

Konrad
LODER

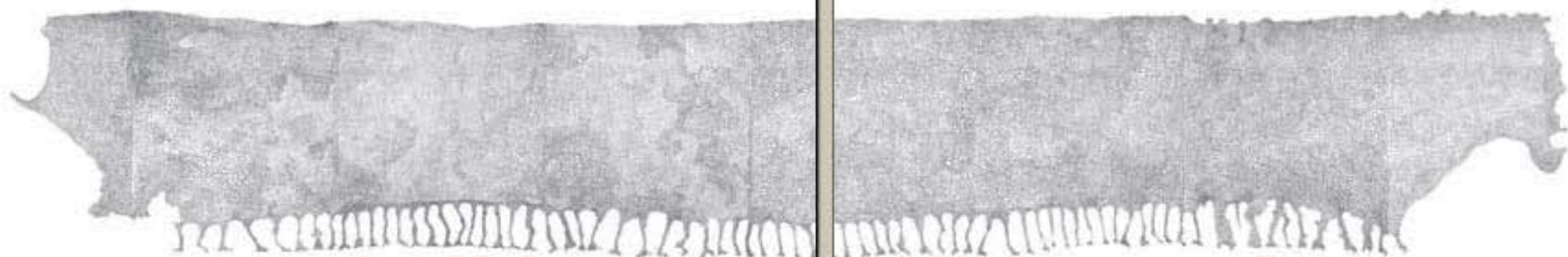


Konrad
LODER

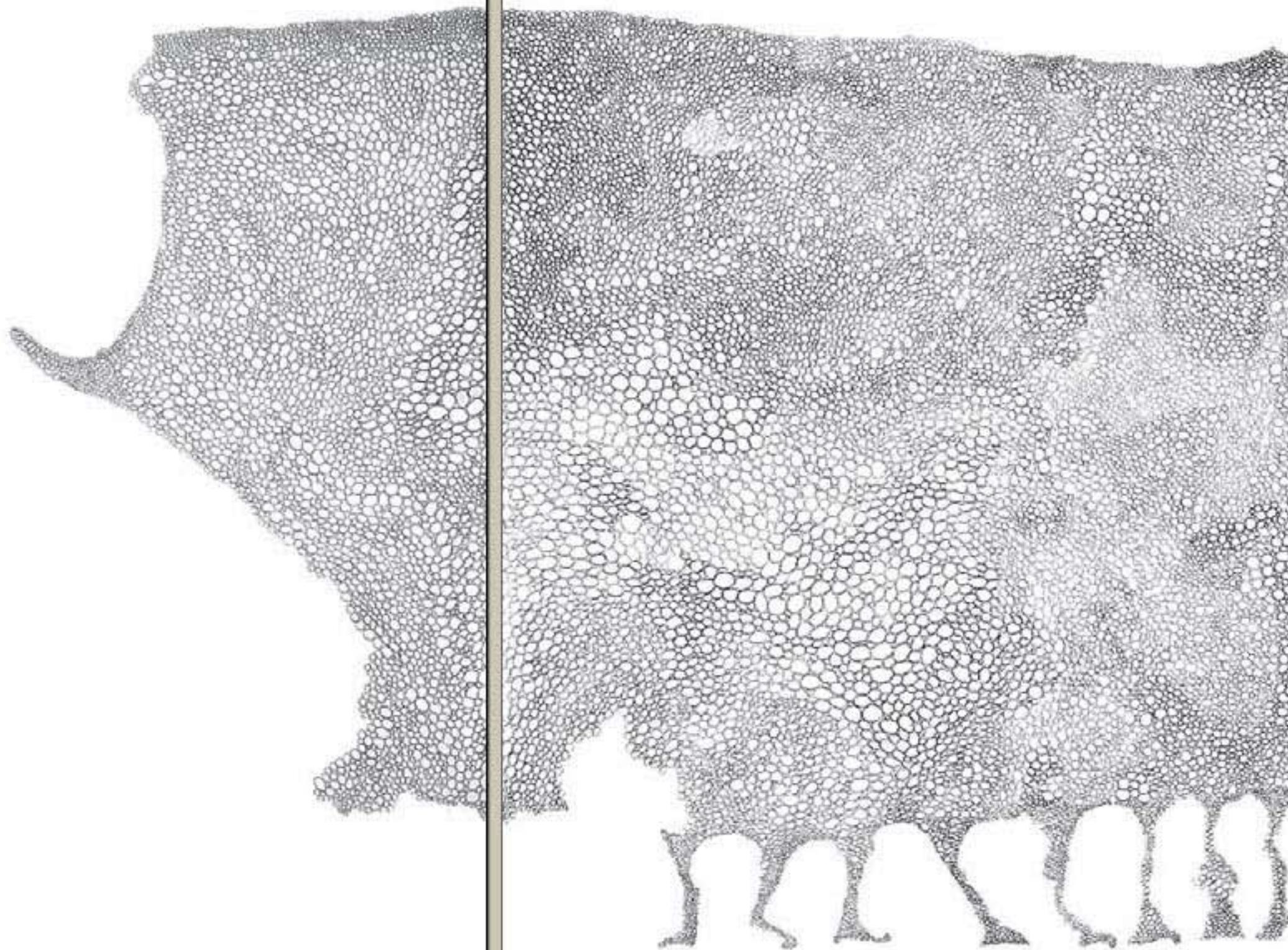


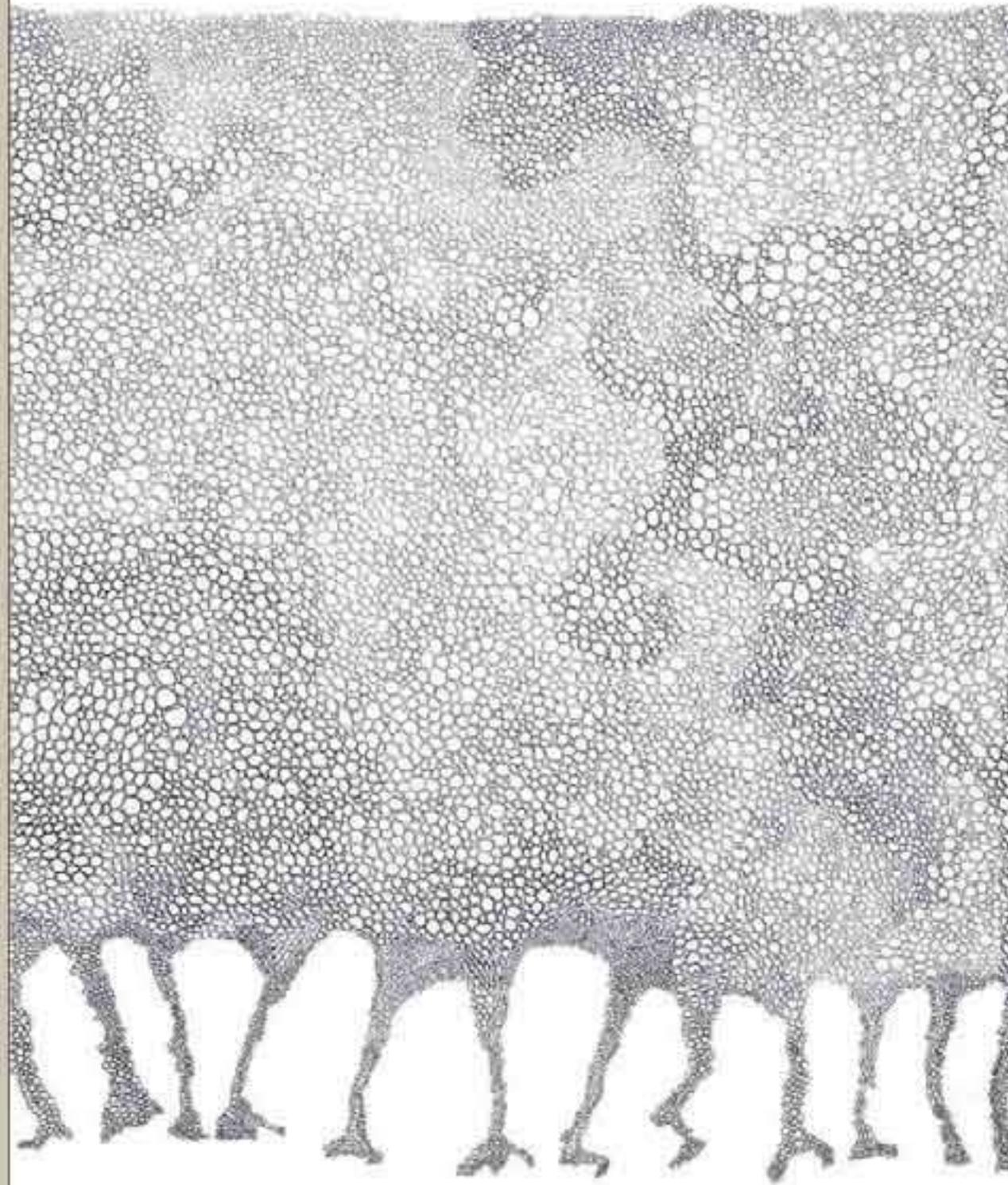
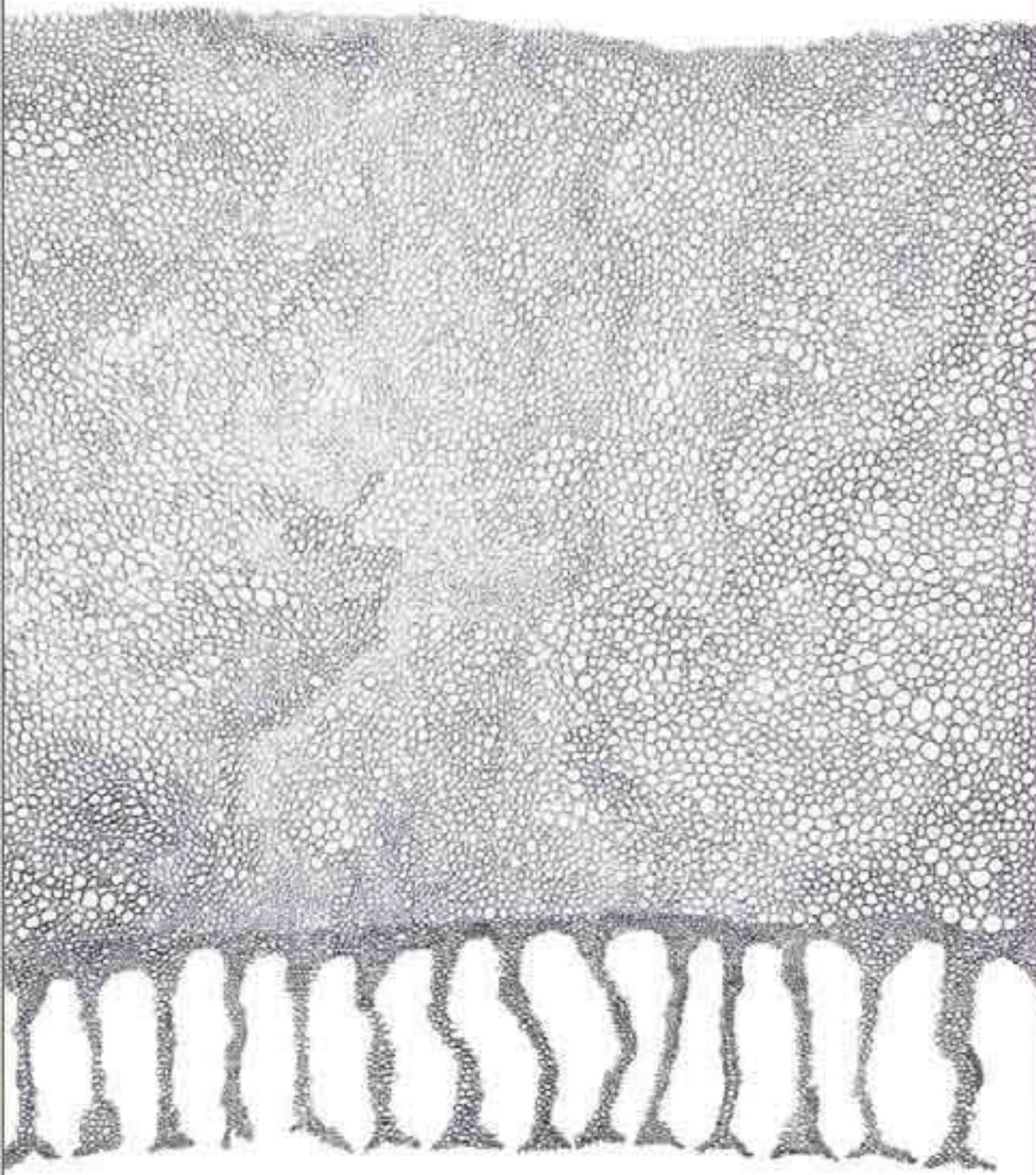
LE 19, CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE MONTBÉLIARD

