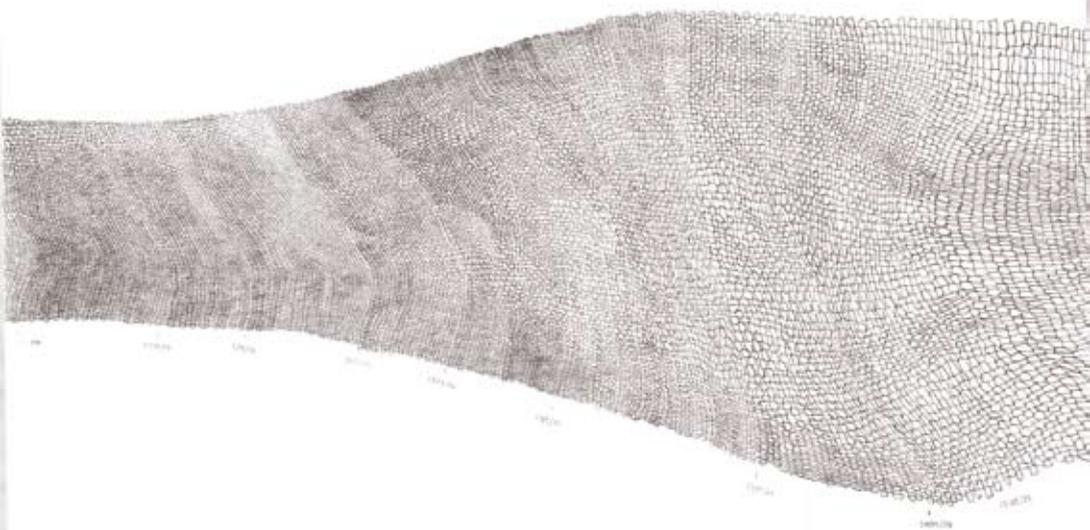


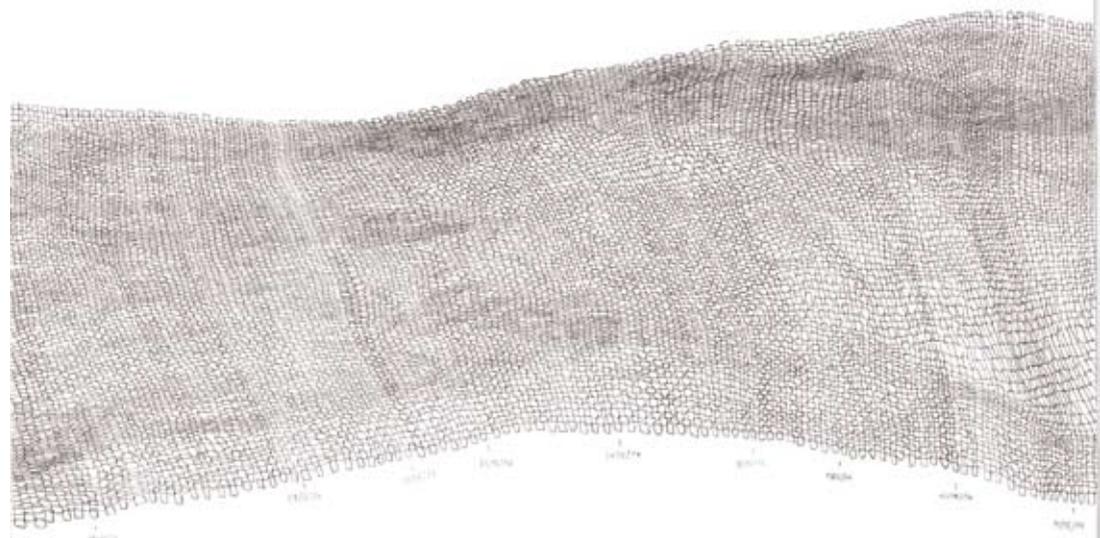
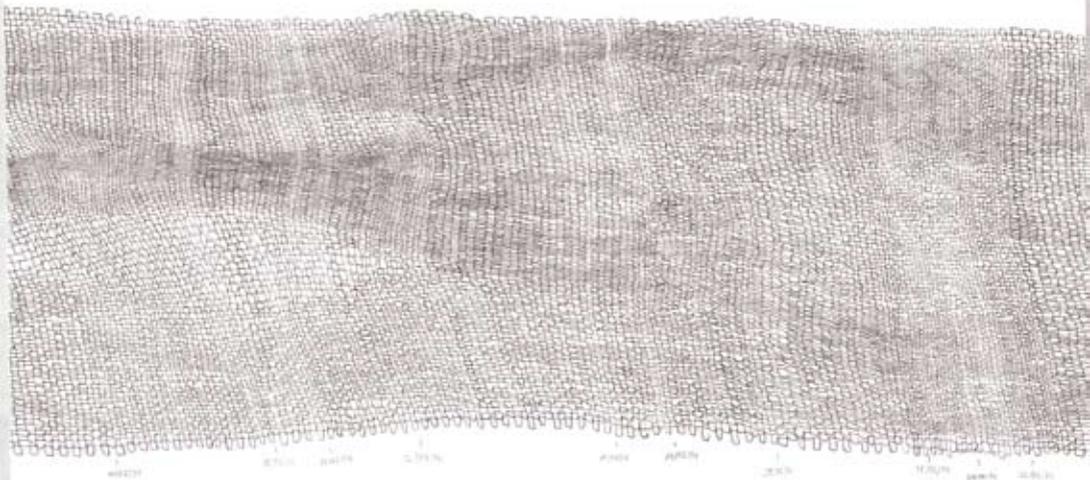


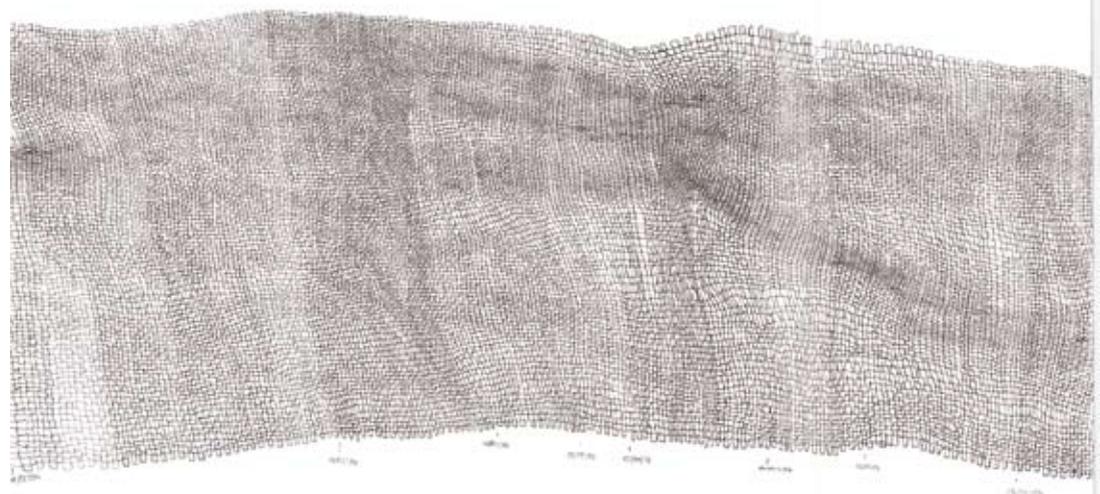
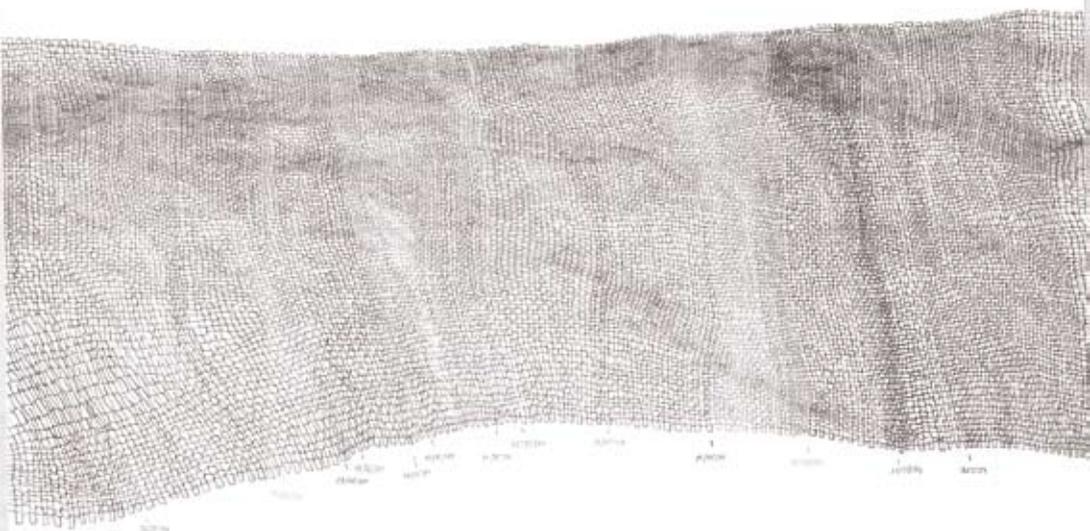


