

Johannes Kahrs

Then, maybe, the explosion of a star

frac
île-de-france
le plateau
paris

Commissaire
de l'exposition :
Xavier Franceschi

Les peintures de Johannes Kahrs relèvent d'un étrange paradoxe : si les figures, situations, paysages ou autres natures mortes qu'elles nous présentent s'imposent à nous de toute évidence – nous reconnaissons instantanément ce à quoi nous avons affaire –, ces divers sujets tendent invariablement à nous échapper. Au réalisme affirmé et merveilleusement maîtrisé par l'artiste, répondent une démarche et une série de partis pris qui, depuis la sélection d'images-sources jusqu'à leur appropriation, nous plongent dans le trouble le plus profond. Une démarche, des partis pris : à l'origine, il y a chez Johannes Kahrs ce principe de prélever des images de la réalité telle qu'il la vit. La réalité qui est la sienne, personnelle voire intime, mais aussi la réalité qui nous est commune, notamment au travers de certains faits, certains événements marquants que nous retransmet la sphère médiatique – la presse, les réseaux sociaux, Internet. Stars en pleine dérive, hommes politiques de premier plan face aux médias, SDF recouverts de couvertures gisant dans la rue, bavures policières, scènes érotiques voire pornographiques... Ces images, qui signifient notamment une certaine violence à l'aune du monde tel qu'il va, intéressent et fascinent Johannes Kahrs tant elles paraissent résumer à elles seules les différents événements dont il est question. Mais au-delà de leur caractère emblématique, c'est leur stricte composition formelle qui retient l'attention de l'artiste. Telle position du corps, telle expression du visage, telle présence ou agencement d'objet, son interaction avec certains des personnages... autant d'éléments qui semblent comme par miracle en dire plus long sur les moments qui nous sont rapportés. Afin de mieux les mettre en lumière, Johannes Kahrs va notamment recadrer ces diverses images pour une opération qui s'avère capitale : nous focalisant sur les détails, nous sommes à la fois plus proches de ce qui apparaît donc comme un cœur de signification et en même temps plus déconnectés encore d'un contexte que l'image de départ avait nécessairement déjà réduit. Cette opération – instaurant le paradoxe évoqué – se poursuit par la transposition picturale que va faire l'artiste de ces divers instantanés. Là aussi, chaque décision – le choix d'un ton, d'une couleur, etc. –, chaque action – à nouveau un recadrage, une déformation, même – va être entreprise pour amplifier toujours plus la construction formelle et plastique originelle et ainsi, intensifier le sentiment qu'elle aura provoqué. Au-delà de ce travail formel – fondamental – où l'image initiale aura atteint son paroxysme, l'œuvre de Johannes Kahrs se caractérise aussi bien évidemment par la nature des sujets abordés. S'il est donc question de violence – et par là-même de souffrance, de douleur –, cette violence, toute paroxystique qu'elle puisse être elle-même, ne s'exprime pratiquement jamais de façon directe mais plutôt de manière détournée. Il ne s'agit pas d'exposer tels quels des cadavres de la guerre d'Irak, mais plutôt de présenter certains responsables politiques américains évoquant en toute décontraction le conflit en question devant la presse. Il n'est pas question de montrer un Justin Bieber ou une Amy Winehouse à travers certains clichés montrant de façon explicite toute leur déchéance, mais