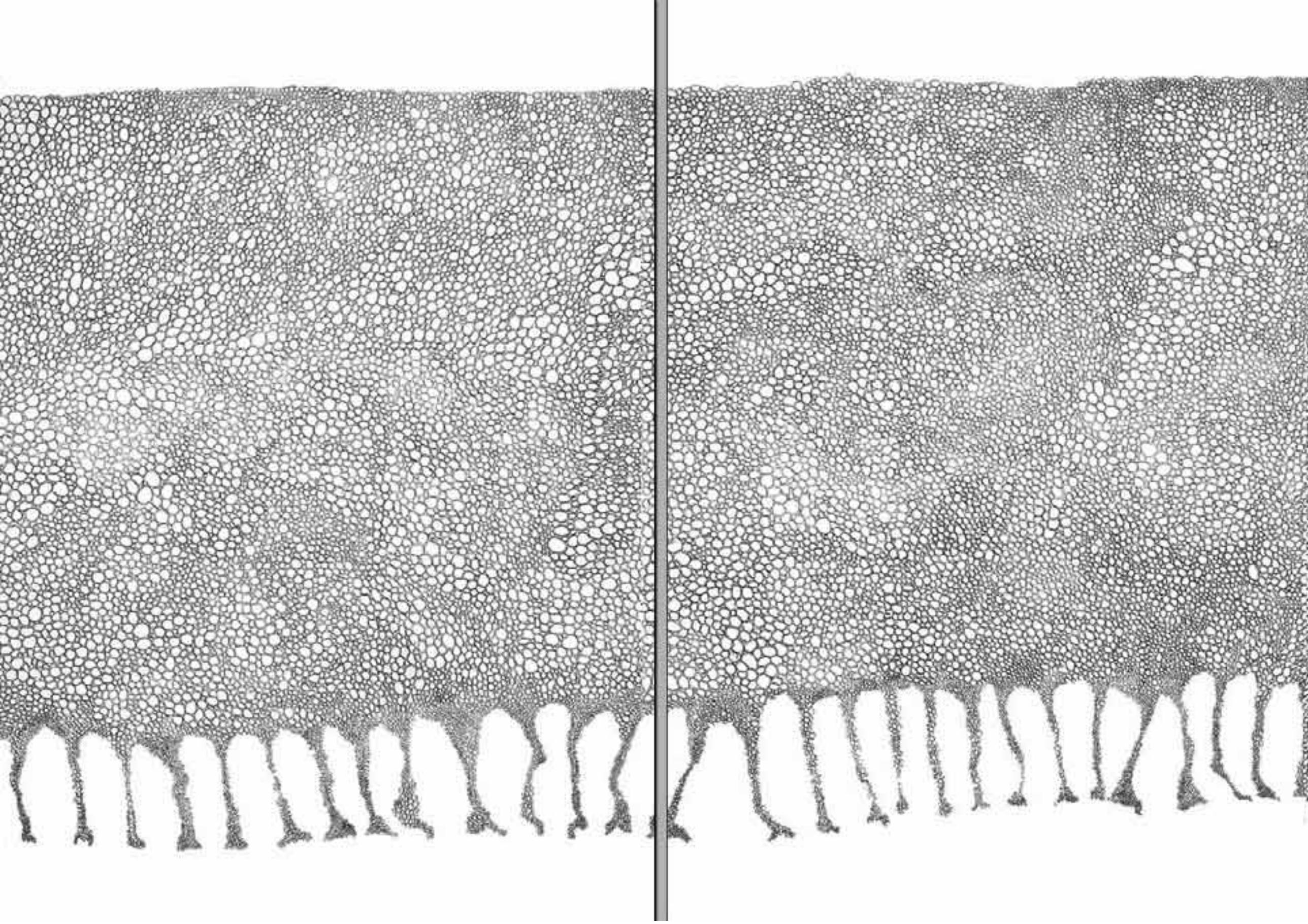
Étude, 2003, encre sur papier, 24x32 cm

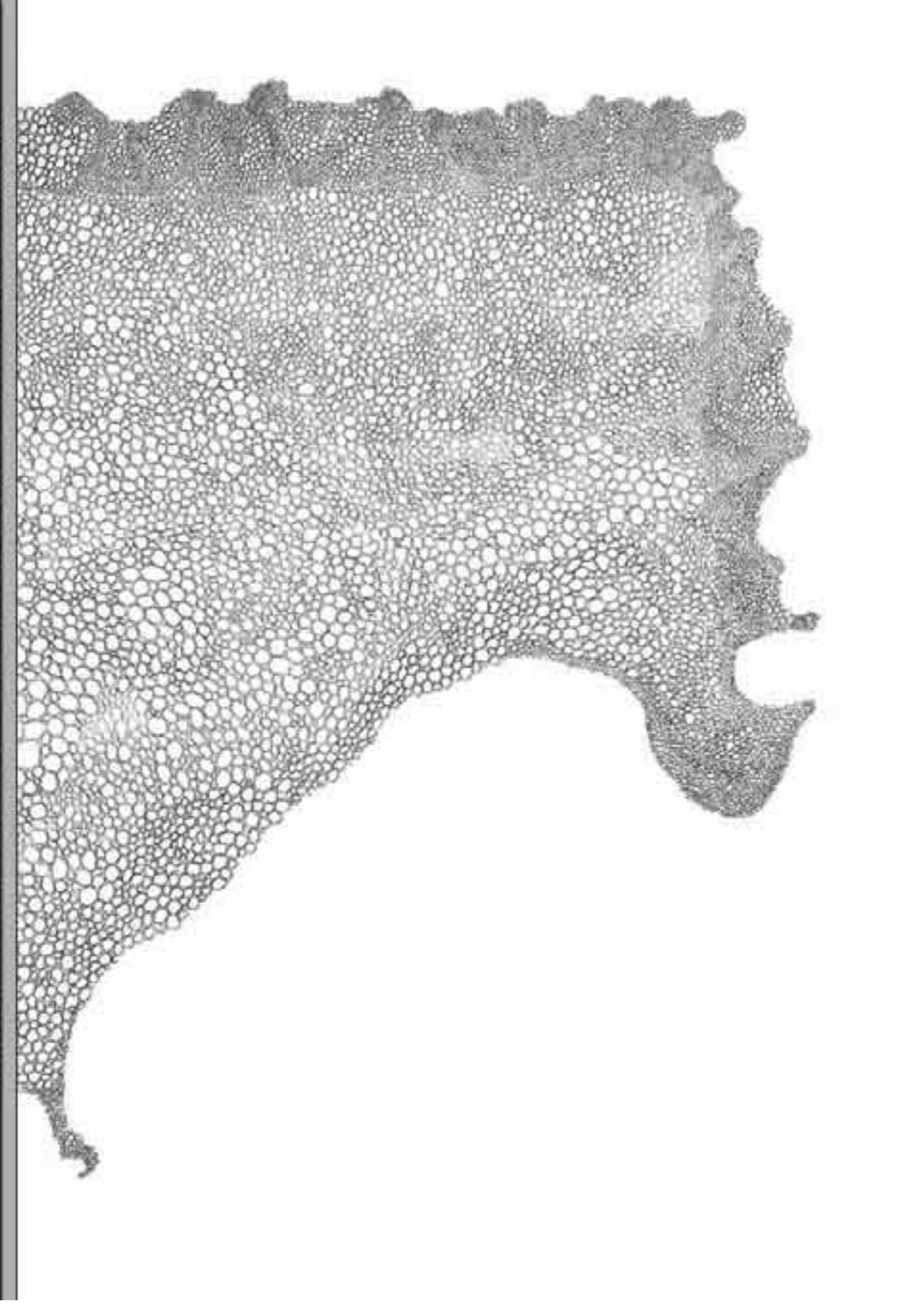
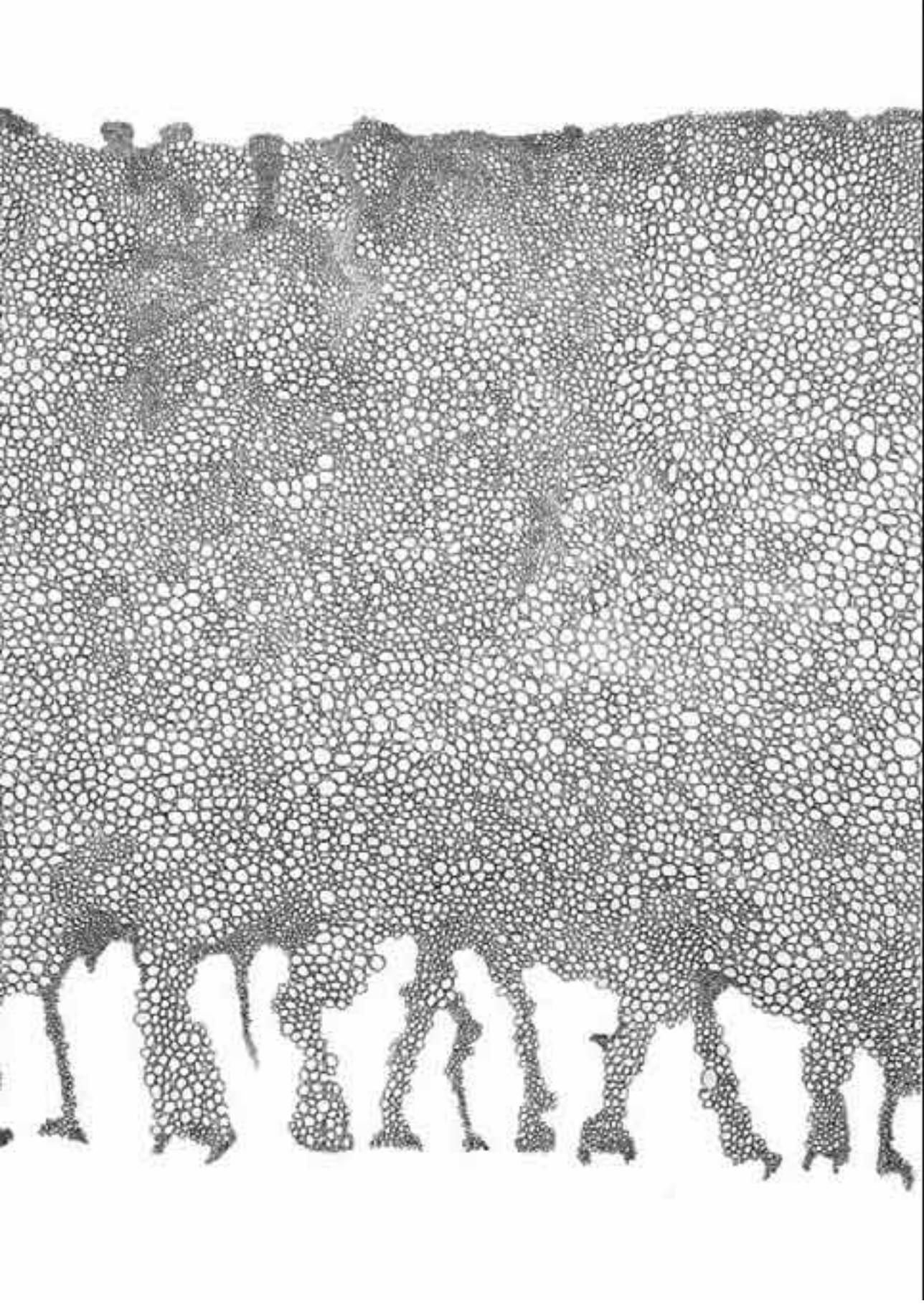


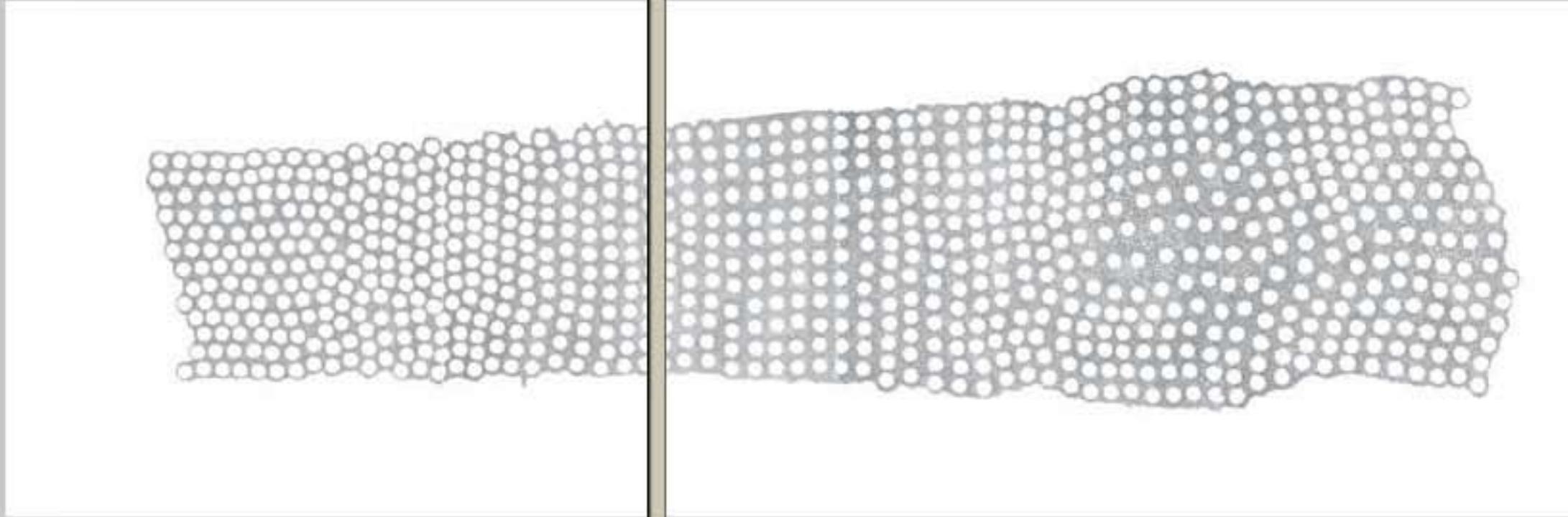
Scoïopendje 2005,
crayon sur papier, 8 éléments, 100x 560 cm