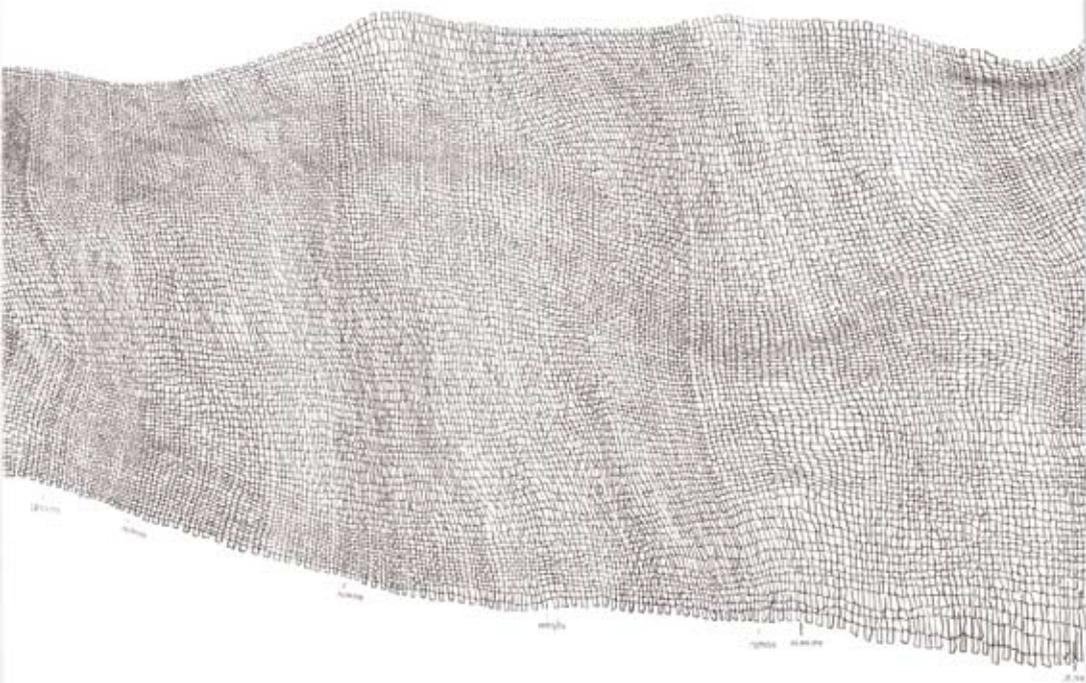


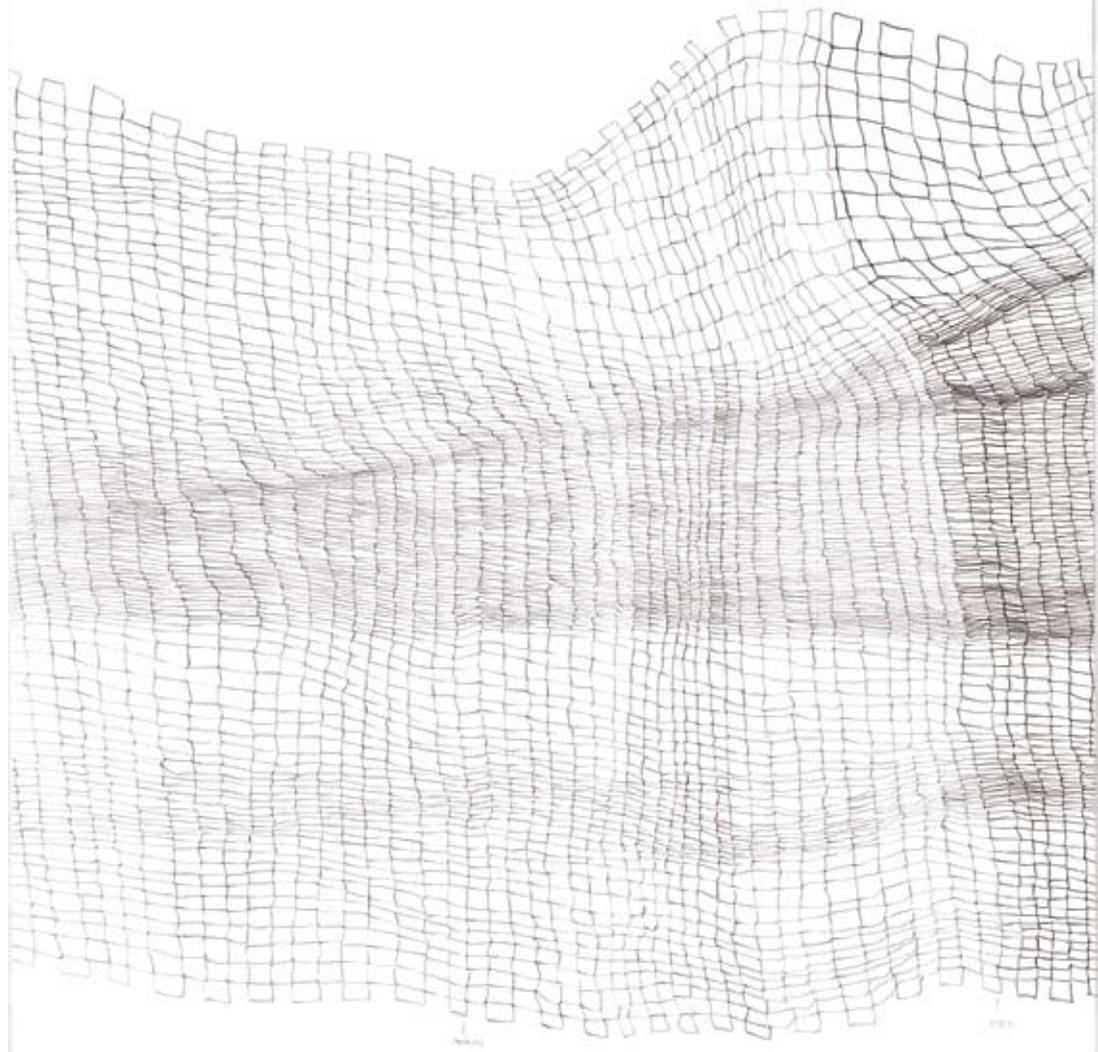
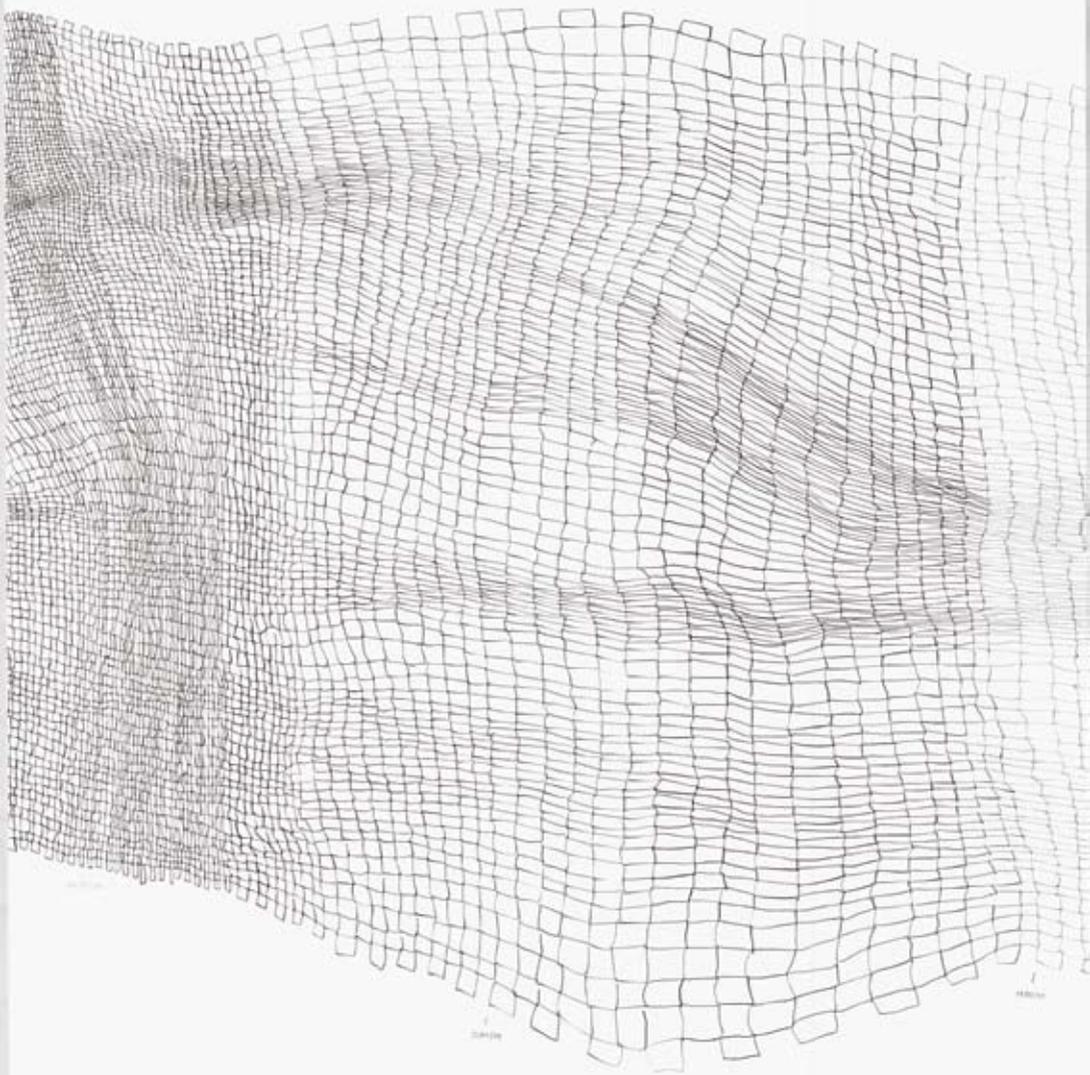