plutôt de les présenter par le biais de certaines photographies où ils apparaissent peut-être plus posés, mais où leur détresse est plus lisible. Quant à certains gisants, on ne les perçoit que par certaines parties du corps qui émergent d'une masse indistincte... Ici aussi, la distance prise permet paradoxalement d'accentuer une impression donnée et ce notamment par le fait que notre esprit est mis à contribution. C'est parce que nous apprenons à connaître les derniers avatars de la vie de Bill Cosby – premier noir américain starifié pour son show télévisuel – que nous percevons avec tout le malaise qui s'impose l'allure hiératique qui est la sienne dans le portrait qu'en dresse Kahrs. Lorsqu'elle est possible, la connaissance précise du contexte d'origine de l'image proposée, de l'histoire qui s'y rattache, enrichit de fait la vision que l'on en a. Lorsque ce n'est pas le cas – et nombre des propositions de l'artiste sont résolument et irrémédiablement coupées de la réalité –, la voie est ouverte à l'interprétation. L'œuvre, même offerte dans toute sa limpidité, est le vecteur d'une possible narration. Ainsi, nous ne saurons rien de cette silhouette que domine un palmier dans le ciel, rien de cette femme dont on ne perçoit que le bas du corps et qui semble danser dans une robe transparente. Nous ne saurons rien de la nature des ébats et autres échanges sexuels qui nous sont en partie dévoilés et notamment si l'artiste y a participé ou non. Rien de plus ne nous est dit : notre imagination peut avoir libre cours. Mais elle a libre cours dans un espace bien déterminé, balisé précisément par l'ensemble des œuvres de l'artiste qui en définissent la couleur, le sens. Dans cet espace, cet univers, le corps occupe une place primordiale. Offert, meurtri ou en pleine extase, il est le lieu-même de la sensation et dans cette logique, l'objet, la matière indépasse de l'expression de la réalité physique. En cela, Johannes Kahrs s'inscrit bien évidemment dans une longue tradition de la peinture – de Grünewald à Francis Bacon, du Caravage à Lucian Freud, etc. – où l'on s'est notamment attaché à dire tous les tourments de la chair. De la même façon, les techniques qu'il emploie – exclusivement à partir de peinture à l'huile – sont celles que les peintres utilisent depuis des siècles. Si cette forme de constance peut tendre à signifier que l'originalité de la démarche de l'artiste se situe ailleurs – et notamment, à nouveau, dans le sujet en lui-même –, il apparaît que les choses, à écouter l'artiste et l'importance qu'il accorde autant à telle variation, telle nuance de couleur, qu'à l'histoire de tel ou tel personnage, sont bien plus complexes et révèlent une singulière intrication entre ce dont on traite et la façon de le traiter. Son utilisation si caractéristique du *sfumato*, en particulier, qui n'est pas sans évoquer celle qu'en a fait son compatriote Gerhard Richter, pourrait apparaître comme la simple reprise d'un procédé grâce auquel tout s'affirme dans un épais bouillard. À y regarder de plus près, ce traitement que l'on retrouve effectivement dans tous les tableaux de Kahrs, renvoie de façon surprenante à l'essence même – à tous les paradoxes – de son œuvre : floues et lumineuses, sombres et chatoyantes, troubles et précises, ses peintures n'en finissent pas, à tout point de vue, de nous attirer, nous inquiéter et nous éblouir tout à la fois.



Xavier Franceschi

Johannes Kahrs' paintings are strangely paradoxical: the figures, situations, landscapes or other still lives are obvious to us –we immediately recognise what we are faced with–, yet these different subjects invariably tend to elude us. The artist's distinct and wonderfully mastered realism is met with an approach and a range of biases that, from the selection of images and sources until their appropriation, immerse us in great uncertainty. His approach and biases: at the outset, Johannes Kahrs has a principle of taking images from reality as he sees it. His personal or even intimate reality, but also a reality that is common to all of us, in particular in the form of certain occurrences, certain landmark events broadcast to us by the world of media–the press, social networks and the Internet. Stars running amok, leading politicians in the media, the homeless covered with blankets lying in the street, police brutality, erotic or even pornographic scenes... these images, which point to, amongst other things, a certain amount of violence with regard to what is going on in the world, interest and fascinate Johannes Kahrs as they alone seem to sum up the different events in question. Their strict formal composition attracts the artist's attention beyond their symbolic nature. The body positions, facial expressions, the presence or configuration of an object or its interaction with some of the characters... elements that miraculously seem to elaborate further on the moments related to us. In particular Johannes Kahrs crops these various images in order to emphasise them. His action is key: by focusing on it, we are closer to what seems to be of core significance and at the same time increasingly disconnected from a context that the original image had already unavoidably restricted. This intervention–introducing the paradox that is alluded to–continues with the artist's pictorial transposition of these various snapshots. Here too, each decision–the choice of tone, colour, etc. –, each action–cropping, misrepresentation anew.–is undertaken to further enhance the original formal and visual construction and thus intensify the feeling it caused. When the initial image reaches its paroxysm, beyond this fundamental, formal work, the artwork of Johannes Kahrs is also of course characterised by the nature of the subjects addressed. If it is about violence–and at the same time suffering, pain–, this violence, as paroxysmal as it may be, is hardly ever expressed directly, but rather indirectly. It is not about exhibiting corpses from the Iraq War as such, but more to present certain American politicians quite casually citing the conflict in question to the press. It is not about showing Justin Bieber or Amy Winehouse in certain shots explicitly showing their entire decline, but more to present them through certain photographs where they perhaps seem more serene, but where their distress is

Johannes Kahrs
 Johannes Kahrs est né à Brème en 1965 (Allemagne), il vit et travaille à Berlin. Johannes Kahrs, born 1965 in Bremen (DE), lives and works in Berlin (DE)