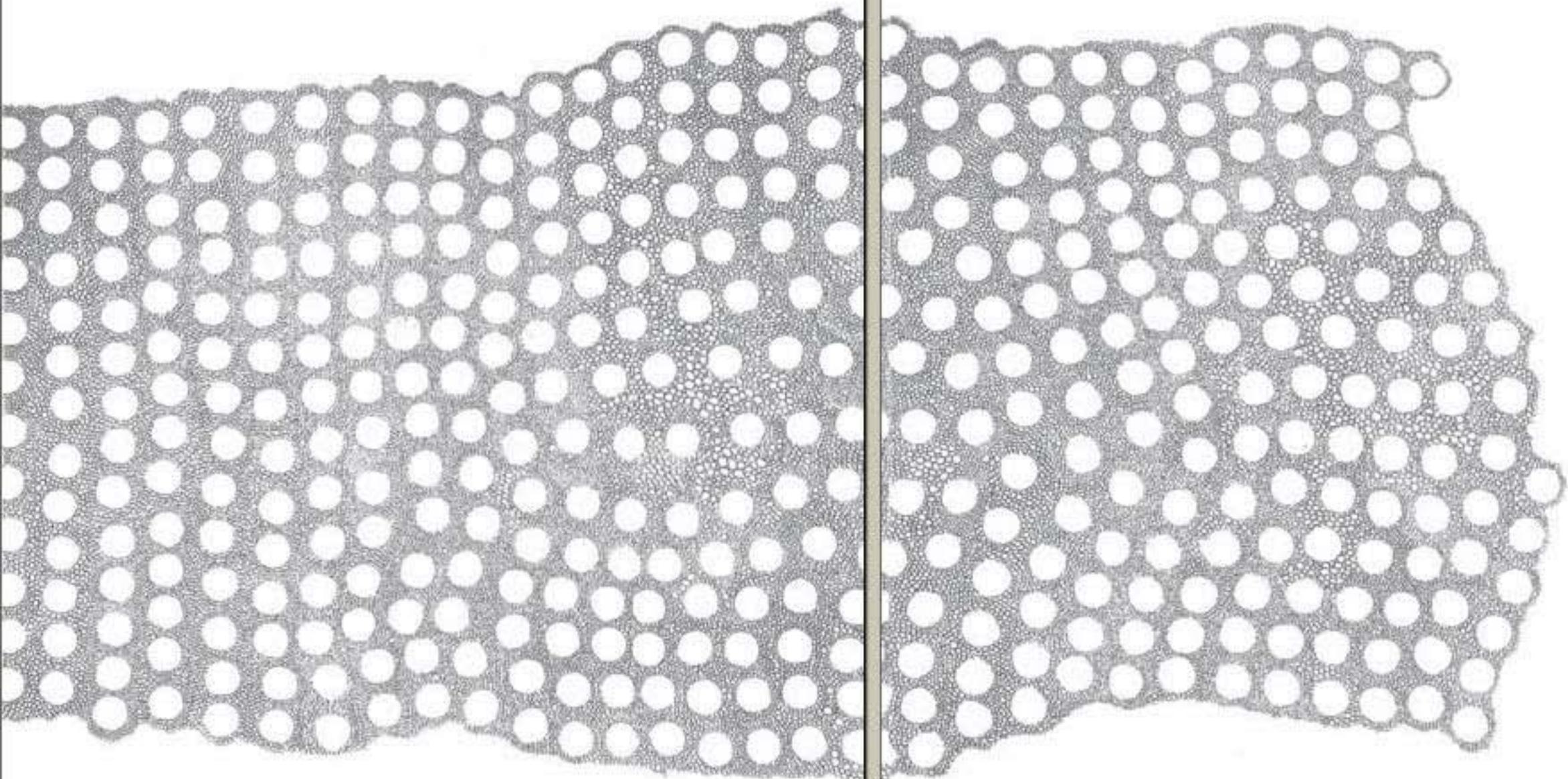


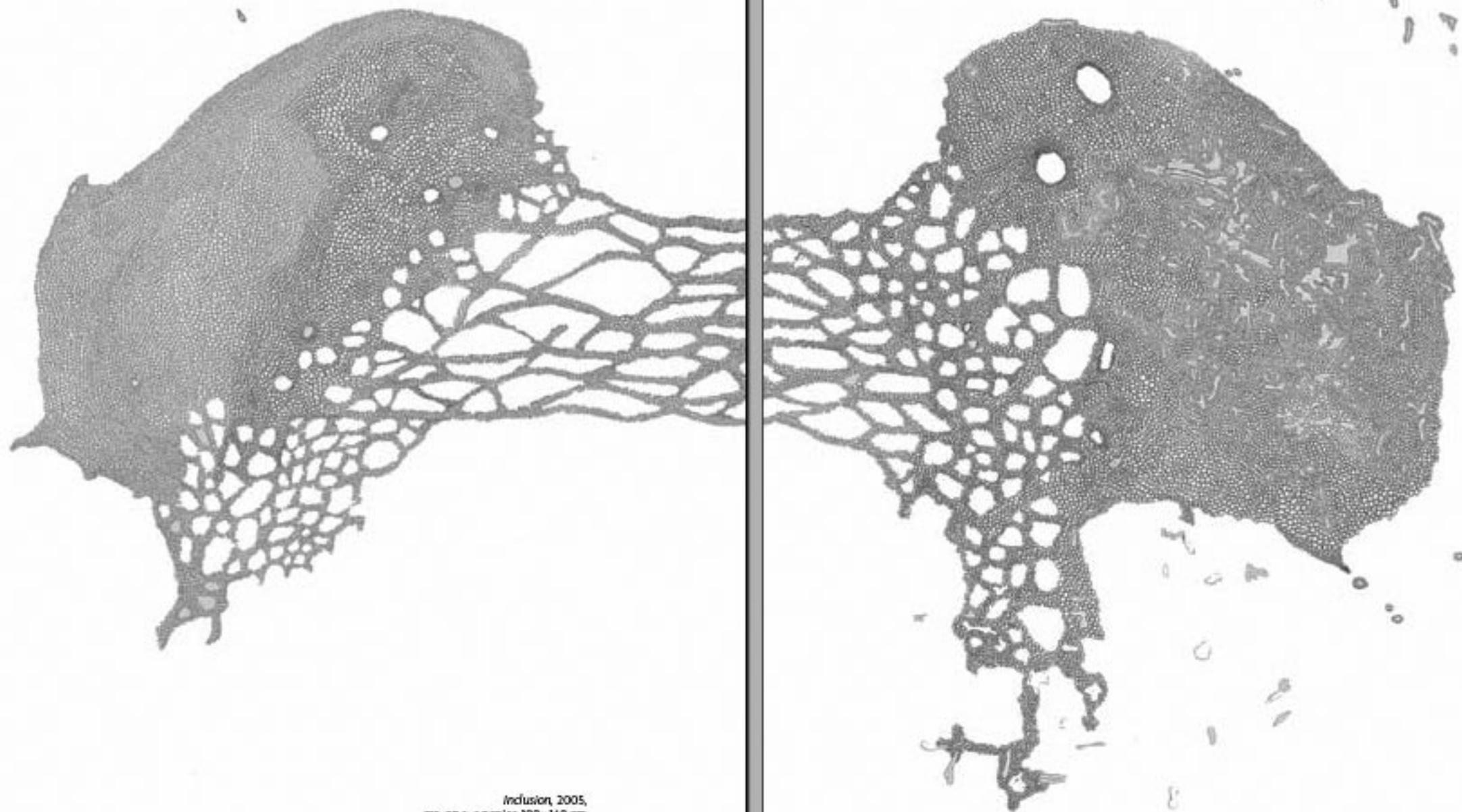




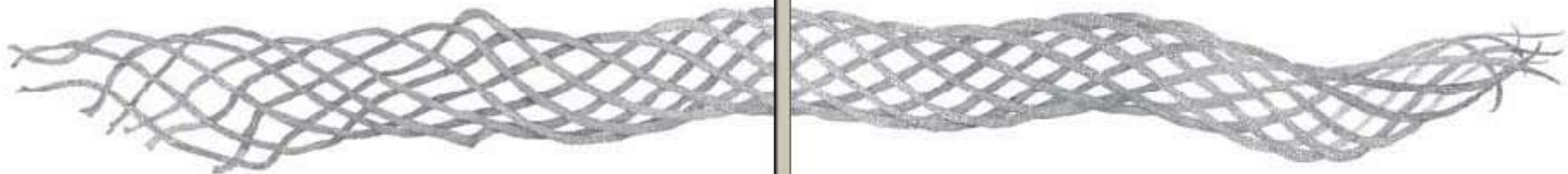


Éponge, 2005,
crayon sur papier, 4 éléments, 100x250 cm

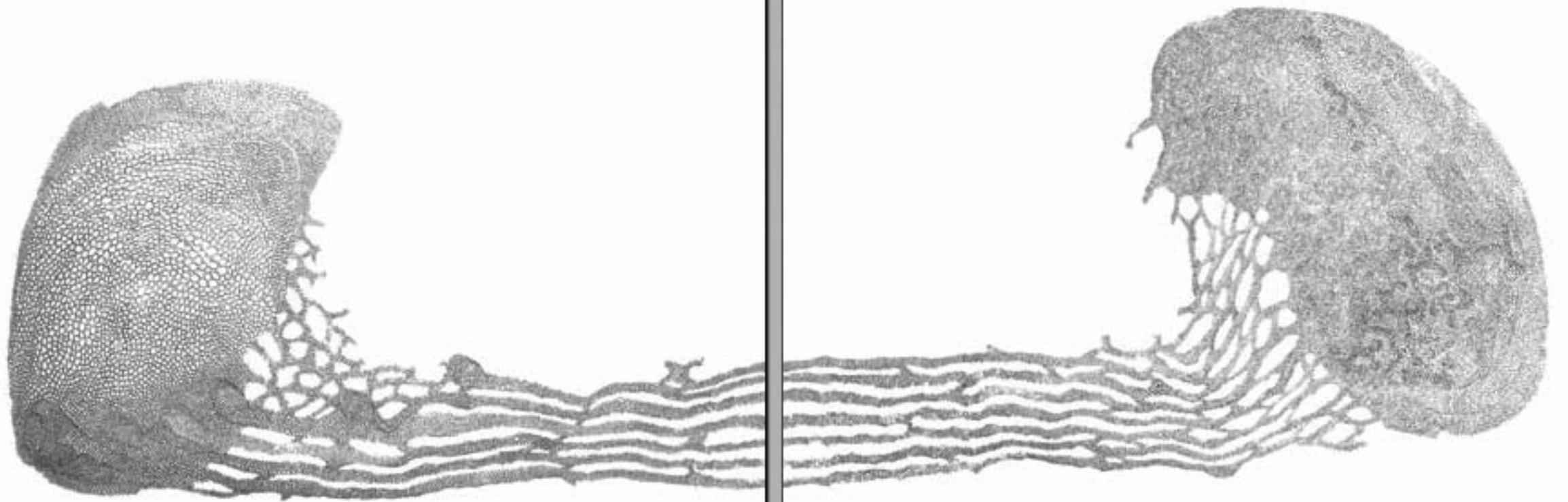




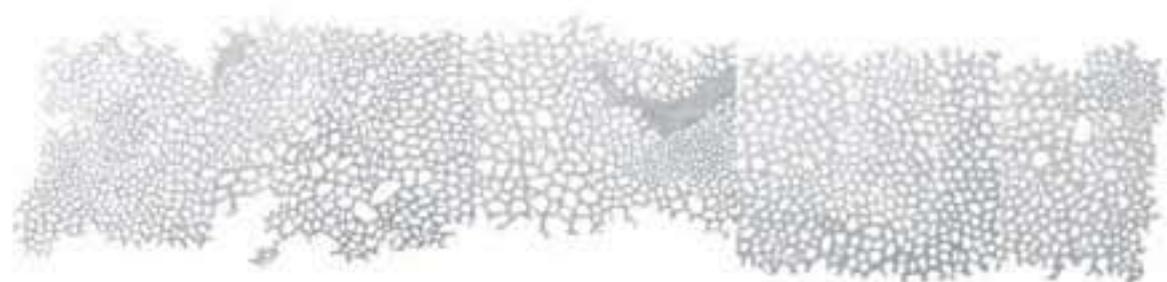
Inclusion, 2005,
crayon sur papier, 100 x 140 cm



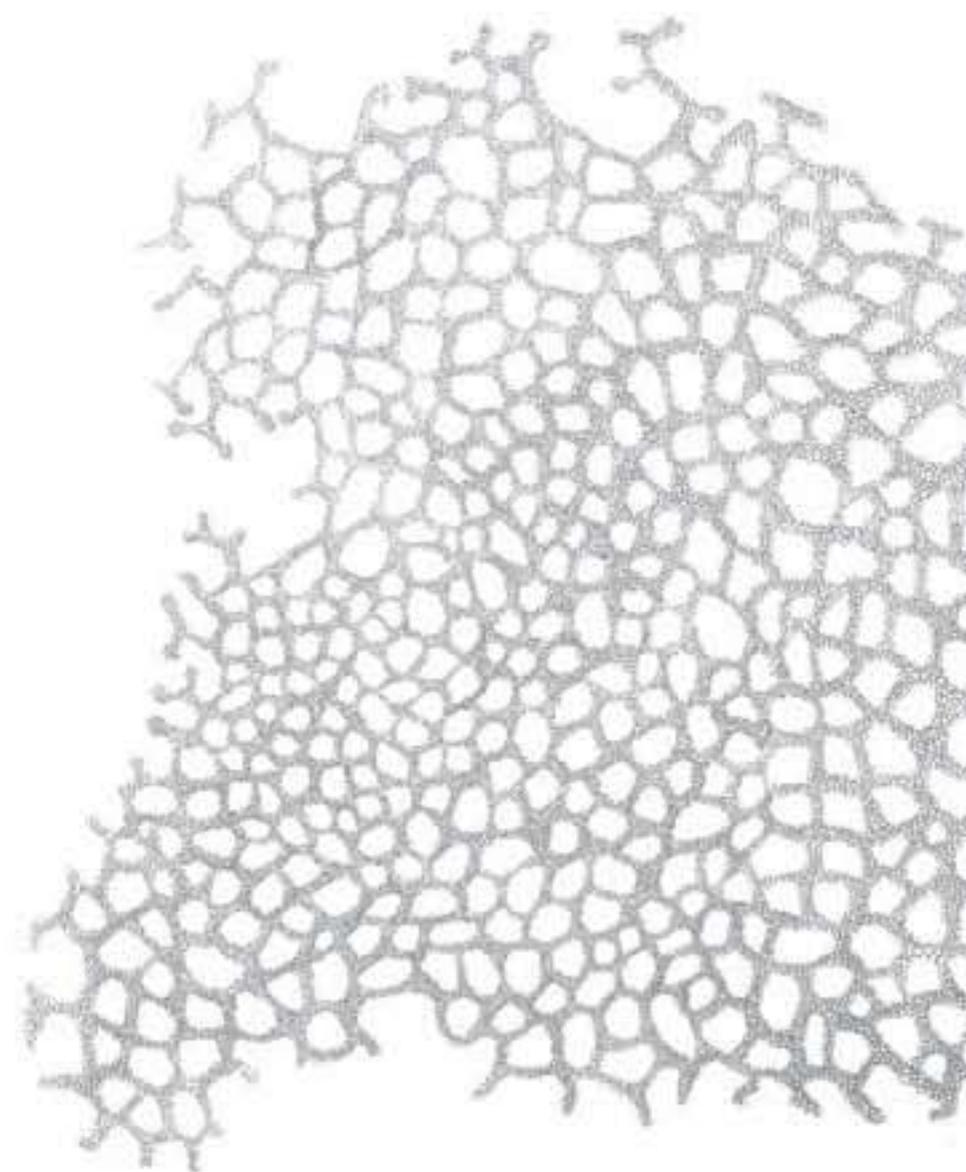
Corde, 2005, crayon sur papier,
3 éléments, 70x300 cm