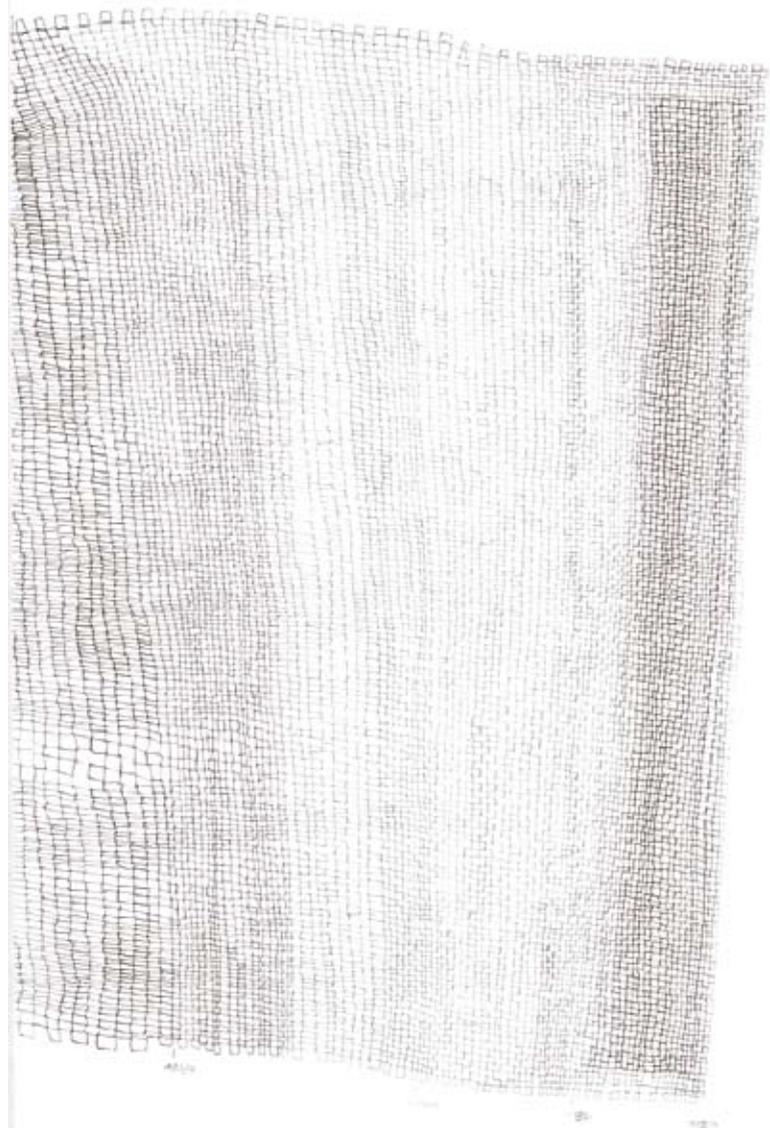
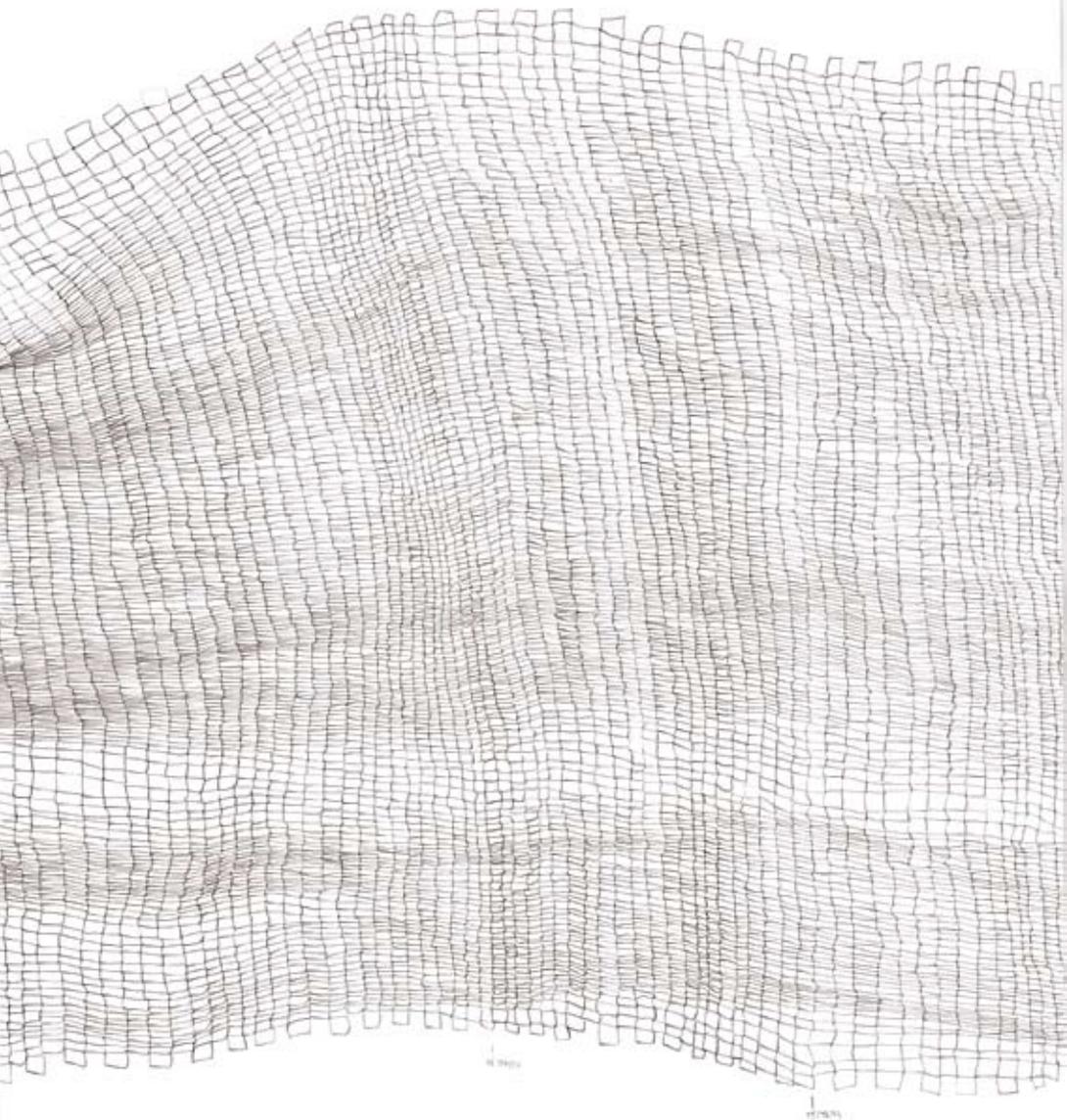