more obvious. Some of the lifeless bodies are only visible through some parts of the body emerging from an indistinct mass... Here too, the distance taken paradoxically enables the impression to be amplified notably because our minds are involved. It's because we get to know the latest mishaps in Bill Cosby's life–the first black American to become a star through his television show–that we look with obvious unease at his hieratic appearance in the portrait produced by Kahrs. When possible, exact knowledge of the original context of the image presented, of the story that is behind it, in fact enriches the view that we have of it. When this is not the case–and many of the artist's proposals are resolutely and hopelessly cut off from reality–, it is open to interpretation. A work of art, even when very transparent, conveys several possible scenarios. Therefore, we do not learn anything about the silhouette overshadowing a palm tree in the sky, about the woman whose lower body is only visible and who appears to dance in a transparent dress. We'll never know the nature of the romps and other sexual exchanges that are partly disclosed to us and in particular if the artist took part or not. We are told nothing more: our imagination has free reign. But it has free reign in a well-defined space, clearly identified by the artist's body of works defining the colour and meaning. The body occupies a prominent place in this space, in this universe. Offered, severely wounded or in complete ecstasy, it is the location of feelings and in this sense, the object, the vital matters for expressing physical reality. As such, Johannes Kahrs is clearly associated with a long tradition of painting–from Grünewald to Francis Bacon, from Caravaggio to Lucian Freud, etc. –that focused on expressing everything that human flesh endures. In the same way artists have used for centuries the techniques that he uses, based exclusively on oil painting. If this form of consistency may tend to mean that the originality of the artist's approach lies somewhere else–and in particular, again, in the subject itself –, it seems like, listening to the artist and the importance that he attaches to a colour variation or shade, as much as to the history of such and such character, things are much more complex and reveal an odd intricacy between what we objectify and the way of objectifying it. His very characteristic use of *sfumato*, in particular, rather reminiscent of his compatriot Gerhard Richter's use of it, might appear to be merely a repetition of a process where things become clearer through a dense mist. Upon closer inspection, this procedure that is indeed found in all paintings by Kahrs, refers surprisingly to the very essence–to all the paradoxes–of his work: blurred and bright, sombre and iridescent, vague and precise, his paintings continue, by all measures, to attract, concern and dazzle us all at the same time.

Il a bénéficié d'expositions monographiques à la Kunsthalle Nürnberg, à Nuremberg (2014), à la Staatliche Kunstsammlungen à Dresde (2013), au CentrePasquArt à Biel (2012), à GAMeC à Bergame (2007), Parasol Unit Foundation for Contemporary Art à Londres (2006) et à la Künstlerhaus Bethanien à Berlin (2002). Son exposition *A-h* a été présentée au Kunstverein de Munich (2001), au FRAC Pays de la Loire à Carquefou (2001) et au S.M.A.K. à Gand (2001). Il a participé à des expositions collectives au Centre Pompidou à Paris, au Museum Kunstpalast à Düsseldorf, au SFMOMA à San

Francisco, au Dallas Museum of Art, au Caixa Forum à Barcelone, au FRAC Auvergne à Clermont-Ferrand, et au Musée national de Poznan, entre autres. Il a pris part à la dernière Biennale de Lyon (2015), à Mediations Biennial à Poznan (2014), Taipei Biennial (2002) et à Manifesta (2004). Ses œuvres se retrouvent dans les collections de grandes institutions: Centre Pompidou, Paris; MOCA, Los Angeles; UCLA Hammer Museum, Los Angeles; MoMA, New York et S.M.A.K., Ghent. Johannes Kahrs est représenté par les galeries Zeno X Gallery, à Anvers et Luhring Augustine, à New York.

Francisco, Dallas Museum of Art, Caixa Forum in Barcelona, FRAC Auvergne in Clermont-Ferrand, National Museum of Poznan, amongst others. He participated in the Lyon Biennial (2015), Mediations Biennial in Poznan (2014), Taipei Biennial (2002) and Manifesta (2004). Work by the artist is held in major museum collections including the Centre Pompidou, Paris; MOCA, Los Angeles; UCLA Hammer Museum, Los Angeles; MoMA, New York and S.M.A.K., Ghent. Johannes Kahrs is represented by Zeno X Gallery, Antwerpen and Luhring Augustine, New York.

1 Untitled (Jesus aged 43)
 2015
 Courtesy galerie Zeno X, Anvers
 Photo: Peter Cox

3 Untitled (thomas)
 2015
 Courtesy galerie Zeno X, Anvers
 Photo: Peter Cox

4 Untitled (on the beach)
 2012–2013
 The Sander Collection, Allemagne
 Photo: Peter Cox

6 Untitled (dark palm)
 2014
 Courtesy galerie Zeno X, Anvers
 Photo: Peter Cox

8 Untitled (leg on bed – ausser dem küssen geschah nichts)
 2007
 Collection privée, Pays-Bas
 Courtesy galerie Zeno X, Anvers
 Photo: Roman März