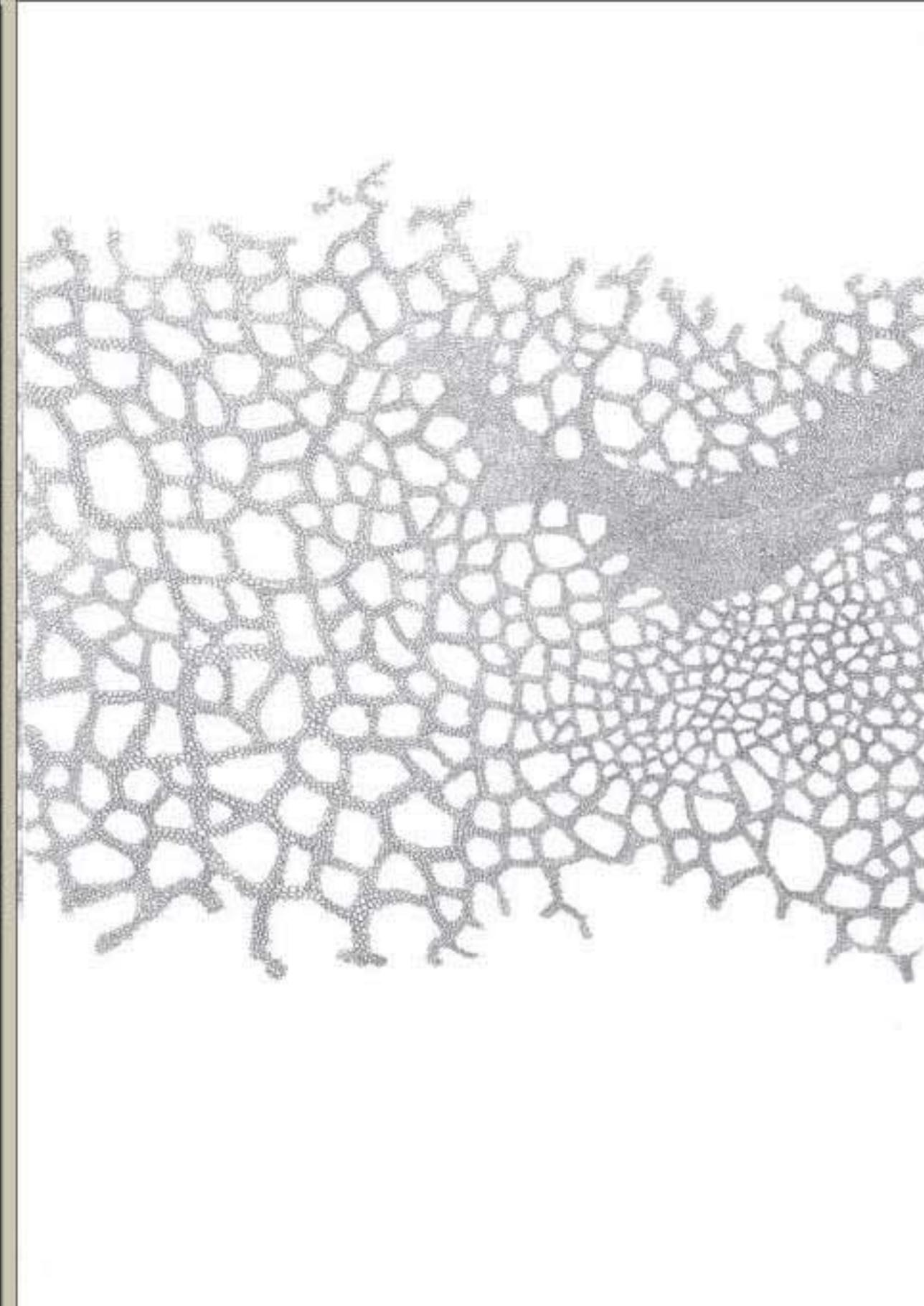
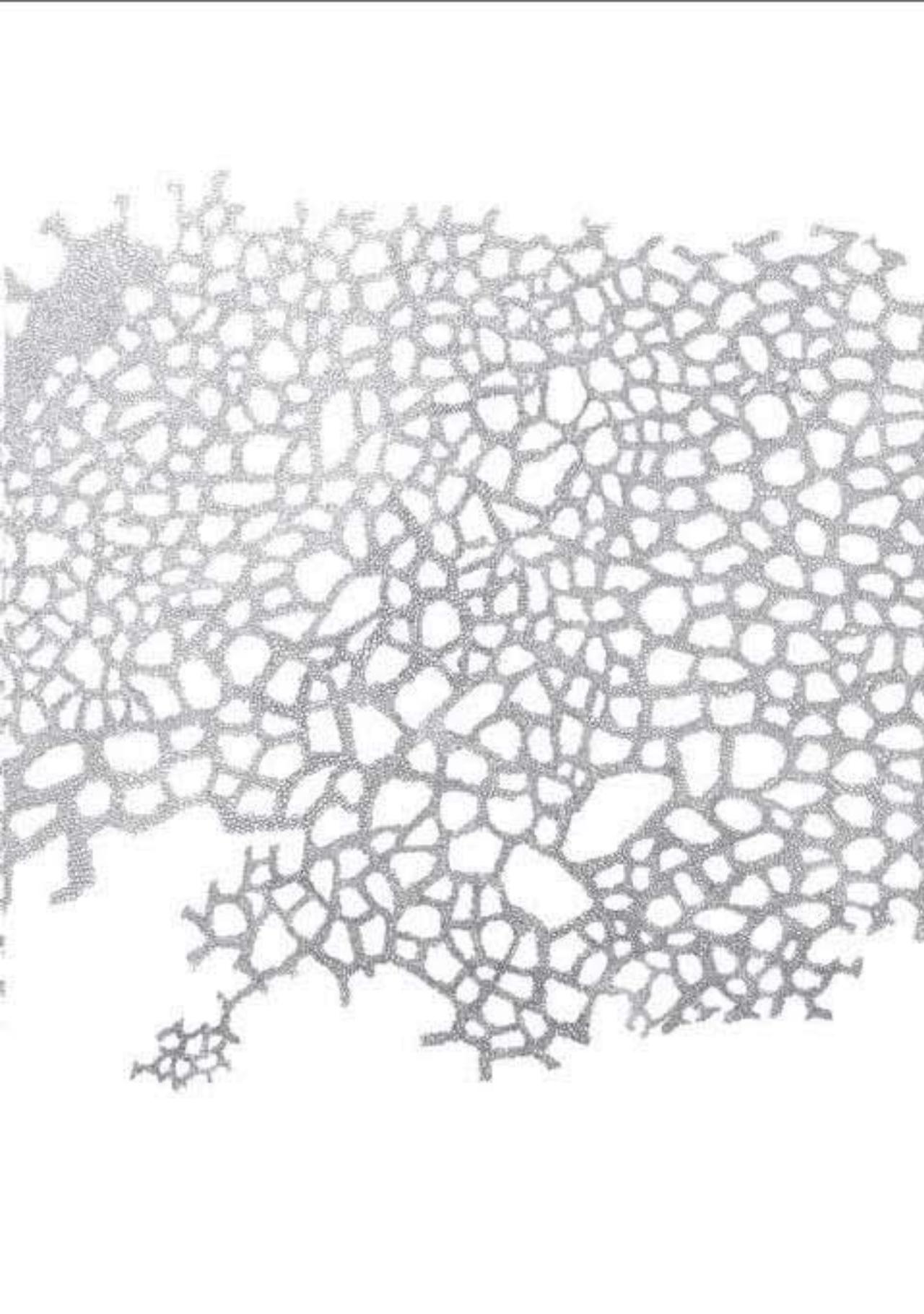


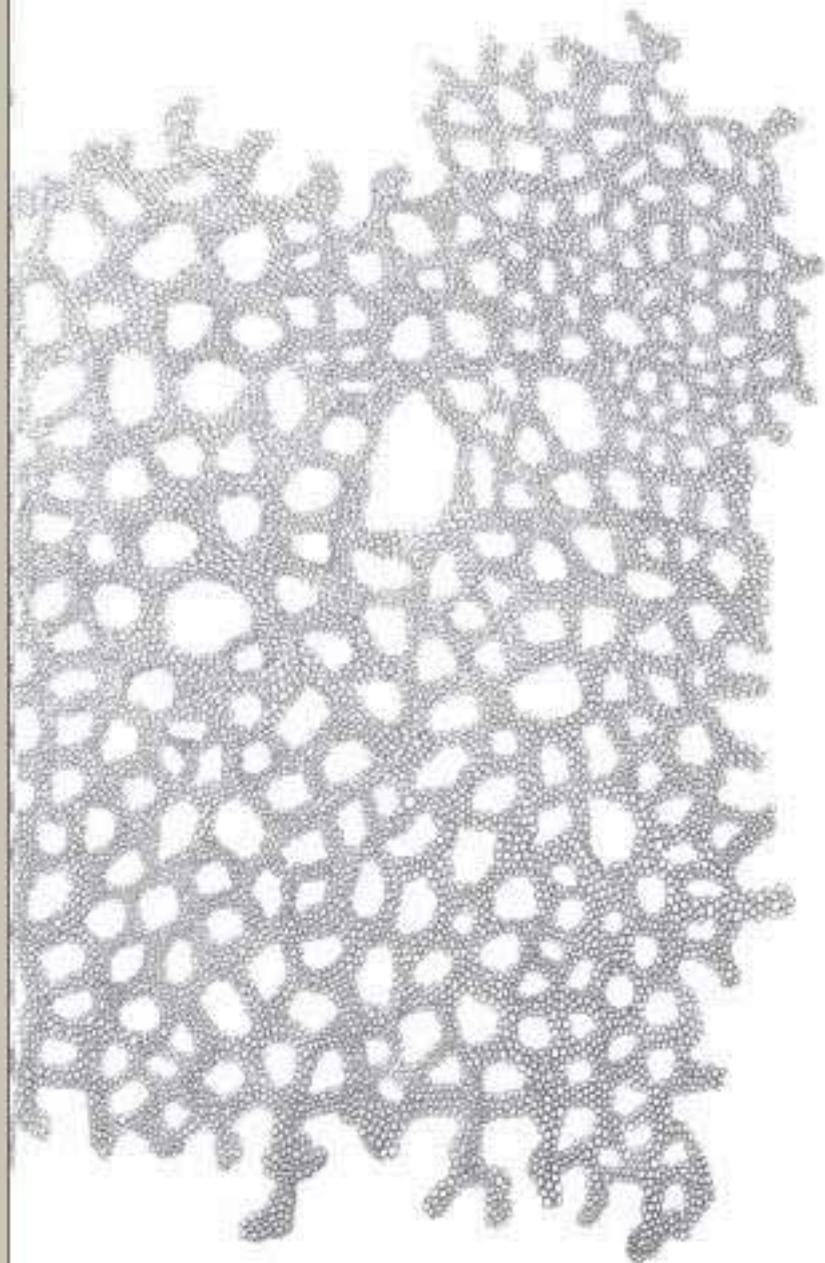
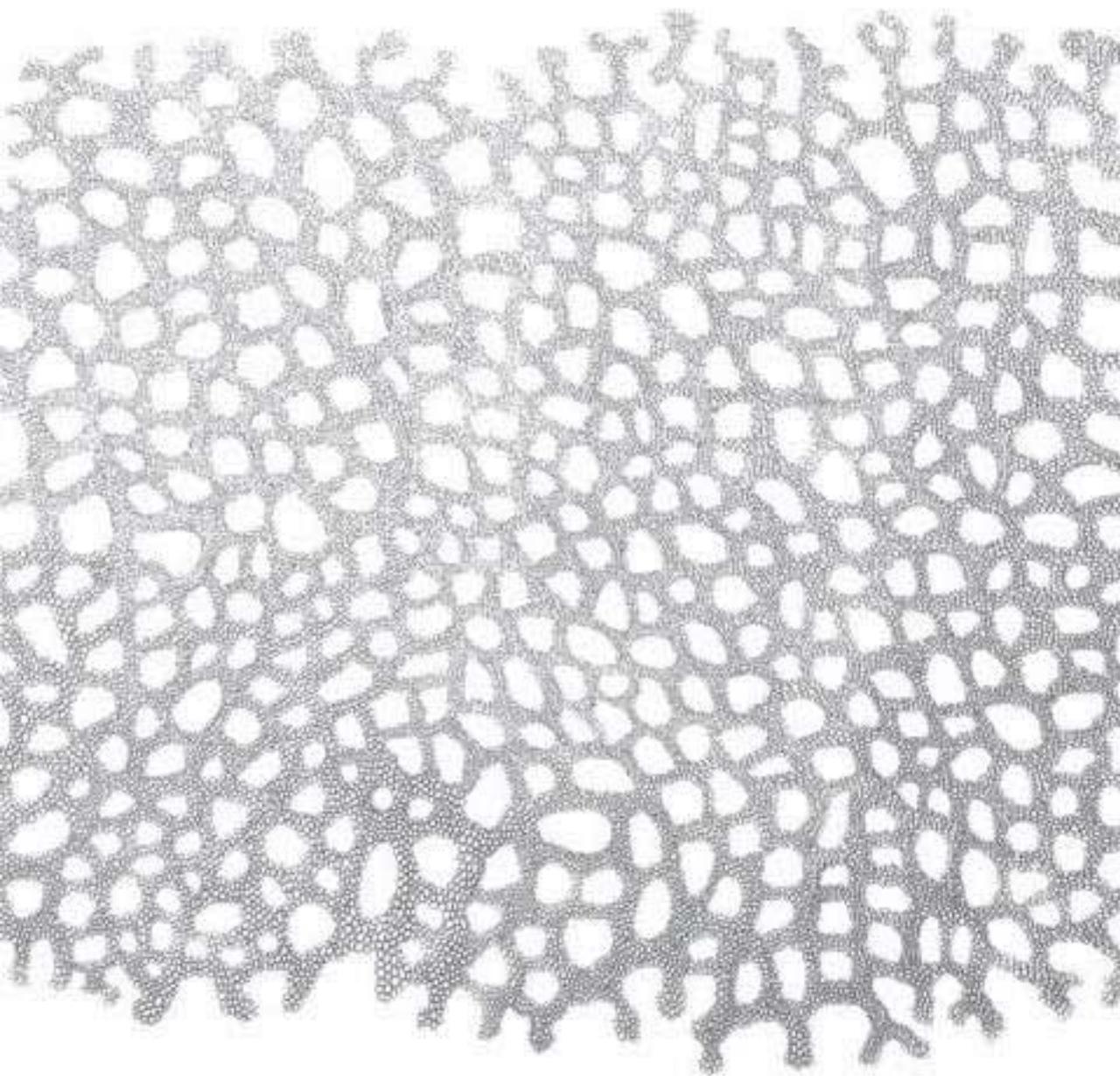
Forme testiculaire, n°15,
2005, crayon sur papier, 70x 100 cm



Tissu, 2004,
crayon sur papier, 5 éléments, 100 x 350 cm







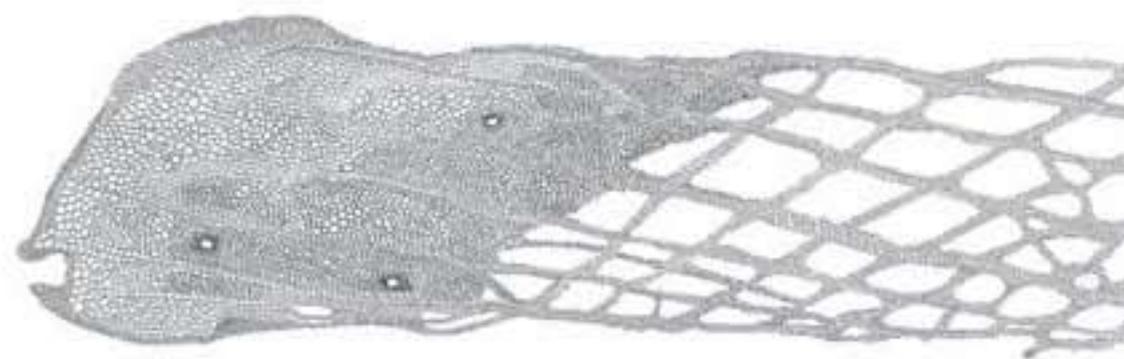


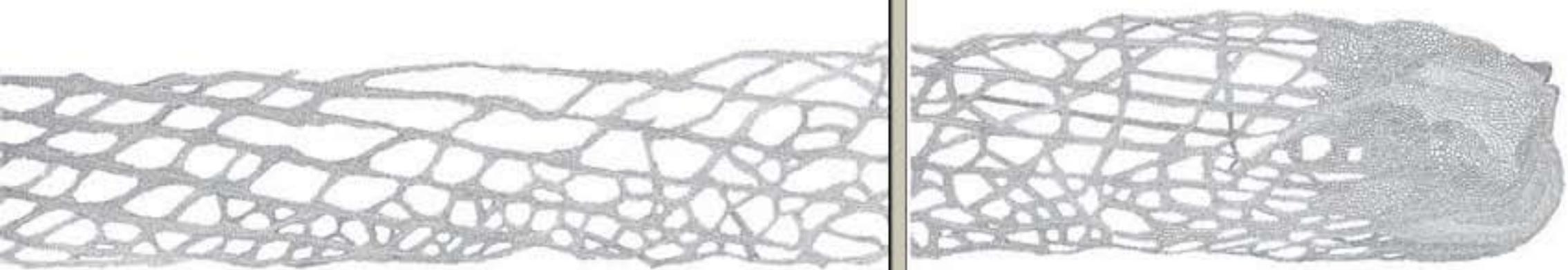
Tamborécoque, 2004,
crayon sur papier, 3 éléments, 300 x 70 cm