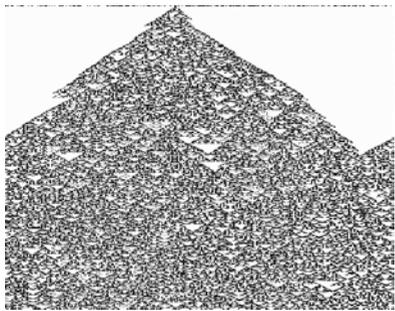
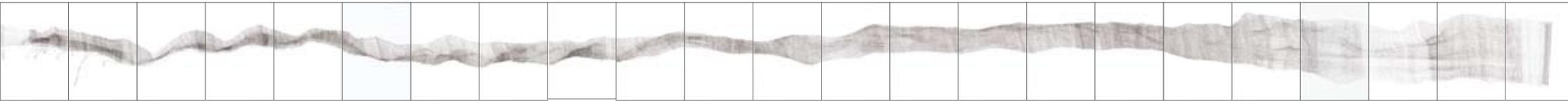




dessin expérimental

1610 cm

«BÉLOUVE», 2004-2009, 23 éléments, 100 cm x 1610 cm, crayon sur papier



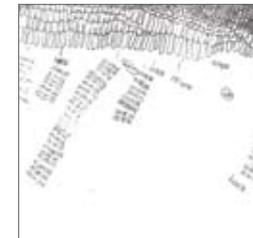
Les automates cellulaires sont des programmes déterministes ; ils sont notamment utilisés dans la modélisation de systèmes dynamiques. L'état actuel des cellules détermine la composition de cellules suivantes. Le dessin expérimental « Belouve » s'inspire de ce mécanisme.



Conus Thalassiarachus



exposition analogie 2012



Le dessin a été créé ligne par ligne telle l'image d'un tube cathodique. Lentement et de manière disciplinée, de gauche à droite, à l'encontre du sens de l'écriture, chaque pixel se range à côté de l'élément voisin. La taille du rectangle en cours détermine la taille du suivant.

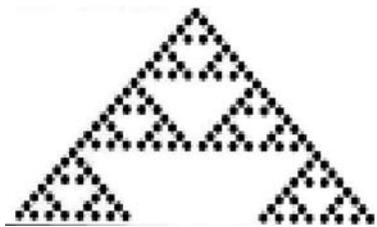
Pendant que je dessine, le format portrait est disposé en travers de la table. La main ne doit pas faire baver le dessin réalisé au crayon. En cours de travail, on ne voit jamais que les dernières lignes dessinées, et les formes initiales reproduites à l'infini sont peu à peu déformées du fait de la répétition mécanique du geste. Une correction n'est possible que si elle est très progressive, étant donné que la taille d'un « pixel » est déterminée par l'élément qui le précède.

Les automates cellulaires fonctionnent d'une manière similaire. Ils déterminent beaucoup de mécanismes biologiques et ils étaient au fondement de la programmation lors des premières générations d'ordinateurs.

Au cours des vingt-trois pages, le flux de cellules devient plus dense, il s'étire et serpente comme une formation végétale. Pour l'observateur, le temps qui passe devient apparent.

L'œuvre illustre le principe de l'évolution. La reproduction et la mutation créent ici un rhizome, qui progresse de page en page.

L'indication temporelle par la date conclue à chaque fois une journée de travail. Les journées pendant lesquelles je n'ai que peu avancé le dessin sont seulement marquées par une date. L'œuvre est ainsi devenue le journal de bord de mon atelier. Finalement les entrées deviennent plus rares, maintenant elles ne contribuent plus que lentement à la progression du dessin : le besoin de ce travail se tarit progressivement. Après deux ans et demi l'expérience est interrompue.



Automate cellulaire  
avec la fonction 90: 01011010



Forêt primaire de Bélouze, Workshop «Design végétal», Ecole Supérieure d'Art et Design de Reims, La Réunion 2009

«Perroquet», 2008-2012, 38x12x12 cm Deux boîtes de conserves, une bouteille de bière et la peinture sans cesse







« Pixel », 2002-2012, bois contreplaqué peint, 8x270x410 cm, 1371 éléments  
Aquarelle : mes pixels sont des pots de peinture où je verse la peinture liquide  
de l'un à l'autre. Leur disposition est variable et développée sur place. Ces  
éléments sont plutôt un outil de recherche que une œuvre achevée.