9 Untitled (meat)
 2016
 Courtesy galerie Zeno X, Anvers
 Photo: Jens Ziehe

10 Untitled (food)
 2013
 Collection J. Asselman, Ternat
 Courtesy galerie Zeno X, Anvers

2 Untitled (amy)
 2015
 Courtesy galerie Zeno X, Anvers
 Photo: Peter Cox

5 Untitled (man divided (am strand))
 2013
 Courtesy galerie Zeno X, Anvers
 Photo: Peter Cox

7 Untitled (light palm)
 2014
 Courtesy galerie Zeno X, Anvers
 Photo: Jens Ziehe



1



2



3



4



5



6



7

Si l'œuvre de Johannes Kahrs opère des va-et-vient entre différentes traditions picturales, son ancrage est bien contemporain: l'univers qu'il traduit frappe par son actualité; il soulève les questions de son rapport à la photographie (comme source, document, outil) et de la diffusion de l'image de soi. Lors de la sélection de ses images-sources, l'artiste ne fait aucune opposition de principe entre les images qui trouvent leur origine dans sa vie privée et celles qu'il prélève ailleurs. *Untitled (Jesus aged 43)* fait apparaître Michael Jackson et le tableau frappe aussi bien par son thème que par le traitement de la figure. «Beaucoup d'images et de personnages sont fascinants, comme Michael Jackson. J'ai l'impression que sa personnalité est totalement vide, comme entièrement tournée vers l'extérieur, totalement Johannes Kahrs's work shifts between different pictorial traditions, but its territory is decidedly contemporary: the relevance of the world reflected is striking; questions are raised regarding the relationship with photography (as a source, document and tool) and the projection of self-image. During the selection of his images and sources, the artist makes no discrimination between images from his private life and those that he gathers from elsewhere. *Untitled (Jesus aged 43)* features Michael Jackson. The theme of the painting is as striking as the manipulation of the face. "Many images and characters are fascinating, like Michael Jackson. I have the impression that his personality is completely void, as if it is entirely external, completely

Dans l'exposition, plusieurs tableaux ont pour source la même image, qui va être recadrée, décalée. Ainsi, *Untitled (on the beach)* et *Untitled (man divided (am strand))* montrent tous deux, un jeune homme torse nu assis. Il a le visage barré au niveau du regard par un parapluie tendu devant lui par une main dont on ne connaît pas le propriétaire. Dans *Untitled (man divided (am strand))* l'artiste décale légèrement le point de vue sur la scène par rapport à l'image de *Untitled (on the beach)*. Le point de vue se déplace vers le personnage qui tend le parapluie, dont nous apercevons l'avant bras et la manche. Dans les deux tableaux, l'artiste morcelle les corps, un visage sans regard, une main ou un bras sans corps. Pour Kahrs, un visage ou une figure sont des formes autonomes, à part entière. Several paintings in the exhibition originate from the same image. They have been cropped and adjusted. Therefore, *Untitled (on the beach)* and *Untitled (man divided (am strand))* both depict a young, bare-chested man sitting. An umbrella held out anonymously in front of him shields his eyes. In *Untitled (man divided (am strand))* the artist slightly shifts the perspective on the scene in relation to the image *Untitled (on the beach)*. The perspective moves towards the character holding the umbrella, whose forearm and sleeve is visible. The artist fragments the bodies in both of the paintings, depicting a face without eyes or a hand or an arm without a body. The face and figure are completely autonomous forms for Kahrs. The original image is a scene in which a

Untitled (dark palm) et *Untitled (light palm)*, sont deux tableaux de formats différents, issus de la même image-source, avec des points de vues, des contrastes et des effets d'ombre et de lumière différents. L'artiste s'inscrit dans une tradition de la peinture de paysage romantique, en nous montrant un homme face au paysage-célébré par le peintre allemand Caspar David Friedrich -tout en revisitant ce genre. Du personnage n'apparaît que la tête (coupée dans *Untitled (dark palm)*) face un paysage tropical, mais sans perspective, ni horizon, et en contre jour. Ce tableau semble inspiré d'une «photographie ratée», avec le passage malencontreux d'un personnage dans le champ au moment d'une prise de vue. *Untitled (dark palm)* and *Untitled (light palm)*, are two paintings from the same image source with different formats, with slightly different points of view, different contrasts and effects of shadow and light. The artist follows a tradition of romantic landscape painting presenting us with a man facing the landscape—spearheaded by the German artist Caspar David Friedrich—while at the same time shifting this genre. Only the head of the character appears (cut off in *Untitled (dark palm)*) facing a tropical landscape, but without a perspective or horizon and backlit. This painting seems to be inspired by a "failed photograph",

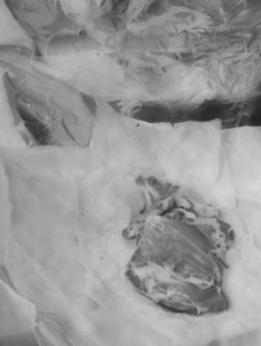
publique, sans aucun secret, totalement consommable et en même temps elle me fait penser à une sculpture gothique peinte avec trop de rouge: fermée, immobile et effrayante.» Johannes Kahrs est un témoin, un chroniqueur des mœurs de son époque. Cette démarche renvoie au réalisme en art, une question qui rappelle Gustave Courbet et son manifeste publié en 1855, *Le Réalisme*, mais aussi toute une tradition classique (Le Caravage, Chardin...). En leur temps, Courbet et ses contemporains ont ouvert la voie à des représentations qui ne sont plus nécessairement agréables et aimables, mais tournées vers la réalité dans ses différents aspects, y compris les plus sombres. Un certain goût pour l'abjection ou la violence est également perceptible dans les compositions de Johannes Kahrs. public, with nothing to hide and totally expendable. At the same time it reminds me of a gothic sculpture painted with too much red: closed, motionless and terrifying." Johannes Kahrs is a witness, a chronicler of contemporary customs. This approach reflects realism in art, recalling Gustave Courbet and his manifesto published in 1855, *The Realist Manifesto*, but also a whole classical tradition (Caravaggio, Chardin...). In their time, Courbet and his contemporaries opened the door to representations that are no longer necessarily pleasant and likeable, but focussed on different aspects of reality, including the darkest. The compositions by Johannes Kahrs also reveal a certain and perceptible taste for disgrace or violence.