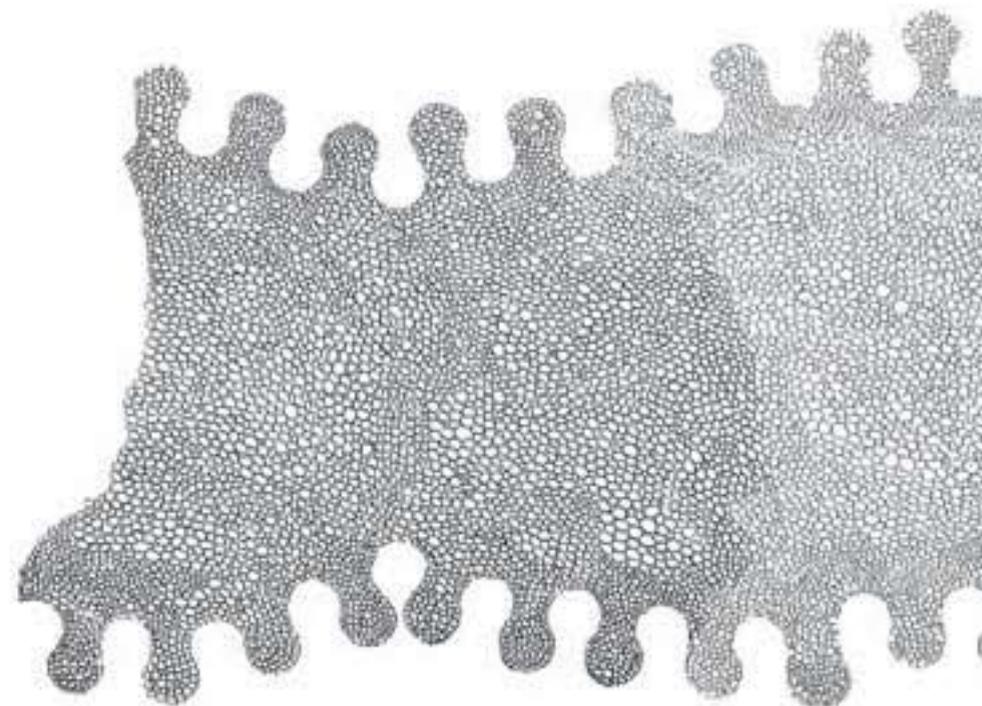
Bryq, 2005.
crayon sur papier, 3 éléments, 100 x 210 cm

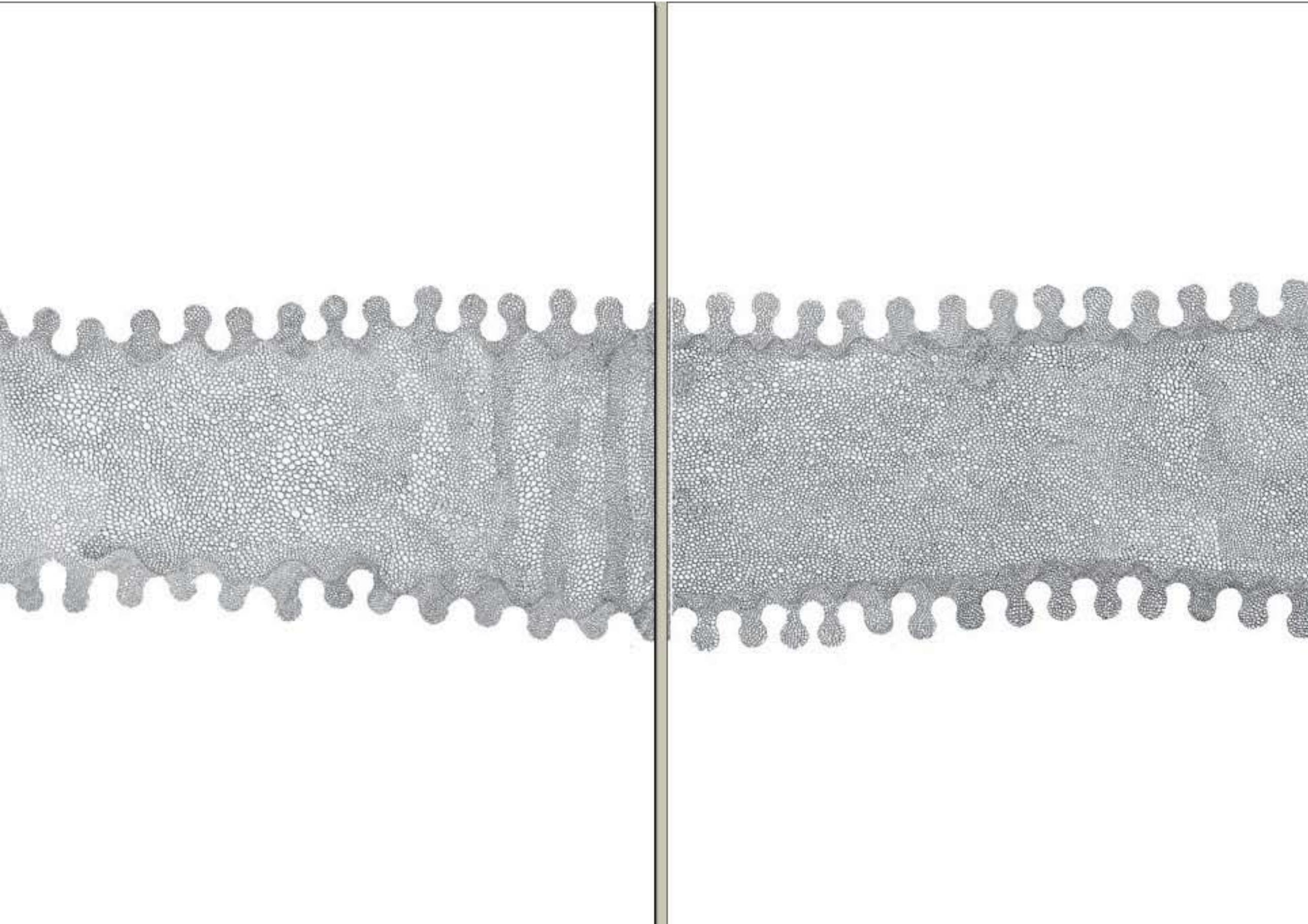


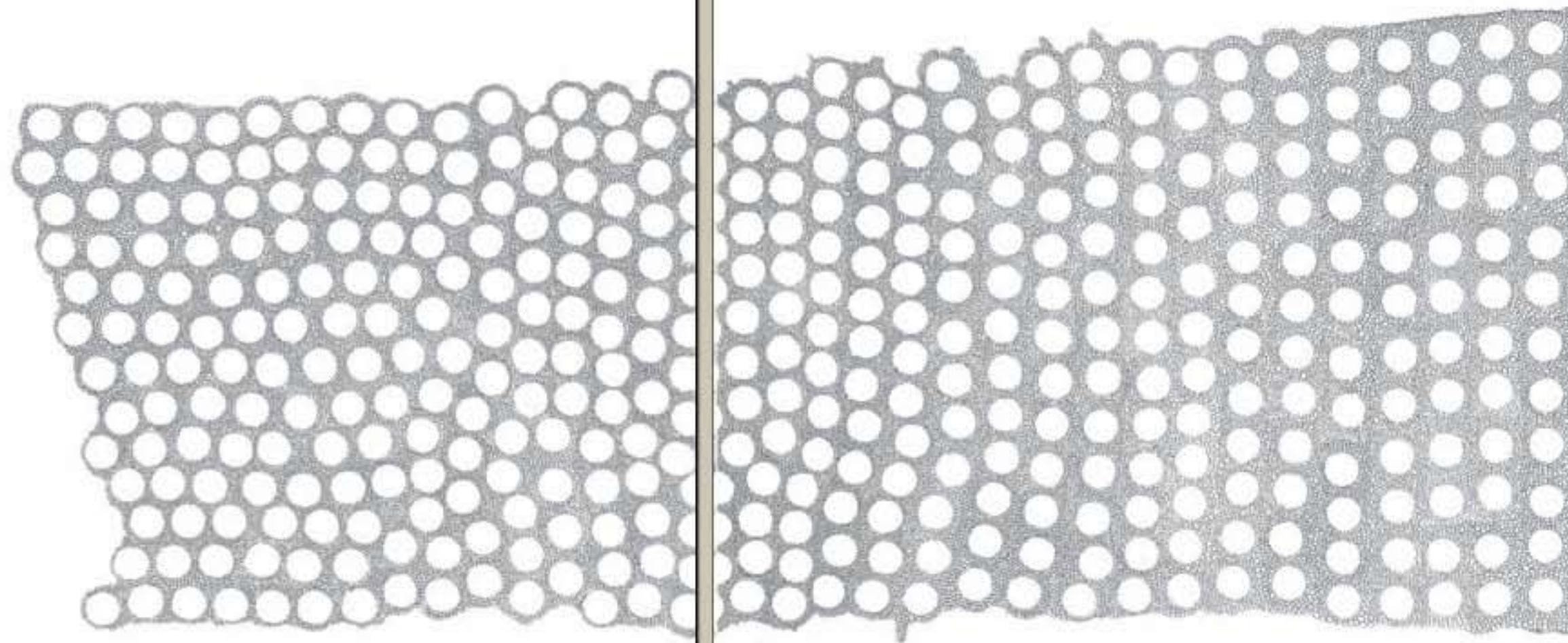


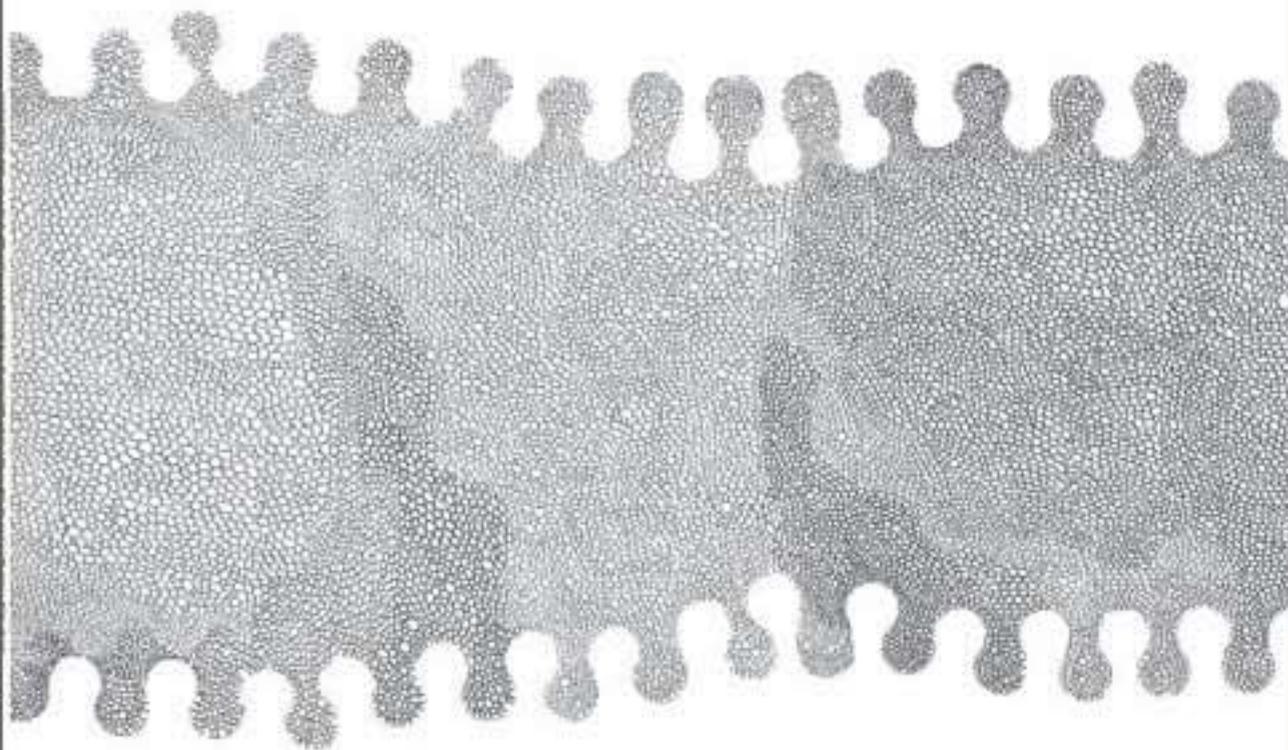


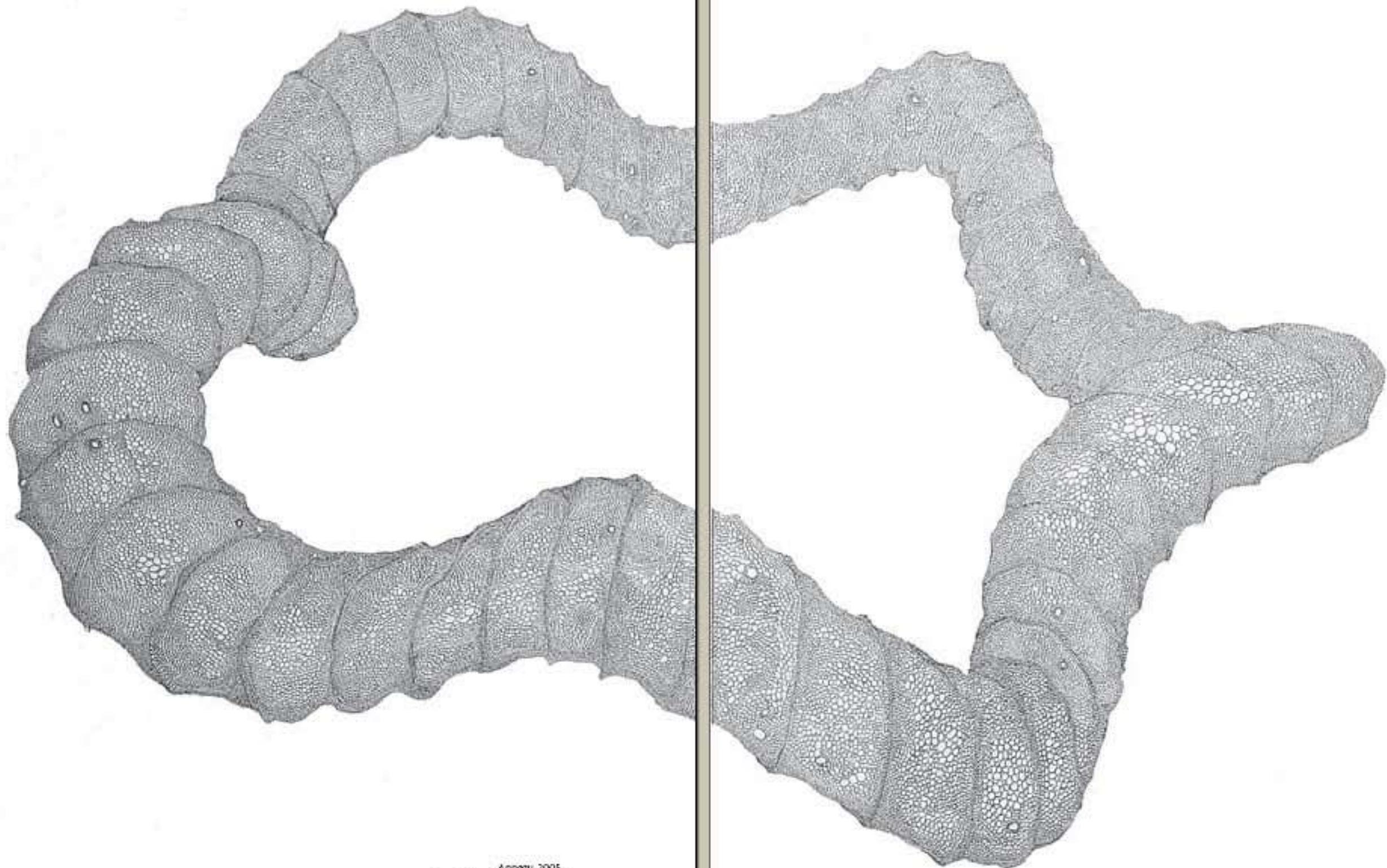
Ver zoltare, 2004,
crayon sur papier, 5 éléments, 100 x 350 cm