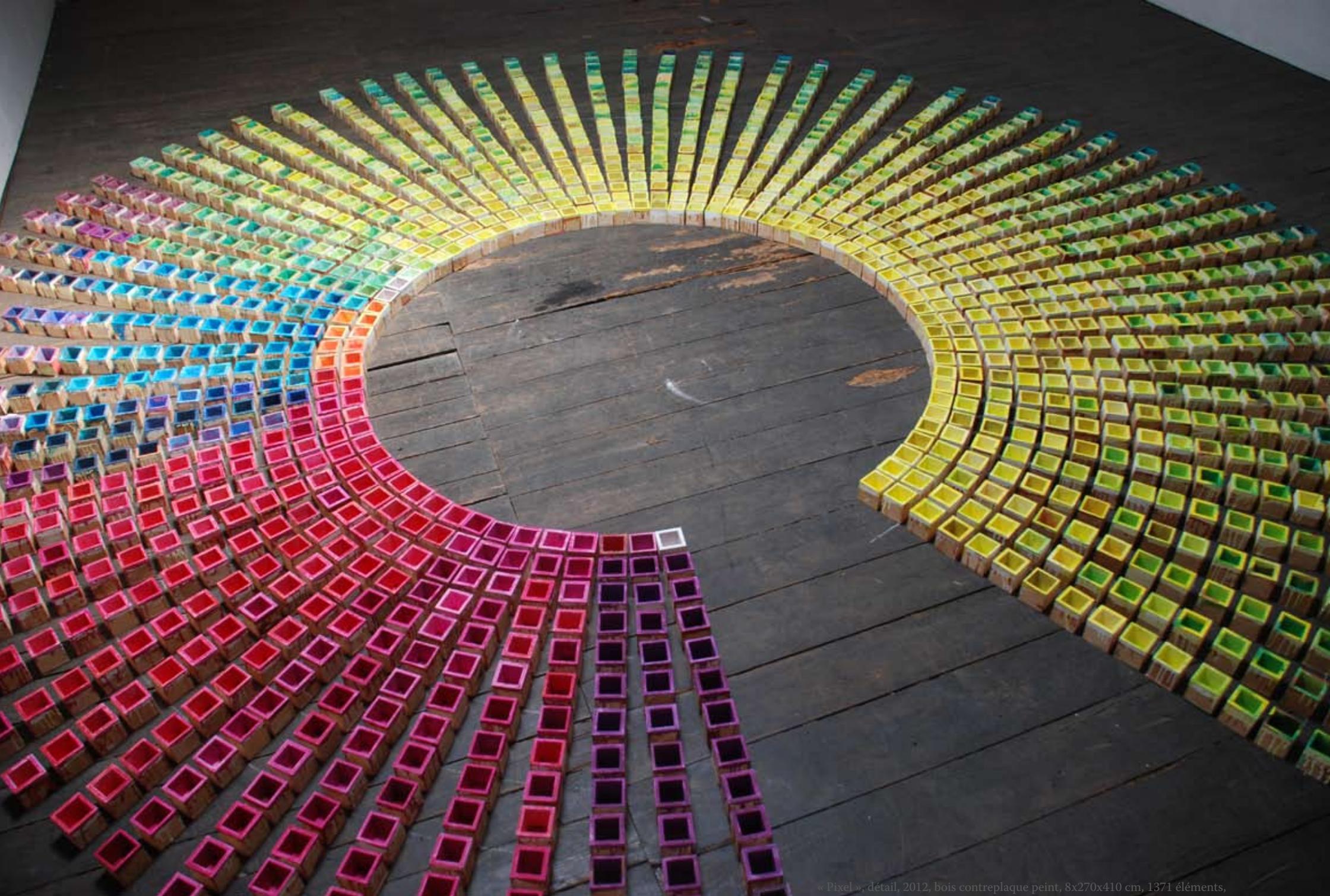


« Pixel », détail, 2002-2012, bois contreplaqué peint, 8x270x410 cm, 1371 éléments



« Pixel », 2002-2012, bois contreplaqué peint, 8x270x410 cm, 1371 éléments



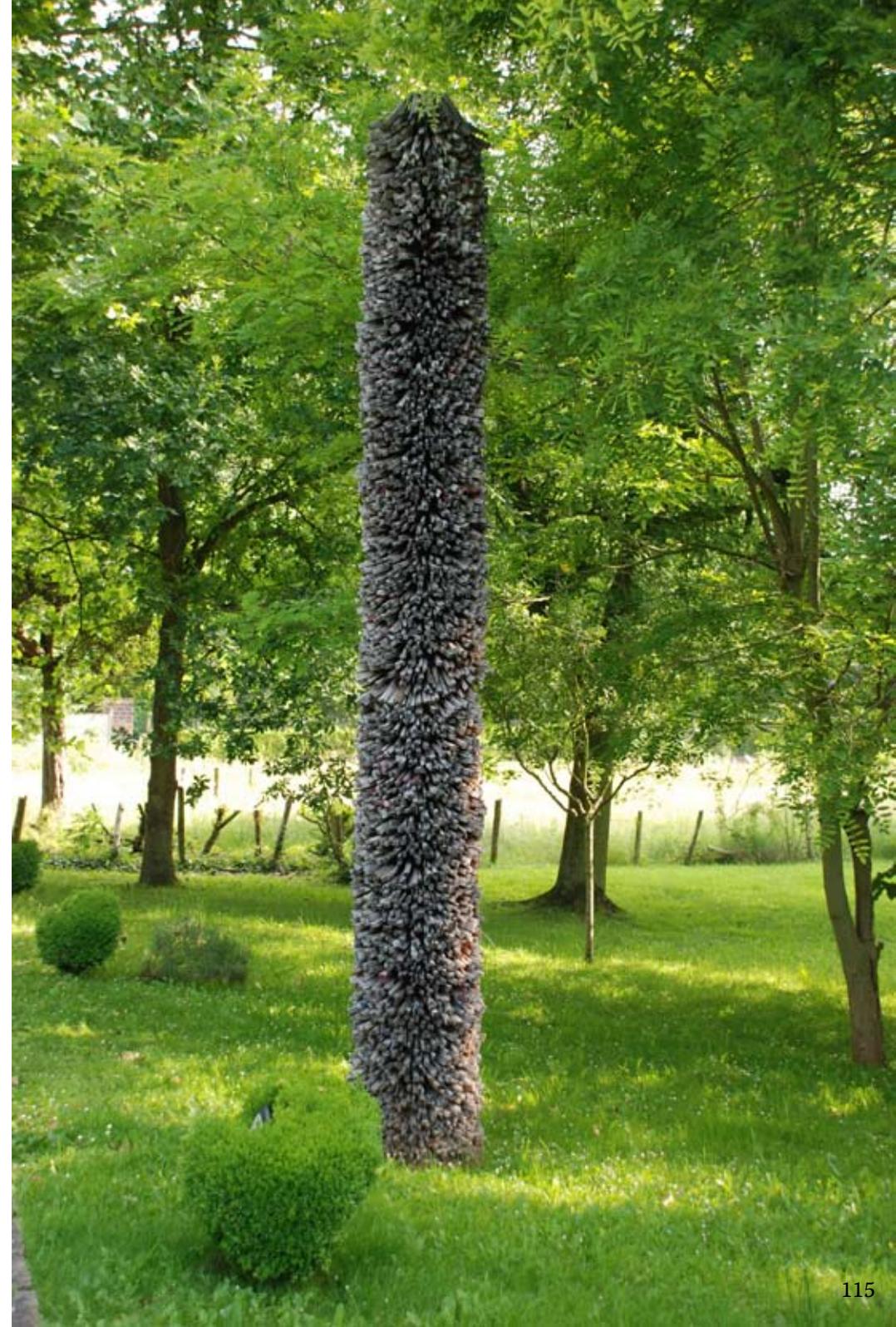


« Pixel », détail, 2012, bois contreplaqué peint, 8x270x410 cm, 1371 éléments,  
vue sur l'exposition "Analogie", centre d'art contemporain Raymond Farbos



Les Bûchers,...Cet acte de décomposition et récomposition rend la structure intérieure de l'arbre visible et expose les propriétés du matériau. Le tissu végétal d'un arbre est organisé dans la verticalité. C'est un système hydraulique qui conduit la sève. Chaque petit détail a son importance dans cette interactivité qui pousse la recherche scientifique à élucider entre autre la relation fonctionnelle ou causale. Les petites tiges obtenues par cet acte de fendage sont ensuite emmagasinées dans une réserve. La réserve est la sculpture finale : montée en forme de colonne ou d'une surface et pérennisée comme symbole dans le paysage. Les fibres du bois guident maintenant l'eau pluviale à l'extérieur. Le principe de cette construction est également utilisé en architecture comme bardage. Le bois fendu est très résistant, il grisaille et rend compte du temps qui s'écoule.