L'image de départ est une scène dans laquelle un jeune homme lit un magazine sur son lit. Puis une femme entre, sa mère, en colère et le frappe avec son parapluie. En peignant ce geste, l'artiste pense au *Dieu créant Adam* de Michel Ange (1508–1512) se trouvant dans la nef de la chapelle Sixtine à Rome. À partir de la même source iconographique, Johannes Kahrs crée deux œuvres très différentes. Dans ces deux tableaux, les corps sont morcelés, compressés. Johannes Kahrs coupe la toile en deux parties, et la monte sur deux châssis distincts, pour ensuite les réunir. La tension de chacune des toiles sur le châssis et le fait de les assembler fait disparaître une partie du corps du jeune homme. Cette deuxième œuvre propose un second temps de la même scène. young man is reading a magazine on his bed. Then a woman, his mother, enters. She is angry and hits him with her umbrella. By painting this action, the artist is thinking of *The Creation of Adam* by Michelangelo (1508–1512) that is located in the nave of the Sistine Chapel in Rome. From the same iconographic source, Johannes Kahrs creates two very different works. In these two paintings, the bodies are fragmented and compressed. Johannes Kahrs divides the canvas into two parts, which he then mounts onto two separate frames and then brings them together. The tension of each canvas on the frame and assembling them causes part of the young man's body to disappear. This second work subsequently offers the same scene.

Johannes Kahrs utilise le *sfumato*, technique picturale qui, par des glacis lisses et transparents, produit un effet vaporeux, ce qui laisse une incertitude dans la définition des contours, et demande à ce que l'on se positionne à juste distance pour pouvoir avoir une vue précise des choses. Ce qui intéresse l'artiste, c'est ce contraste entre des formes nettement définies et d'autres assombries, floues et la tension qui se produit entre des formes nettes et d'autres qui deviennent plus abstraites puisqu'elles nous échappent. À l'opposé de ce qui est clair et univoque, l'obscurité devient ici le lieu du subjectif, des représentations multiples. with the ill-timed appearance of someone in the frame at the time of the shot. Johannes Kahrs uses the *sfumato*, a pictorial technique that, through smooth and transparent glazing, produces a hazy effect, creating unclear outlines, and the right distance from it is required in order to see it in focus. The artist is interested in this contrast between defined forms and others that are dark or blurred, and the tension that occurs between distinct shapes and others that become more abstract since they elude us. As opposed to what is clear and unequivocal, here the obscurity permits subjective, multiple representations.



8



9



10



11

Untitled (meat) représente un steak cru dans son emballage de boucherie. Les représentations de morceau de viande, de volaille et autres carcasses jalonnent l'histoire de la peinture. Vers 1864, Claude Monet peint *Nature morte: le quartier de viande*, belle tranche de viande avec un os en son centre accompagnée d'une gousse d'ail et d'un pichet en terre. La viande, qui de prime abord, peut ne pas sembler être le plus gracieux des sujets artistiques, a constitué une source majeure d'inspiration pour les artistes. Alors que Chaïm Soutine peint un *Bœuf écorché* sanguinolent après la Première Guerre mondiale (1925), Francis Bacon évoque la chair humaine, le sens tragique de l'existence dans *Carcasse de viande et oiseau de proie* (1980). Toutes ces œuvres s'inscrivent dans la lignée du fameux *Bœuf écorché* de Rembrandt (1655) qui est un des rares tableaux de nature morte de l'artiste avec *Untitled (meat)* depicts a raw steak on a butcher's wrapping. Pieces of meat, poultry and other carcasses punctuate the history of painting. Towards 1864, Claude Monet painted *Still Life: the joint of meat*, a fine slice of meat with a bone in the middle joined by a garlic clove and an earthenware jug. Meat, which at first, may not appear to be the most graceful of artistic subjects, was a major source of inspiration for artists. While Chaïm Soutine painted a *Carcass of Beef* streaked with blood after the First World War (1925), Francis Bacon evoked human flesh, the tragic meaning of existence in *Carcass of Meat and Bird of Prey* (1980). All of these works follow in the tradition of the famous *Carcass of Beef* by Rembrandt (1655), one of a few still life paintings by the artist with the moral dimension of a *memento mori*