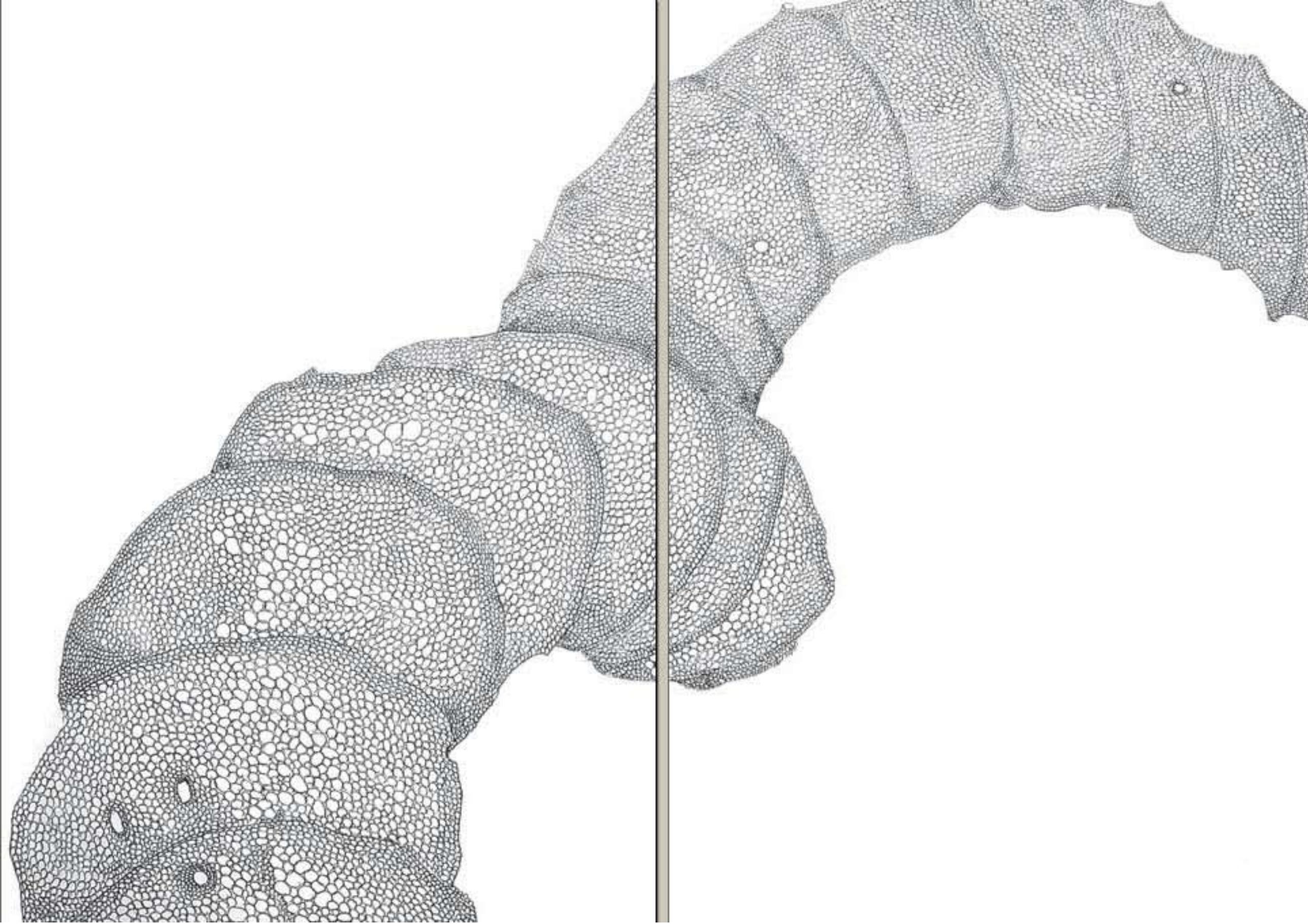


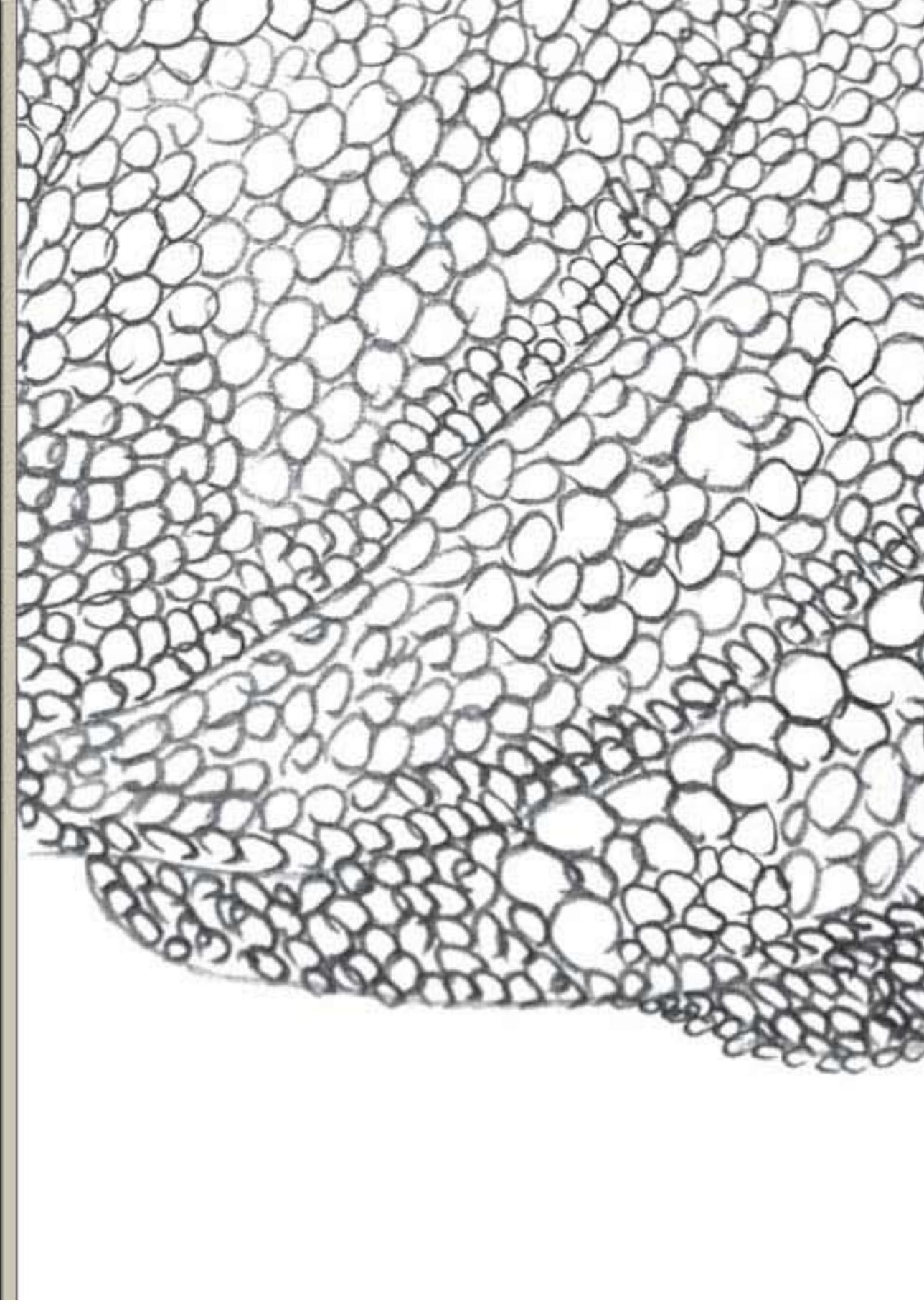
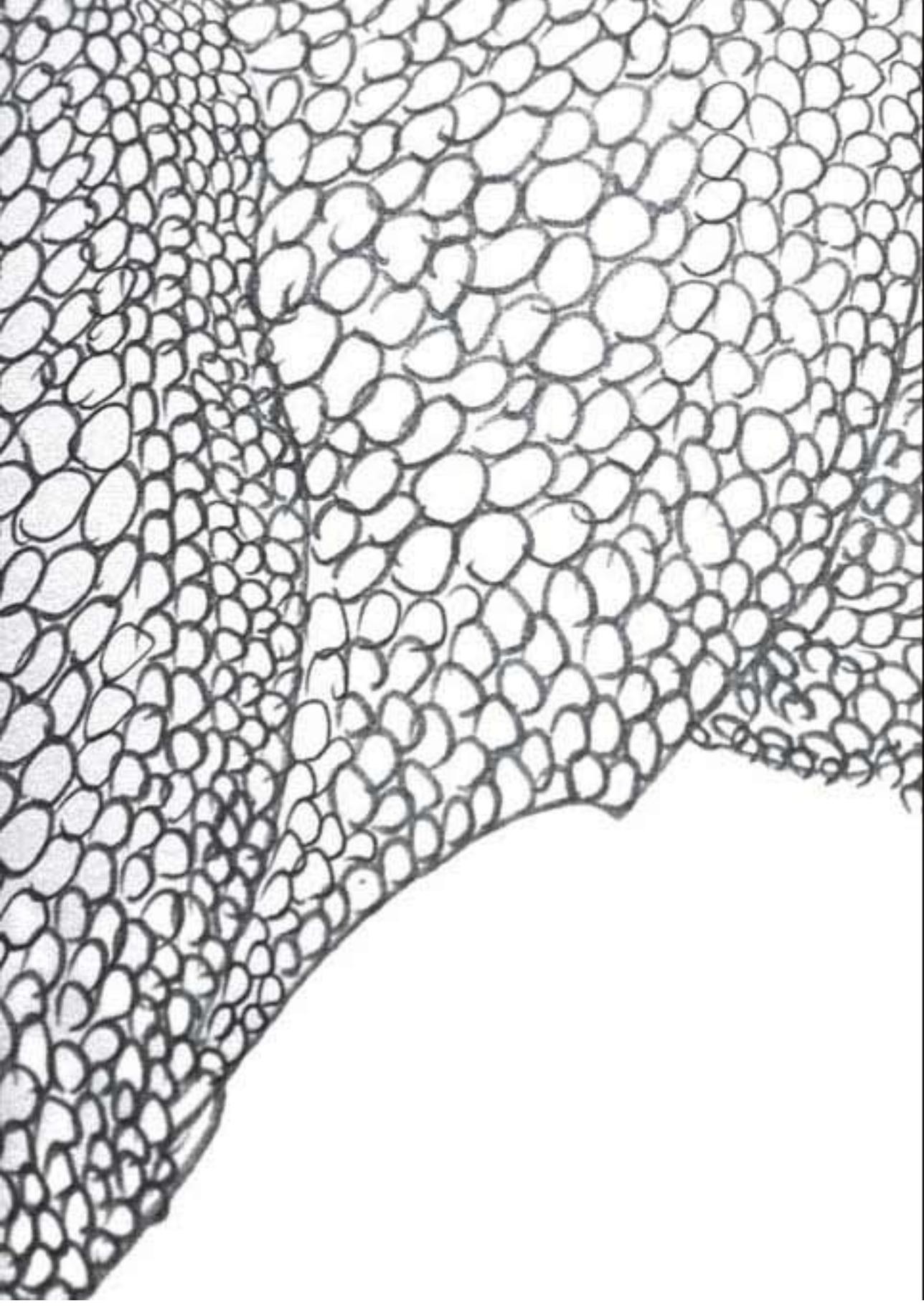