«Bûcher», 1998, chêne fendu,  
h 340cm, Collection particulière  
(France)



**Konrad Loder** associe dans son œuvre les procédures complexes issues des sciences du vivant et des modèles informatiques à des modes de production élémentaires fondés sur une économie du peu. Ce « travail » se mène sur le mode du paradoxe et du détournement des usages. Ainsi se donne-t-il comme défi d'appliquer manuellement des procédures supposant une technologie sophistiquée. Il présente dans l'île Nancy quatre sculptures toutes réalisées avec des crochets en fer galvanisé : « Etamine », « Scolopendre », Sphère » et « Hors service ». Elles sont la singularité d'être à la fois volume et une structure. Elles ont une forme donnée ; mais la nature même de leur mode de production induit leur caractère modulaire et évolutif. Elles portent dans leur gestation les prémisses de son illimitation. Ses matériaux de prédilection proviennent souvent de la construction ou sont des objets récupérés (crochets, capsules, prise d'ordinateur ou d'autre). Il fabrique des volumes qui peuvent évoquer l'abstraction (Sphère) l'univers florale (Etamine) ou animal (Scolopendre). Il peut même mettre en forme ce qui le travail implique de chutes, de déchets et des restes (Hors service). Il y a dans son œuvre une pratique de la récupération et du recyclage : une sorte d'écologie artistique. Il associe une subtilité des calculs et des intuitions, une rigueur du procédé et une pratique quasi maniaque et obsessionnelle. Coexistent chez Konrad Loder un art de la trouvaille, une ingéniosité et un éloge de la gratuité. Au sens d'un acte ou d'une chose qui n'a d'autre fonction que d'étonner, de séduire et de surprendre. C'est une œuvre qui est un manifeste pour une efficacité sans fonctionnalité, une économie du temps libre, une pensée des formes détachées de l'impératif de la productivité. Karim Ghaddab remarquait qu'il est très attentif au modèle biologique, à l'organisation du vivant et à la complexité des réseaux neuronaux ou informatique. Sa sculpture Scolopendre en atteste exemplairement : elle est constituée d'une multitude de petits segments accrochés les un aux autres. Elle évoque les architectures dites « en fil de fer » des modélisations. Cette structure est organisée de telle sorte qu'elle apparaît comme le comble de la scolopendre, comme si la spécificité du myriapode était développée à l'extrême, jusqu'à l'absurde, jusqu'à ne bâtir son corps que d'un fourmillement de petites pattes de fer. Elle peut avoir un développement potentiellement infini : cette œuvre est un work in progress infini ».

Philippe Cyroulnik 2009



«Hors Service», 2009, fil de fer galvanisé, 340x30x30cm



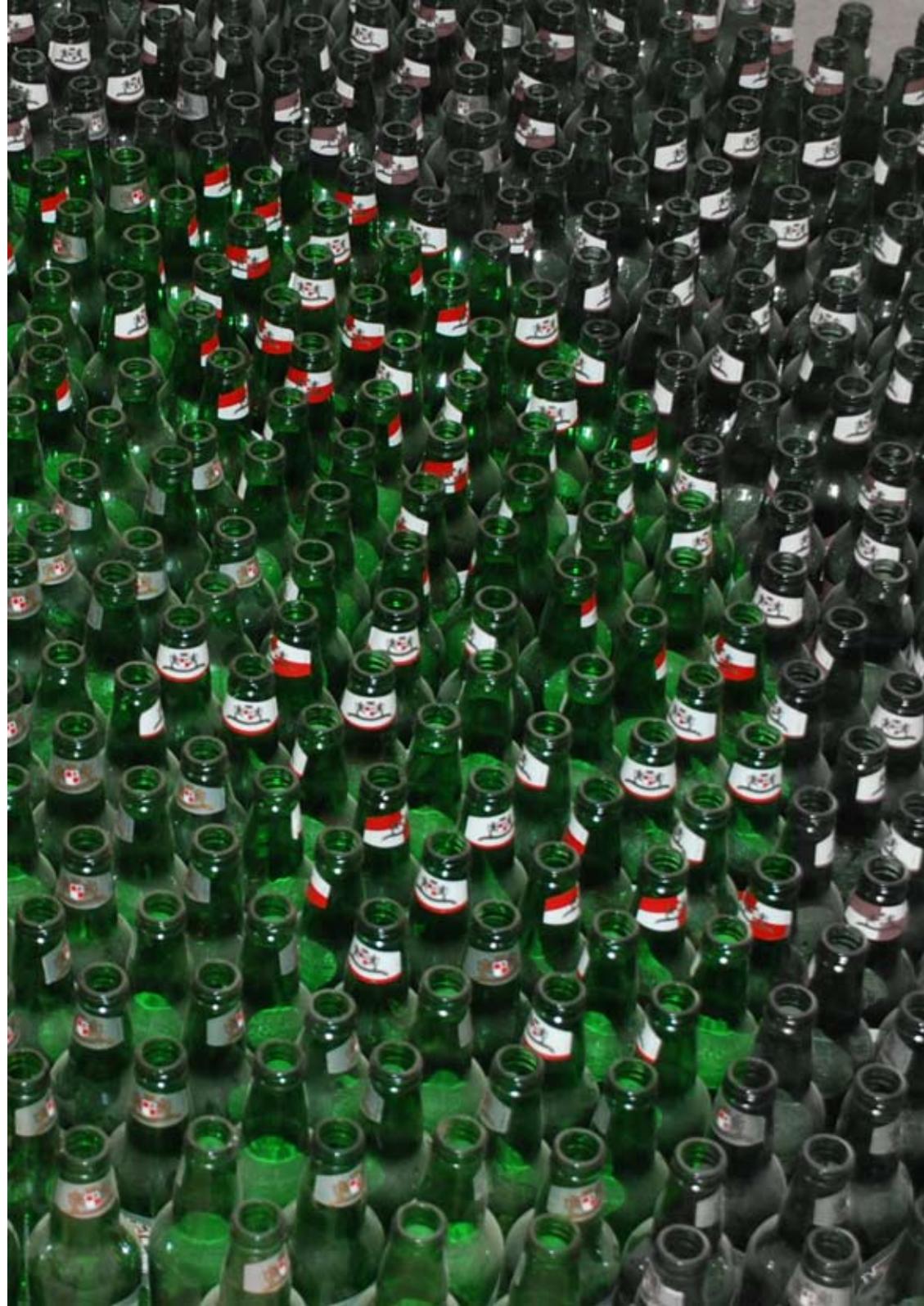
Pixel, 2004, bois peint, 75x75 x 50 cm, 676 éléments & tréteau



Si on déplace un seul élément dans l'ensemble, tous les éléments au-dessus changent leurs places. Par ce geste minimal, le motif global se régénère. Cette œuvre montre une analogie avec les automates cellulaires.



Comment les motifs renaissent-ils ?