Untitled (leg on bed—ausser dem küssen geschah nichts), s'inscrit dans cette lignée: dans une chambre sombre se découpe une jambe sur les draps blancs. Ce premier plan est éclairé, alors que la chambre plongée dans une quasi obscurité est presque imperceptible. Le raccourci sur cette jambe évoque aussi bien un corps gisant qu'un corps extatique. *I can't think of the finish*, un *Untitled (leg on bed—ausser dem küssen geschah nichts)*, carries on this tradition: a leg stands out against white sheets in a dark room. The foreground here is illuminated. On the other hand, the bedroom scene immersed in virtual obscurity is almost imperceptible. This shortened leg resembles a corpse as well as an ecstatic body.

autre tableau qui n'est pas présenté dans l'exposition, propose une autre version de cette scène dans un autre format, horizontal, un autre cadrage élargi sur l'environnement avec des contrastes différents, moins obscurs qui laissent apparaître une lampe et plus clairement des étagères. Il s'agit ici encore d'un autre moment et d'un autre point de vue sur une image. *I can't think of the finish*, another painting that is not exhibited here, offers another version of this scene in another, horizontal format, another framing encompassing more of the surroundings with different, less obscure contrasts, revealing a lamp and some shelves with greater clarity. This is again another moment and a new perspective on an image.

la portée morale d'un *memento mori* («Souviens-toi que tu vas mourir»). Au XVII^e siècle, la pièce de viande suggère l'inévitabilité de la mort, la futilité de la vie et évoque la passion du Christ. Les natures mortes de Johannes Kahrs nous renvoient au maître hollandais et à l'instar de Rembrandt, l'artiste s'intéresse plus particulièrement dans son travail au rendu de la matière picturale au-delà de tout contenu moral et de toute interprétation. *Untitled (food)*, gros plan d'un repas cuisiné (ou des restes de ce dernier) sur lequel l'ombre d'une main semble peser aborde un phénomène plus contemporain, celui du «food porn» qui consiste à photographier ses préparations culinaires puis à les partager sur les réseaux sociaux. Entre attraction et dégoût, ces images provoquent un véritable sentiment de plaisir coupable mêlé à de la répulsion. ("Remember you must die"). In the 17th century, a piece of meat suggested the inescapability of death, the futility of life and evokes Christ's passion. Still lives by Johannes Kahrs recall the Dutch master and like Rembrandt, the artist is mostly interested in his work depicting the pictorial subject beyond any moral content and any interpretation. *Untitled (food)*, close-up of a cooked meal (or the remains of the latter) which appears to be weighed down by the shadow of a hand addresses a more contemporary phenomenon, "food porn" that consists of photographing culinary preparations then sharing them on social networks. With a mix of attraction and disgust, these images provoke a veritable feeling of guilty pleasure combined with repulsion.

Véritable leçon d'anatomie, *Untitled (green arm down)* dévoile la peau, les veines, la chair écorchée et meurtrie mais aussi les pleins et les creux d'un avant bras ballant. Le cadrage en plongée produit une perception déformée comme étirée du corps, un agrandissement et une présence dérangement. En plan rapproché, ce morceau de corps prend des allures de viande crue, prêt à être consommée. Ce fragment de chair nous entraîne avec lui dans les abysses de la peinture. Il ne s'agit d'observer ce qui est représenté but rather to address the painting itself. The body is a work of art and the artist gives life to the reds and pinks, to the violets and blues evoked by the flesh. The technical skill and realistic rendering focus on abolishing boundaries between the beautiful and the ugly, revealing a strange impression of being able to penetrate the image, to be able to touch the skin and feel the blood running in the veins.

plus d'observer ce qui est représenté mais plutôt d'aborder la peinture elle-même. Le corps se fait peinture et l'artiste donne vie aux rouges et aux roses, aux violets et aux bleus évoqués par la chair. La maîtrise technique, le rendu réaliste tendent alors vers une abolition des frontières entre le beau et le laid laissant apparaître une étrange impression de pouvoir pénétrer dans l'image, de pouvoir toucher la peau et sentir le sang couler dans les veines. of observing what is represented but rather to address the painting itself. The body is a work of art and the artist gives life to the reds and pinks, to the violets and blues evoked by the flesh. The technical skill and realistic rendering focus on abolishing boundaries between the beautiful and the ugly, revealing a strange impression of being able to penetrate the image, to be able to touch the skin and feel the blood running in the veins.



12

La palette arbore également des tonalités de chair, de peau et de sang dans *Untitled (head shoulder)*, portrait vaporeux d'une incarnation d'une « Ophélie » extatique, les yeux clos, le menton rentré et les joues rosies. Le cadrage serré invite le visiteur à une confrontation directe, renforcée par la possibilité de pouvoir s'approcher physiquement encore plus près de la toile. Cette proximité qu'on ne pourrait avoir face à une personne permet ici de distinguer les moindres parcelles de peau de ce portrait démesuré.