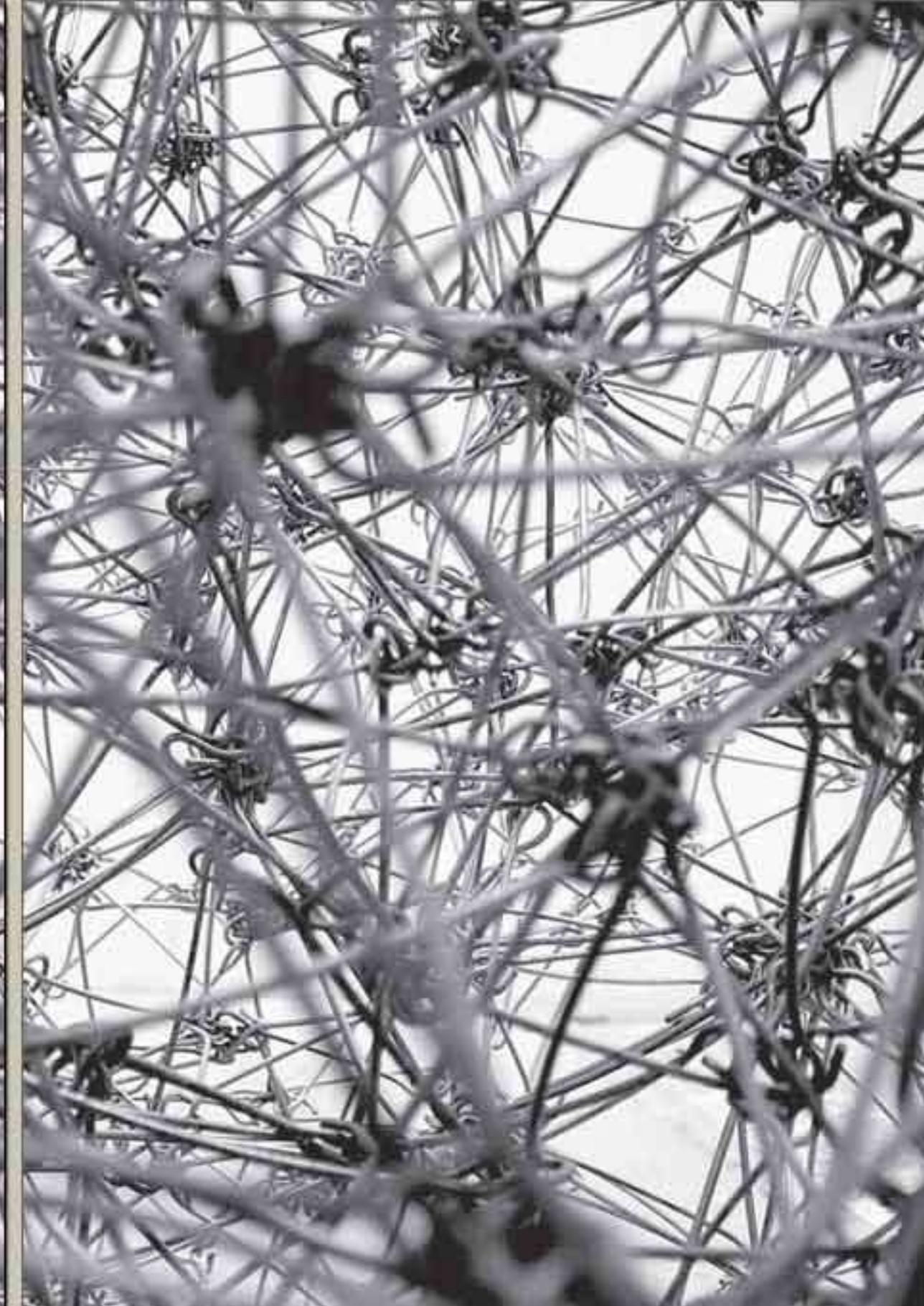


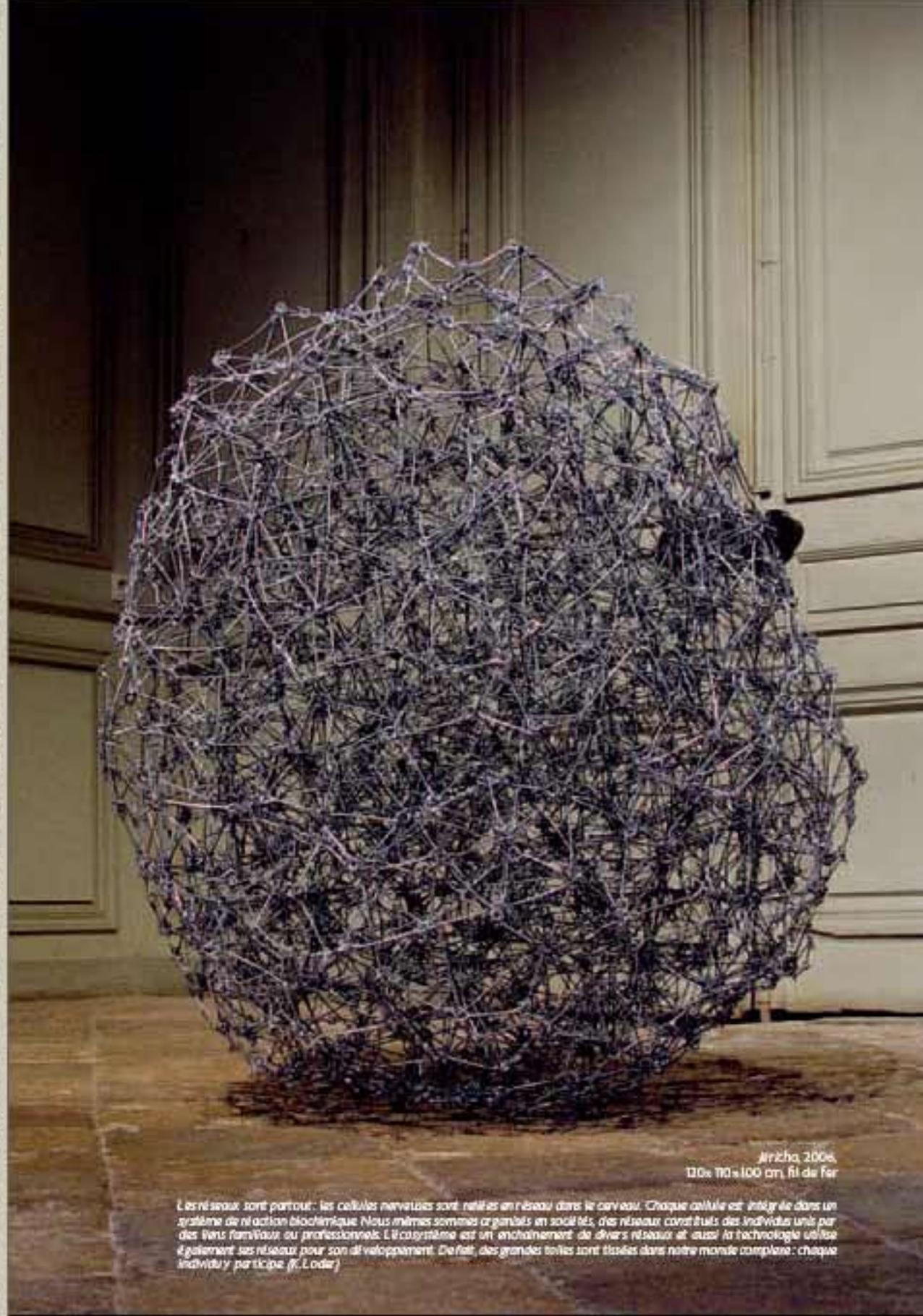
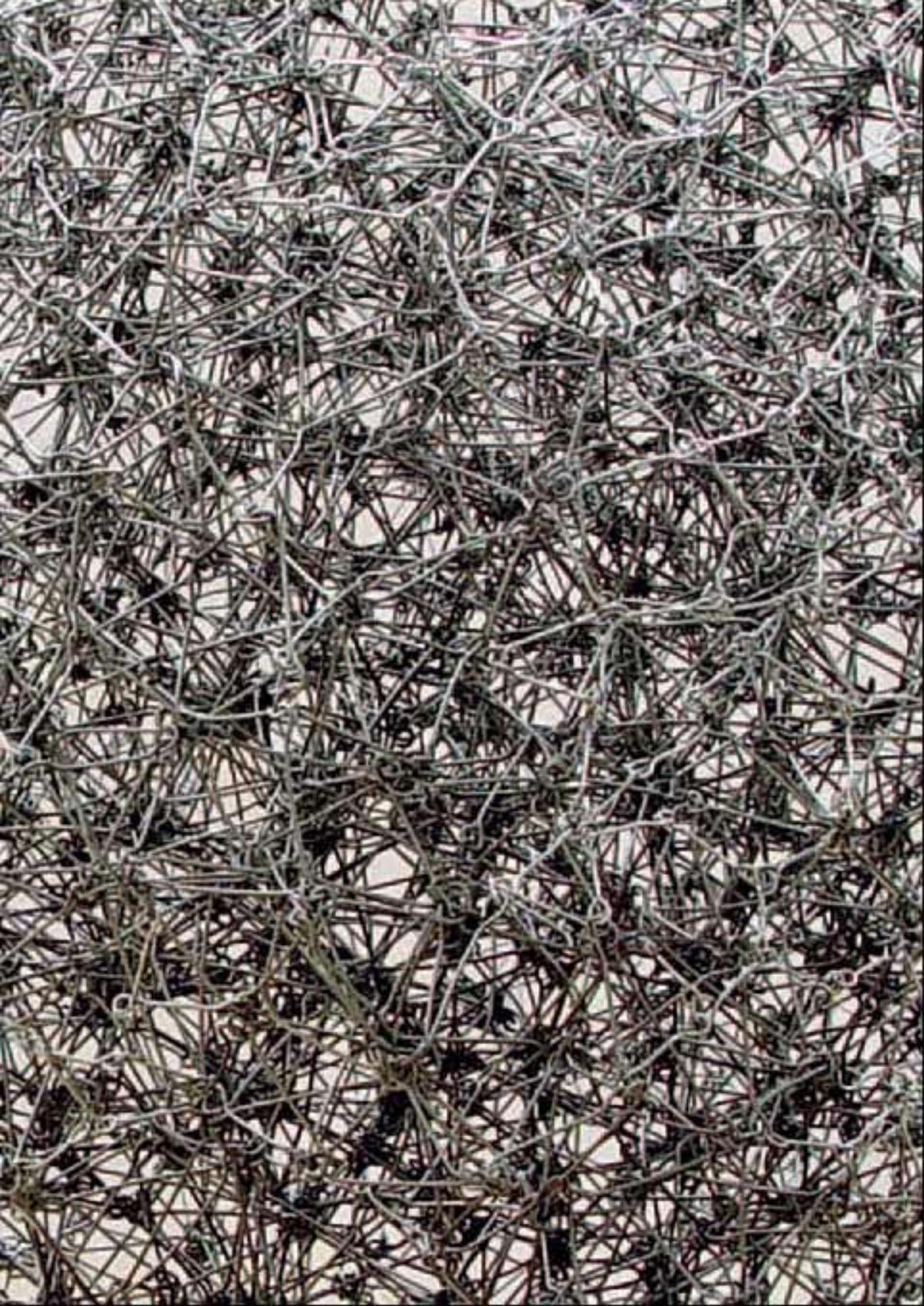


Anneau, 2005,
crayon sur papier, 2 éléments, 100 x 140 cm









Jiricho, 2006,
110x 110x100 cm, fil de fer

Les réseaux sont partout: les cellules nerveuses sont reliées en réseau dans le cerveau. Chaque cellule est intégrée dans un système de réaction biochimique. Nous mêmes sommes organisés en sociétés, des réseaux constitués des individus unis par des liens familiaux ou professionnels. L'ecosystème est un enchaînement de divers réseaux et aussi la technologie utilise également ses réseaux pour son développement. De fait, des grandes toiles sont tissées dans notre monde complexe: chaque individu y participe (K. Loder)



XXXX, 2006,
120x 110x 100 cm, fil de fer

Essaimage et ensemencement : répétition

Karim Ghaddab

Que produit la répétition d'une opération ? Quelle forme naît de la reprise d'un même procédé ? Quelle image le geste donne-t-il de lui-même, lorsqu'il ne poursuit pas d'autre objet que son effectuation ?

Une opération plastique réitérée au-delà de toute finalité fonctionnelle finit par étouffer littéralement l'objet sur lequel elle s'exerce. « Un jour, j'ai commencé à peindre la roue de mon vélo, explique Konrad Loder. Couche par couche, j'ai appliqué la peinture. Maintenant, la roue est très lourde et elle ne peut plus que servir en tant que sculpture ». L'élaboration de cet objet – une roue de bicyclette pleine de peinture blanche, dont les intervalles entre les rayons sont comblés par la peinture – ne procède donc pas du tout d'un projet de sculpture. Le devenu-art ne s'impose qu'après-coup, négativement, par déceptivité, devant l'évidence de la perte de fonctionnalité de l'objet. Le label « art », ou le baptême dans l'acception qu'en donne Thierry De Duve, est ici une déchéance vis-à-vis de l'objet utilitaire initial. C'est l'indice de sa chute, non l'insigne de son élévation. D'ailleurs, dans la citation que nous en avons donnée, Loder évoque comme principal symptôme de la transmutation opérée la modification du poids de l'objet (« Maintenant, la roue est très lourde »), et non la couleur (d'ailleurs une non-couleur, le blanc), le geste ou la texture. L'œuvre d'art ne qualifie qu'un objet déqualifié, désormais plus « bon qu'à ça », selon le mot de Beckett.

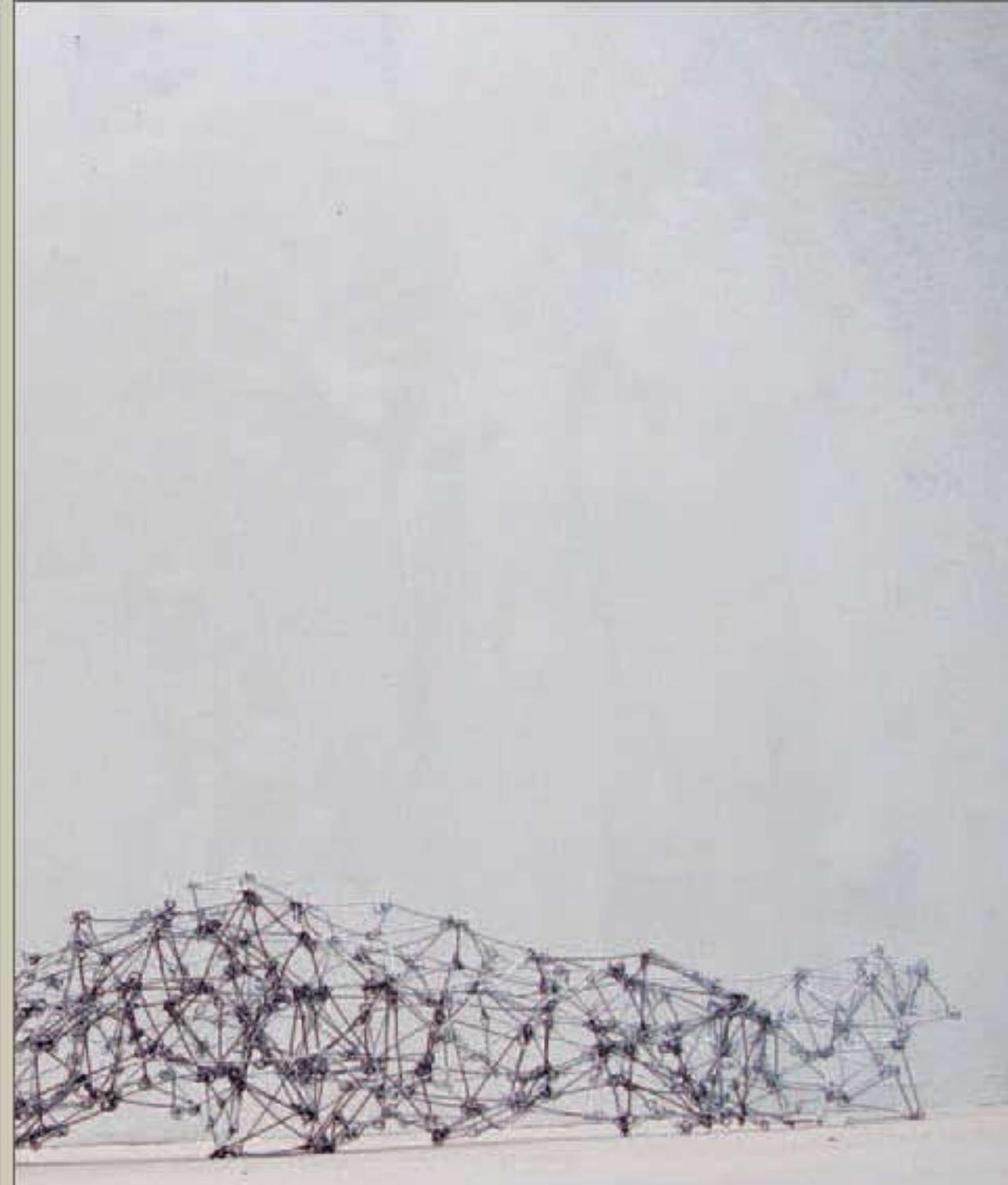
La requalification d'un objet usuel, le nominalisme, la désinvolture et l'humour sous-jacent du geste, la modestie des moyens, le rapport poids/légèreté, la roue de bicyclette, bien sûr, ces références évoquent inmanquablement Duchamp. Une autre œuvre de Loder, *Liaison coupée*, le conduit au même constat : « Hors service, elle entre dans un nouveau service ». L'œuvre est constituée de cordons électriques récupérés et tressés ensemble. Elle s'apparente à une grosse torsi de sombre, suspendue dans l'espace, les fiches étant conservées et toutes situées au sommet, comme une multitude de petites têtes dures.