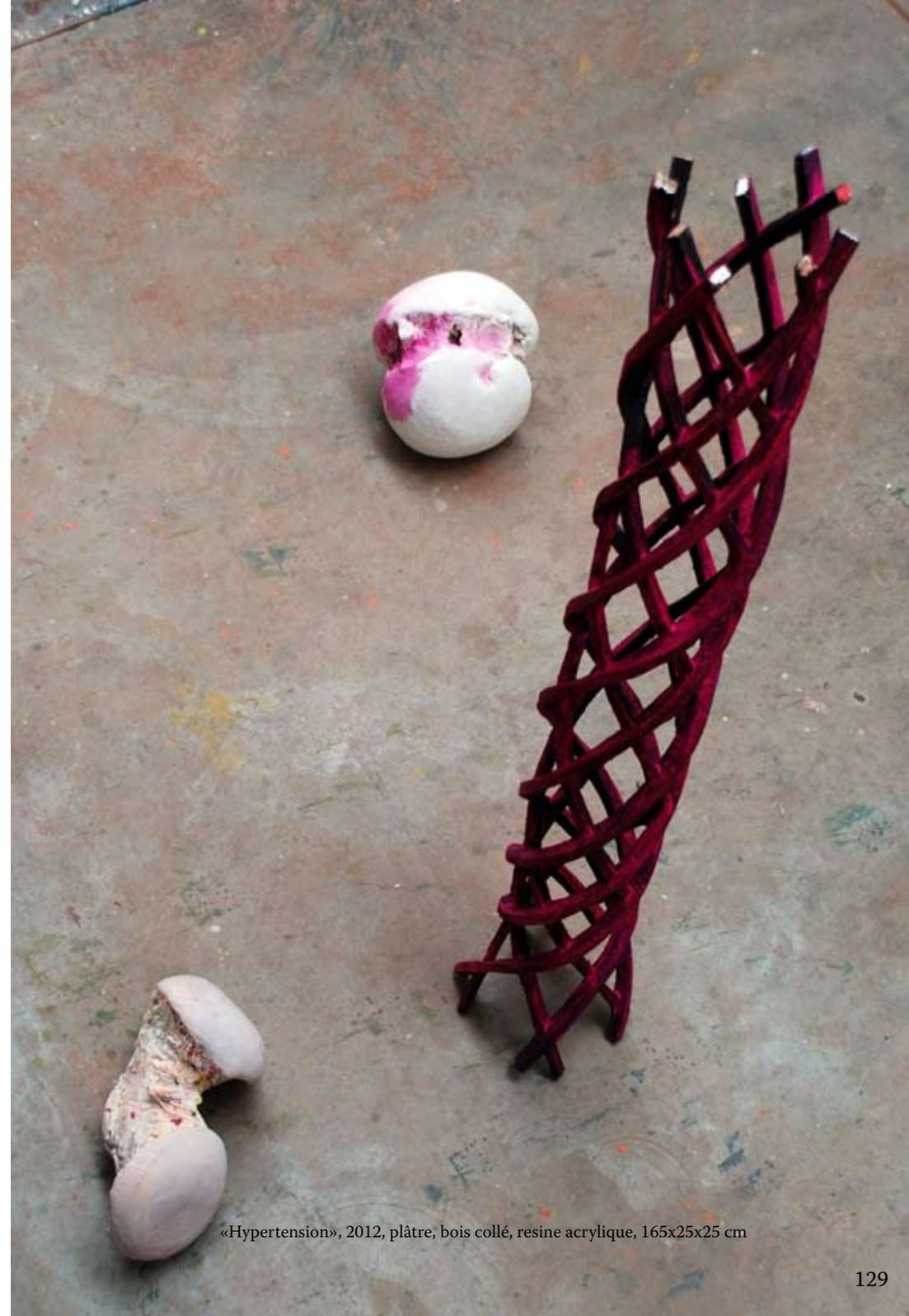
«Chantier», 2009 fils électriques, 35x35x35cm



«Mes chaussures», 2009-2012, chaussures et peinture, 45x35x35cm



«Os», 2004-2011, plâtre, résine acrylique, peinture 25x50x25cm



«Hypertension», 2012, plâtre, bois collé, résine acrylique, 165x25x25 cm



«Modèle», 2006 os, fil de fer, 30x15x15cm



«Scolopendre», 2004, fil de fer ø5 mm,  
700x200x150 cm, pages 132-133



«Os», 2004-2012, plâtre, résine acrylique, peinture 35x35x35 cm



«Depuis dix ans, je mélange mes pigments avec le liant dans la même casserole. Les couches de peinture s'accumulent et mon pot de peinture se développe comme une stalagmite. Le temps est devenu perceptible.»

Pot de peinture en 2004

Pot de peinture en mai 2012, casserole et peinture, 56x32x37 cm





*scolopendre* (mille-pattes)

«Scolopendre», 2004, fil de fer ø5 mm, 700x200x150 cm



Expositions 2000

«LE MUSEE DANS LA RUE» LIBRES CHOIX,  
Mont-de-Marsan (cat.)

Mont-de-Marsan, rue Gambetta. Un nu de jolie jeune fille, fondu en bronze, sur un socle en béton, nous offre ses charmes. En tant qu'artiste, j'essaie de rattacher connaissance et expérience, toujours à la recherche d'une nouvelle approche inexploitée jusqu'à ce jour. Regarder les choses de l'extérieur ou regarder les chose de l'intérieur peut tout changer.



A l'intérieur. Nous nous retrouvons dans une cavité, qui jusqu'à présent n'a retenu l'intérêt de personne. Le fondeur de bronze a enlevé les dernières traces du noyau avec un burin et un jet d'eau en 1937. Depuis, à notre connaissance personne ne semble s'y être intéressé. Ici, à l'intérieur, la recette bien gardée de la patine de l'extérieur n'a pas été utilisée. Au cours des années, des traces d'acide incontrôlées ont laissé fleurir leurs cristaux de sels, qui ne respectent pas les règles de l'harmonie des années trente. Ces cristallisations anarchiques s'orientent en toutes directions.

A l'intérieur les formes concaves correspondent à des formes convexes à l'extérieur. Curieux, je souhaiterais découvrir d'autres formes, présager des symétries, pressentir des aspérités. Mais sans l'image de la forme extérieure il me serait difficile d'imaginer les formes et les volumes qui ont inspiré le créateur.



installation/Konrad Loder/Mont-de-Marsan 2000





- né en 1957 à Munich  
vit et travaille au Perreux sur Marne et Saint Maur-des-Fossés
- 1980-87 Ecole des Beaux-Arts, Munich  
1983 Prix Gebhard Fugel, Munich  
1985 Mastère en sculpture, Ecole des Beaux-Arts, Munich  
1985-87 Assistant dans la fonderie de l'école des Beaux-Arts de Munich  
1986 Diplôme de sculpture de l'Ecole des Beaux-Arts de Munich  
1987 Bourse de l'Office Franco-Allemand pour la Jeunesse, Paris  
1987-88 Artiste-résident, CREDAC, Ivry-sur-Seine  
1988 Bourse, DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) Paris  
1988 Prix de la Ville de Bonn  
Bourse de la Ville de Bonn  
1988-90 Artiste résident à la Cité Internationale des Arts, Paris  
1991 Installation à Paris
- Enseignement
- 1993-97 Ecole Municipale des Beaux-Arts, Gennevilliers  
1995-97 Ecole Professionnelle Supérieure d'Arts et d'Architecture de la Ville de Paris  
1997-09 Ecole Supérieure des Beaux-Arts et de Design, Reims  
depuis 2009 Ecole Supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg



« Iris », 2012, vue à l'exposition « analogie »