The palette also features flesh, skin and blood tones in *Untitled (head shoulder)*, an ethereal portrait in which an ecstatic "Ophelia" is embodied, with her eyes closed, chin tucked in and pink cheeks. Visitors are confronted by the tight framing head-on, enhanced by the possibility of physically approaching the canvas even closer. This proximity, that would not be possible faced with an individual, here enables every bit of skin in this oversized portrait to be distinguished.

La représentation d'un visage féminin en gros plan apparaît à plusieurs reprises dans le corpus pictural de l'artiste – *Untitled (head P.M.)*, 2013 ou *Untitled (head blue and red)*, 2015. Ici, une jeune femme rousse, très probablement en position allongée, manifestement absorbée par le plaisir, offre littéralement sa tête. En effet, son menton posé directement sur le haut de son buste provoque une disparition totale du cou. Le corps apparaît alors comme décapité, morcelé... consommé.

The depiction of a female face close-up appears repeatedly in the artist's body of work – *Untitled (head P.M.)*, 2013 and *Untitled (Head Blue and Red)*, 2015. Here, a young, red-haired woman who is very probably lying down, clearly absorbed by pleasure, literally offers her head. Indeed, her chin placed directly on the top of her torso causes her neck to completely disappear. The body looks as if it has been decapitated, truncated or consumed.



13

Les deux œuvres *Untitled (radisson)* et *Untitled (chair bag man bed)* proviennent très probablement de la même source iconographique : au premier plan, des parties d'un corps dénudé et fragmenté, au second plan, des éléments de mobiliers (lit, couverture, fauteuil). Certaines parties du corps sont déformées, par la prise de vue effectuée à l'aide d'un miroir. L'utilisation du miroir instaure une certaine distance entre le modèle, probablement l'artiste, l'exhibition de son corps nu et sa représentation. Dans *Untitled (radisson)* le personnage dénudé tient ce qui semble être un appareil photographique et capte sa propre image dans un miroir à la manière d'un autoportrait. Mais la transposition de cette image source en peinture tend à déplacer le rôle du regardeur. En effet, ce n'est plus le personnage lui-même qui se contemple dans le miroir. L'objectif fixe désormais le regardeur de l'œuvre qui se retrouve alors de l'autre côté du miroir et donc dans la position du voyeur. La représentation de l'intérieur d'une chambre d'hôtel accentue l'aspect intrusif par rapport à un espace normalement privé.

The two works *Untitled (radisson)* and *Untitled (chair bag man bed)* very probably come from the same iconographic source: there are parts of a bare and fragmented body in the foreground and some pieces of furniture in the background (bed, blanket, armchair). Some parts of the body are deformed, by virtue of the shot conducted with the help of a mirror. The use of the mirror establishes a certain distance between the model, probably the artist, his naked body being exposed and its depiction. In *Untitled (radisson)* the naked character is holding what appears to be a camera and captures his image in a mirror like a self-portrait. However, the transposition of this image source into a painting has a tendency to shift the role of the viewer. Indeed, it is no longer the character gazing at himself in the mirror. The lens now focuses on the person viewing the work who is now found on the other side of the mirror and therefore in the position of a voyeur. The depiction of the inside of a hotel room highlights the intrusive aspect in relation to a usually private space. *Untitled (chair bag*

man bed) évoque le calme avant (ou après) le cri. Inspirée de l'œuvre d'Edgar Degas *L'Intérieur ou le viol* (1868–1869), cette peinture se réfère à un moment d'horreur, celui d'un crime perpétré dans une chambre. Néanmoins, Johannes Kahrs se distancie du sujet, élude le débat en ne représentant pas la femme et laisse le voile posé sur un instant qui tend à nous échapper. Le temps dans les peintures de Kahrs est souvent celui de l'avant ou de l'après événement, ne nous donnant aucune indication précise de contexte, laissant place à notre imagination, dans un temps indéterminé. Seule une partie des jambes du personnage est ici visible, à l'instar de *Figure Turning*, qui représente également le bas d'un corps. Ici, celui d'une femme vêtue d'une robe transparente et qui semble vaciller sur ses talons. La robe qui voile tout autant que dévoile les jambes, permet de jouer des effets de transparence et de matière avec la chair qui affleure juste au-dessous. La femme semble danser ou tituber et le doute persiste sur la nature véritable de la scène, sensuelle ou bien vulgaire, suscitant tout autant attirance que dégoût.

man bed) evokes the calm before (or after) the scream. Inspired by the work of Edgar Degas *Interior (The Rape)* (1868–1869), this painting refers to a moment of horror, one of a crime perpetrated in a bedroom. Nonetheless, Johannes Kahrs disassociates himself from the subject, avoiding discussion by not depicting the woman and shrouds the elusive moment with an air of mystery. In paintings by Kahrs time depicted is often pre or post the event, providing no precise indication of the context, leaving room for our imagination, in an indefinite period of time. Only part of the character's legs is visible here, like *Figure Turning*, also depicting the bottom part of the body. Here, it is a woman dressed in a transparent dress who appears to wobble on her heels. The dress that conceals as well as reveals her legs, enables the use of transparency and material to toy with the flesh that is showing just below. The woman seems to dance or stumble and doubt remains about the true nature of the sensual or vulgar scene, equally generating disgust and attraction.



15

11 *Untitled (green arm down)*
2015
Courtesy galerie Zeno X, Anvers
Photo: Peter Cox

12 *Untitled (head shoulder)*
2015
Courtesy galerie Zeno X, Anvers
Photo: Peter Cox

13 *Untitled (radisson)*
2014
Courtesy galerie Zeno X, Anvers
Photo: Peter Cox

14 *Untitled (chair bag man bed)*
2015
Courtesy galerie Zeno X, Anvers
Photo: Peter Cox

15 *Figure turning (large)*
2006
KRC Collection, Pays-Bas
Courtesy galerie Zeno X, Anvers
Photo: Glossner
Fotodesign, Berlin

Tous les visuels :
© Johannes Kahrs/ADAGP,
Paris, 2016

RENDEZ-VOUS*

Visite commissaire
Dimanche 26.06.16
17h30
avec Xavier Franceschi

Visites guidées
Tous les dimanches
16h

Rendez-vous
à l'accueil

**Conversations
de plateau**
Jeudi 09.06.16
19h30
Pierre-Nicolas Bounakoff
(historiend'art), Camille
Vivier (photographe) et
Philippe Artières (historien)
Des invités livrent
leurs regards sur
l'exposition en cours.

Réservation: reservation@
fraciledefrance.com

**Plateau-Apéro
Nocturnes**
Mercredi 01.06.16
Mercredi 06.07.16

Nocturnes, jusqu'à 21h,
chaque 1^{er} mercredi du mois

*Rendez-vous gratuits

L'HOMME AUX CENT YEUX (REUVE)

Des artistes investissent
le plateau le temps
d'une soirée.

Julien Perez
Jeudi 23.06.16
19h30

Gratuit
Réservation: reservation@
fraciledefrance.com

LA UITRINE

if
Xavier Antin
06.04 – 22.05.16

Avanie et framboise
Pierre Ardouvin
et Anne Brégeaut
28.05 – 26.06.16
vernissage le samedi
28.05.16 de 16h à 19h
à l'occasion des
10 ans ½ de l'antenne
culturelle

Jan-Ken-Pon
Camila Oliveira Fairclough
06 – 24.07.16
vernissage le 06.07.16

L'antenne culturelle
22 cours du 7^e art
75019 Paris

INFORMATIONS PRATIQUES

**frac île-de-france
le plateau, paris**
22 rue des Alouettes
75019 Paris, France
T +33 (0)1 76 21 13 41
info@fraciledefrance.com
fraciledefrance.com
Entrée libre

Accès
M 11 – Jourdain ou Pyrénées
M 7 bis – Buttes-Chaumont
Bus 26 – Jourdain

Horaires
Mer. – Dim. 14h – 19h
Nocturnes, jusqu'à 21h,
chaque 1^{er} mercredi du mois

L'antenne culturelle
22 cours du 7^e art
(à 50 mètres du plateau)
75019 Paris, France
T +33 (0)1 76 21 13 45
Espace ouvert en semaine,
sur rendez-vous, pour
la consultation du fonds
documentaire (livres,
périodiques et vidéos).
L'antenne culturelle
est fermée les jours fériés.

**frac île-de-france
administration**
33 rue des Alouettes
75019 Paris, France
T +33 (0)1 76 21 13 20
info@fraciledefrance.com
fraciledefrance.com

Le Journal de l'exposition
est proposé par le frac
île-de-france/l'antenne
culturelle

Rédaction
Marie Baloup, Gilles Baume,
Xavier Franceschi,
Pauline Lacaze
Relecture et coordination
Isabelle Fabre assistée de
Charlotte Septfonds
Traduction
Louise Jablonowska

Conception graphique
Atelier Baldinger • Uu-Huu

Présidente: Florence
Berthout
Directeur: Xavier Franceschi

PARTENAIRES

Le frac île-de-france
reçoit le soutien du Conseil
régional d'Île-de-France,
du ministère de la Culture
et de la Communication –
Direction Régionale des
Affaires Culturelles
d'Île-de-France et de la
Mairie de Paris. Membre du
réseau Tram, de Platform,
regroupement des FRAC
et du Grand Belleville.

← frac
île-de-france

★ île de France



TRAM PLATFORM

LE GRAND BELLEVILLE



CATALOGUE

Le catalogue de
l'exposition «Then,
maybe, the explosion
of a star»,
Johannes Kahrs,
paraîtra en juin 2016.