## expositions personnelles

- 2012 «Analogie», Centre d'art contemporain Raymond Farbos, Mont de Marsan
- 2011 «Kilomètres», Galerie Duboys, Paris  
 "La fourmi et le marteau", Médiathèque l'Apostrophe de Chartres, Chartres
- 2006 "en route", Musée départemental d'Arts et Traditions Populaires de Champlitte & Le 19 Centre d'art contemporain de Montbéliard
- 2004 «MàJ (mise à jour)», Artothèque de Caen, Caen  
 '1344', Abbaye Notre-Dame de Quincy, Centre d'art de l'Yonne
- 2003 «Formule rapide», Le Carré Saint-Vincent, Scène Nationale d'Orléans
- 2002 Galerie Bernard Jordan, Paris  
 «le\_site», Galerie des études, ENAD site Limoges  
 « ne pas toucher le sol », art en Chartreuse, La Halle, Villefranche-de-Rouergue
- 2001 «en chantier», Galerie d'ARTistes, Amilly  
 EROA, Centre IUFM de Douai, Douai  
 EROA, Théâtre Le Phenix de Valenciennes
- 2000 «La guerre des boutons», Espace on aura tout vu, Paris  
 «Jumelage», les Mars d'Art Contemporain, Clermont-Ferrand  
 «Porte Ouverte», Grandes Galeries Aître Saint-Maclou, Ecole des Beaux Arts, Rouen
- 1999 «Tout est possible», Galerie Bernard Jordan, Paris
- 1998 Espace d' Art Contemporain Camille Lambert, Juvisy sur Orge, catalogue, texte par Eric Suchère
- 1997 Studio d' Arte, Andrea Ciani, Genes, Italie  
 « ... en chocolat », Le Carré, Musée Bonnat, Bayonne  
 Chateau de Taurines, Centrés, Cassagnes-Begonhès  
 catalogue, texte Eric Suchère  
 «Spécial Dessert», Espace d' Art Contemporain des Moulins de Paillard, Poncé-sur-Loir  
 Galerie Le Carré, Lille
- 1996 Galerie b Jordan & m Devarrieux, Paris
- 1994 Galerie Bernard Jordan, Paris
- 1993 Galerie Municipale Edouard Manet, Gennevilliers  
 catalogue, texte par Hervé Legros et Bernard Point  
 Galerie Marré et Dahms, Essen, Allemagne
- 1992 Art Cologne, (avec Ph. Richard) Galerie Paolo Gentili  
 Galerie La Box, Bourges, (catalogue, texte Olivier Grasser)  
 Carré des Arts, Parc Floral de Vincennes, Paris  
 Galerie Bernard Jordan, Paris
- 1991 Le carré, Musée Bonnat, Bayonne, catalogue, texte par Vincent Ducourau et Gérard Delsol  
 Städtische Galerie im Museum Folkwang, Essen, Allemagne  
 catalogue, texte par Christiane Klappert
- 1990 Galerie Marré et Nautsch, Essen, Allemagne  
 catalogue, texte par Johannes Auf der Lake  
 Galerie La cour 21, Nantes
- 1989 Galerie Bernard Jordan, Paris  
 FIAC, Galerie Bernard Jordan, Paris
- 1988 CREDAC, Centre d' Art Contemporain, Ivry-sur-Seine  
 catalogue, texte par Françoise Bataillon
- 1987 Galerie der Künstler, Munich, catalogue, texte par Rudolf Seitz et Christian Berner



« Le déluge », 2012, vitrines et caisses de transport installées à l'exposition « analogie »

## expositions collectives

- 2012 «Sehweisen», Hans Reifenstuel-Haus, Pfarrkirchen, Allemagne  
 2011 «tierisch», Grosse Kunstaustellung Munich 2011  
 2010 Im Haus, Grosse Kunstaustellung Munich 2010  
 «Before the storm...», Galerie Duboys, Paris  
 2009 «Sculptures-en-l'île 2009», Andréy, Yvelines  
 2008 ZEICHNUNG, Grosse Kunstaustellung München 2008  
 2006 «Abstraction(s)», Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis  
 2005 Grosse Kunstaustellung München 2005  
 2004 TERRES INCONNUES, TERRAIN IN-CONNU, Angle art con temporaire  
 Saint-Paul 3 Châteaux  
 Vitrine sur Cour, Ecole supérieure des beaux-arts d'Angers  
 2002 «TRI», G. Dupuis, D. De Beir, K. Loder,  
 Centre d'Art contemporain  
 Georges Pompidou, Cajarc  
 «JUSTE, POUR VOIR», Bfm-Bibliothèque francophone multimédia,  
 ENAD Limoges,  
 «Rives», un parcours au fil de l'eau par la Ville de Douai et le musée de  
 la Chartreuse Commissariat: Art Public Contemporain  
 2000 «Grosse Kunstaustellung»,  
 Haus der Kunst, Munich  
 «LE MUSEE DANS LA RUE» LIBRES CHOIX,  
 Mont-de-Marsan  
 1999 «DEDALLES», Maison de la Culture d'Amiens, Amiens  
 1998 «L'abstraction et ses territoires», Musée du Château des Ducs  
 de Wurtemberg, Montbéliard  
 Haus der Kunst, Munich  
 L'École de Reims, Galeries contemporaines de l'ancien  
 Collège des Jésuites, Reims  
 «Anne et les garçons», Galerie Athanor, Marseille  
 1997 «Question de Form II», J. Dupin, K. Loder,  
 Atelier Cantois, Joiny  
 Trajet d'art contemporain, CRDP de l'académie de  
 Créteil, Savigny-le-Temple  
 1996 Galerie b Jordan & m Devarrieux, le petit Format, Paris  
 9e Biennale de la Sculpture, Skironio Museum,  
 Mégara et Kifissia, Grèce  
 1995 Botanischer Garten, Munich  
 «L'atelier parisien», Le Journal des Expositions, Paris  
 1994 «Le Legs Caillebotte»,  
 Galerie Municipale Edouard Manet, Gennevilliers  
 «A6°», Galerie Le Carré, Lille  
 «Koffer », Ludwig Forum, Aix la Chapelle  
 1993 «Valise», Musée d'Art Moderne de Liège,  
 Centre d'Art de Heerlen, Pays-Bas  
 Art 93, Galerie Bernard Jordan, Bâle  
 Fiera d'Arte di Bologna, Galerie Paolo Gentili  
 «Epreuves d'artistes», Vieille-Montagne, Paris  
 «Livres/objets», Galerie Isabelle Bongard, Paris  
 1992 «X3 - Tendenzen aktueller Skulptur»,  
 Internationale Kulturfabrik Kampnagel, Hambourg  
 Art 92, Galerie Bernard Jordan, Bâle  
 1991 Centre d'Art Contemporain Ileana Tounta, Athènes  
 Découvertes, Grand Palais, Galerie Bernard Jordan, Paris  
 La Cité Internationale des Arts, 25<sup>e</sup> anniversaire, Salle  
 Saint-Jean, Hôtel de Ville de Paris  
 1990 Art Frankfurt, Galerie Bernard Jordan, Frankfurt  
 Art Fair, Galerie Bernard Jordan, Stockholm  
 1989 «Links» Museum of Modern Art, Oxford  
 Art Cologne, Galerie Bernard Jordan, Cologne  
 1986/88 «Le Génie de la Bastille», Paris  
 1986/87 Salon de Montrouge, Montrouge  
 1988 4e Biennale Européenne de Normandie de Sculpture,  
 Jouy-sur Eure  
 «Prisma Sculturale», Galerie an der Finkenstasse, Munich  
 «Skulpturenweg», Galerie im Ganserhaus, Wasserburg am Inn  
 Fiera d'Arte di Bologna, Galerie Bernard Jordan, Bologna  
 «Inter Arte», Galerie Bernard Jordan, Valence, Espagne  
 1984-88 Haus der Kunst, Munich



Textes:  
Suzanne Viot  
Jacques Brillaud  
Philippe Cyrounnik  
Konrad Loder

Photos:  
©Konrad Loder  
Impression: pixart  
2ème Edition