Il y a quelque chose d'animal dans cette forme, insectoïde ou larvaire, quelque chose qui traverse tout l'œuvre de Loder, que ce soit du point de vue formel, de celui des titres ou, plus profondément, des principes d'organisation qui président à l'élaboration des sculptures. En effet, Loder est très attentif au modèle biologique, à l'organisation du vivant et la complexité des réseaux neuronaux. Parmi toutes les autres, une œuvre comme *Scolopendre* en atteste exemplairement. La sculpture, longue de plus de cinq mètres, est constituée d'une multitude de petits segments de fil de fer galvanisé accrochés les uns aux autres. Le réseau ainsi formé se développe en trois dimensions et évoque les architectures dites « en fil de fer » des modélisations informatiques. Pourtant, et malgré l'intérêt de Loder pour l'outil informatique, cette structure n'a rien de désincarné. La sculpture repose sur le sol, les modules qui la composent sont irréguliers et très peu conformes à l'idée que l'on peut se faire d'une exactitude mathématique, le regard traverse le corps ajouré de cette scolopendre mais y rencontre un brouillage, ou un brouillard, comme une grille mouvante qui opacifie et fragmente la vision de ce qui se trouve au-delà. 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. Si virtualité il y a cependant, elle réside dans le développement potentiellement infini de la sculpture. Il suffit de rajouter, de rajouter, des segments, encore et encore, dans un sens ou dans un autre, pour que la forme continue à se développer d'une manière totalement imprévisible. En ce sens, cette œuvre est un *work in progress* infini, que ne limite aucune image achevée.

Etamine et *Jéricho* sont élaborées selon le même principe, mais aboutissent à des formes différentes. La première ressemble à un grand champignon couché ou à une trompette (ce qui pourrait faire écho à *Jéricho*), et la seconde est une grosse boule perpétuellement en cours de croissance. D'ailleurs, les roses de Jéricho — plantes des régions désertiques dont la sculpture tire son nom — sont réputées immortelles.



Scolopendre, 2006,
fil de fer, 4 éléments, 70x70x540 cm



Etamine, 2006,
fil de fer 110x 130 x 200 cm

Etamine - BCF. Organe mâle de plantes à fleur, formé d'une partie mince, le fil, et d'une partie renflée, l'anthère, qui renferme le pollen.



Scorabovus, 2005,
roue de vélo, caoutchouc, 70x70x45 cm

Privées d'eau, elles ont la capacité de se dessécher et de se redéployer, même après plusieurs années, lorsque les conditions sont plus favorables. De la même façon, la sculpture peut entrer dans des phases de dormance prolongées (à l'occasion d'une exposition ou lorsque l'artiste se consacre à d'autres projets), avant de connaître une nouvelle poussée de croissance.

Ce principe se rencontre également dans certains dessins de Loder. L'un d'eux reprend le principe de la tresse, rencontré en sculpture notamment dans *Lidison coupée* : huit brins s'enchevêtrent en spirale pour dessiner une sorte de gaine tubulaire spiralee. Le dessin court sur trois feuilles encadrées séparément mais montées en triptyque. La première feuille représente une extrémité de la tresse, la dernière l'autre bout, et celle du milieu ce que l'on peut appeler un « segment », par analogie avec l'anatomie des insectes ou de certaines plantes, comme avec le vocabulaire géométrique, puisque tous ces registres sont eux-mêmes entremêlés, tressés, dans le travail de Loder. Rien n'empêche que de nouveaux segments soient progressivement ajoutés, l'œuvre croissant alors, comme certains organismes, par le milieu. Un autre dessin est réalisé par l'accumulation d'innombrables petites cellules circulaires et hérissées, évoquant des virus ou quelque organisme protozoaire. Ces formes sont en réalité obtenues en traçant le contour de capsules de bouteilles de bière, à la manière dont les enfants utilisent des règles à gabarits pour dessiner cercles et rosaces. Le titre, *Eponge*, manifeste la parenté formelle existant entre la forme ainsi générée et les alvéoles agglomérées de cet animal marin. Mais sans doute faut-il y lire aussi une note d'humour, si l'on songe à la consommation de bière que suppose la réalisation de l'œuvre.

Les sortes de cages que forment les sculptures en fils de fer comme *Etamine*, *Jéricho* ou *Scolopenaire* ne renferment rien d'autre qu'elles-mêmes et l'exhibition de leur structure interne. D'autres types de cocons ont au contraire une fonction de masque. Dans la série titrée *Les km*, des objets usuels — une bicyclette, une chaise, un tréteau — sont emmaillottés dans de longs rubans de caoutchouc. Les « pieds » de bois enrubannés de gros pansements noirs évoquent des objets blessés, doublement invalides en tant qu'objets désormais inutilisables et en tant que corps blessés. On pense, pêle-mêle, aux momies égyptiennes, à Beuys, à Christo... On croit voir à nouveau une allusion à Duchamp et au premier ready-made dans la bicyclette puisque, outre qu'elle est totalement enrubannée de caoutchouc noir, la fourche en a été inversée. Debout, le vélo présente donc sa roue avant en l'air, comme en écho à la *Roue de bicyclette* de Duchamp.





Vélo, 2005,
vélo, caoutchouc,
120 x 60 x 160 cm



gravité

Gravité, 1995/2005,
tréteau, caoutchouc, 2 éléments
125x 125x 90 cm



Chaise, 2004-2005,
chaise, caoutchouc,
100x60x60 cm

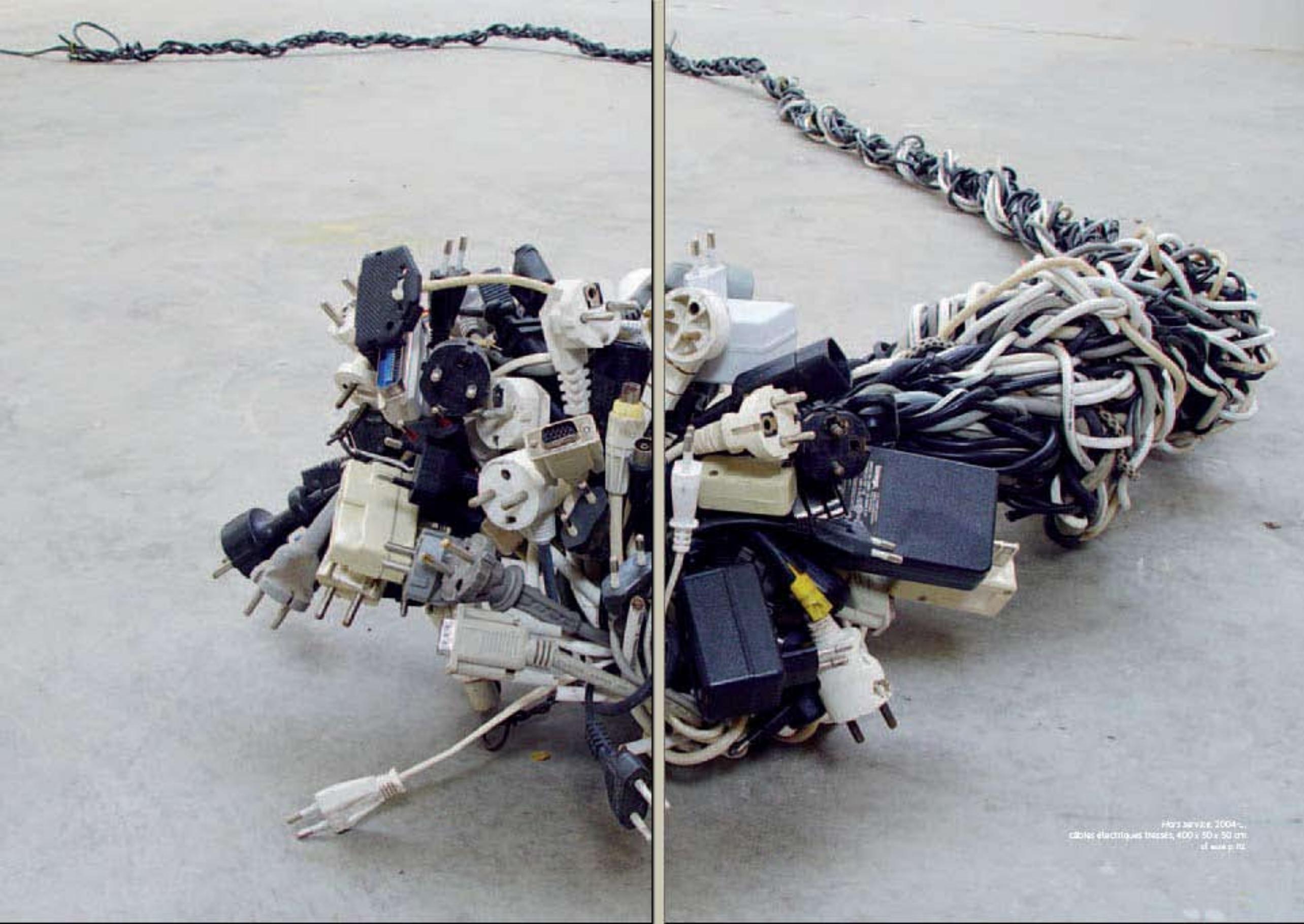
Le caoutchouc est un matériau isolant, non seulement pour l'électricité, mais aussi pour le son, le toucher, la vue. Ainsi « bobinés » (le terme est de Konrad Loder), ces objets sont donc isolés d'une (ap)préhension sensible et demeurent reclus dans leur gangue noire, prisonniers de cette peau de caoutchouc. Alors, ces objets mu-tiques — ne semblent-ils pas aussi bâillonnés ? — et immobiles, bien que familiers, se chargent d'une inquiétante étrangeté. Ils recèlent quelque chose de l'animalité, de la difformité, de la mutilation, quelque chose de mortifère et de vaguement menaçant. Pourtant, la modification opérée se distingue par son extrême simplicité et la pauvreté des moyens utilisés. Cette série, comme l'ensemble du travail de Loder, ne recourt à aucune sophistication technique, à aucune virtuosité, à aucune imagerie symbolique, à aucune rhétorique codifiée qui pourraient en orienter l'interprétation. « Le plus difficile, confie l'artiste, c'est de découper les chambres à air » en lanières. L'opération est toute bête, presque automatique, au sens psychologique ou surréaliste d'un geste obsessionnel répété jusqu'à l'épuisement (du geste lui-même, du matériau ou du sujet).

L'expérience de la roue de bicyclette, évoquée au début de ce texte, a débouché sur un véritable travail de peinture. La chose ne va pas de soi pour un sculpteur, mais c'est en sculpteur que Konrad Loder aborde la peinture. Il ne produit ni images, ni tableaux, mais expérimente les caractéristiques physiques et matériologiques de la peinture, comme il le fait par ailleurs avec du fil de fer, du caoutchouc, du bois ou des boîtes de conserve. D'ailleurs, la tradition picturale elle-même, au moins depuis la fin du XIXe siècle, fait une large place à la nature physique de la peinture. Depuis la définition du tableau par Maurice Denis jusqu'aux actuelles explorations hors de ce tableau, en passant par les expérimentations informelles ou Supports/Surfaces, une large part de ce qui a fait la modernité a consisté à exploiter la coulure, l'épaisseur, la texture, la transparence, le recouvrement, etc. La procédure appliquée par Loder est ici la même que pour le reste de son œuvre. Qu'est-ce qu'appliquer une couche de peinture sur un support ? Comment ce support est-il affecté par l'accumulation des couches ? Quelle forme prend la peinture lorsque son amoncellement n'est pas limité par la finalité qu'est l'image ? Que devient la peinture lorsqu'elle est conjointement privée du tableau et de l'image ?

Suivant sa méthode d'expérimentation para-scientifique (et probablement inspirée par les domaines auxquels s'intéresse Loder, l'entomologie, la biologie, la neurologie, l'informatique, etc.), l'artiste pousse le geste du peintre jusqu'à ce qu'il corrompe la sacro-sainte planéité jusqu'à produire des surfaces autres. Et ce qui



Fuseau, 2004/2005,
bois, caoutchouc,
25x 25x 340 cm



Horiz serv 2 e. 1004...
cables électriques tressés, 400 x 50 x 50 mm.
et wux p. r2



Un jour, j'ai commencé à peindre la roue de mon vélo. Couché par couche, j'ai appliqué la peinture. Maintenant, la roue est très lourde et elle ne peut plus que servir en tant que sculpture. Plus tard, cette occupation bavarde est devenue une méthode: je visualise le temps.

prend forme alors, c'est-à-dire ce qui se forme, ce qui se développe physiquement, c'est un volume, donc une sculpture. Sur un temps très long, plusieurs semaines, plusieurs mois, des couches successives de peintures sont appliquées au fil des jours sur divers objets : un bol, une casserole, une vieille paire de soulier, un cintre suspendu, un pot de fleur. Dans les récipients, c'est le plus souvent l'intérieur qui est peint, jusqu'à ce que, peu à peu, la croûte de peinture s'épaississant, elle en vienne à combler le contenant, puis à former un volume qui en sort lentement, comme du lait débordant d'une casserole. Simplement, l'opération est comme ralentie, son développement est imperceptible au jour le jour, comme la croissance d'une plante.

Sur les autres objets, la peinture est appliquée à l'extérieur, comme un revêtement. La croissance se fait alors sur le mode de la boursouffure et de la déformation. Le contour de l'objet-support disparaît peu à peu sous une gangue de peinture qui, selon les coulures, les irrégularités et les différences de viscosité de chaque couche, se développe en volumes imprévisibles. Cette variété d'enflure envahissante produit parfois, avec des moyens radicalement différents, un effet d'inquiétude analogue à celui que nous avons perçu dans les « sculptures bobinées ». Le registre du corporel est ici encore très présent. Peut-être est-ce dû à la couleur ocre rouge et à la texture terreuse de la peinture utilisée. Sans doute est-ce particulièrement perceptible lorsque l'objet-support entretient un rapport étroit avec le corps, comme avec cette paire de chaussures de l'intérieur desquelles la peinture sort comme un champignon charnu. Nous regardons alors des souliers peints qui, à l'instar d'autres (ceux de Van Gogh, de Magritte...) débordent de chair. Paradoxalement, par le biais de l'automatisme de ses procédures et de l'évacuation de toute narration, le travail de Konrad Loder produit donc des objets authentiquement *esthétiques*, c'est-à-dire incarnés, où la sensibilité et l'interprétation ont libre champ.



Mes outils, pinceaux, pot, 2004-..





Ventus, 2006-.,
peinture acrylique, 8 x 4 x 25 cm



Citra, 2006-.,
peinture acrylique, 12 x 12 x 20 cm

Bouteille, 2006-...,
peinture acrylique, 24 x 15 x 15 cm



Boî, 2005-...,
peinture acrylique, 12 x 15 x 15 cm





Mes chaussures, 2004-.,
peinture acrylique, 15 x 25 x 18 cm



Mes chaussures, 2004-.,
peinture acrylique, 25 x 25 x 25 cm



Pollinisateur, 2006-.,
peinture acrylique, 15 x 25 x 10 cm



Ovaine, 1975-2004,
sculpture abandonnée en plâtre,
peinture acrylique, 150 x 25 x 30 cm



Fleur noire, 1998,
15x 15x 15 cm, verre, caoutchouc



Champignon, 1998,
bois, caoutchouc, 25 x 25 x 25 cm

88.



Les trois Grâces, 1998,
20 x 15 x 15 cm, verre, caoutchouc

89.



Ngũgĩ: Les mouchar, 2004,
bois, caoutchouc, taille variable
©-drou: dé tail

Vénus, 1998,
caoutchouc, 20 x 15 x 15 cm







Raphaël, 1996,
cageots, 2 x 20 x 240 cm

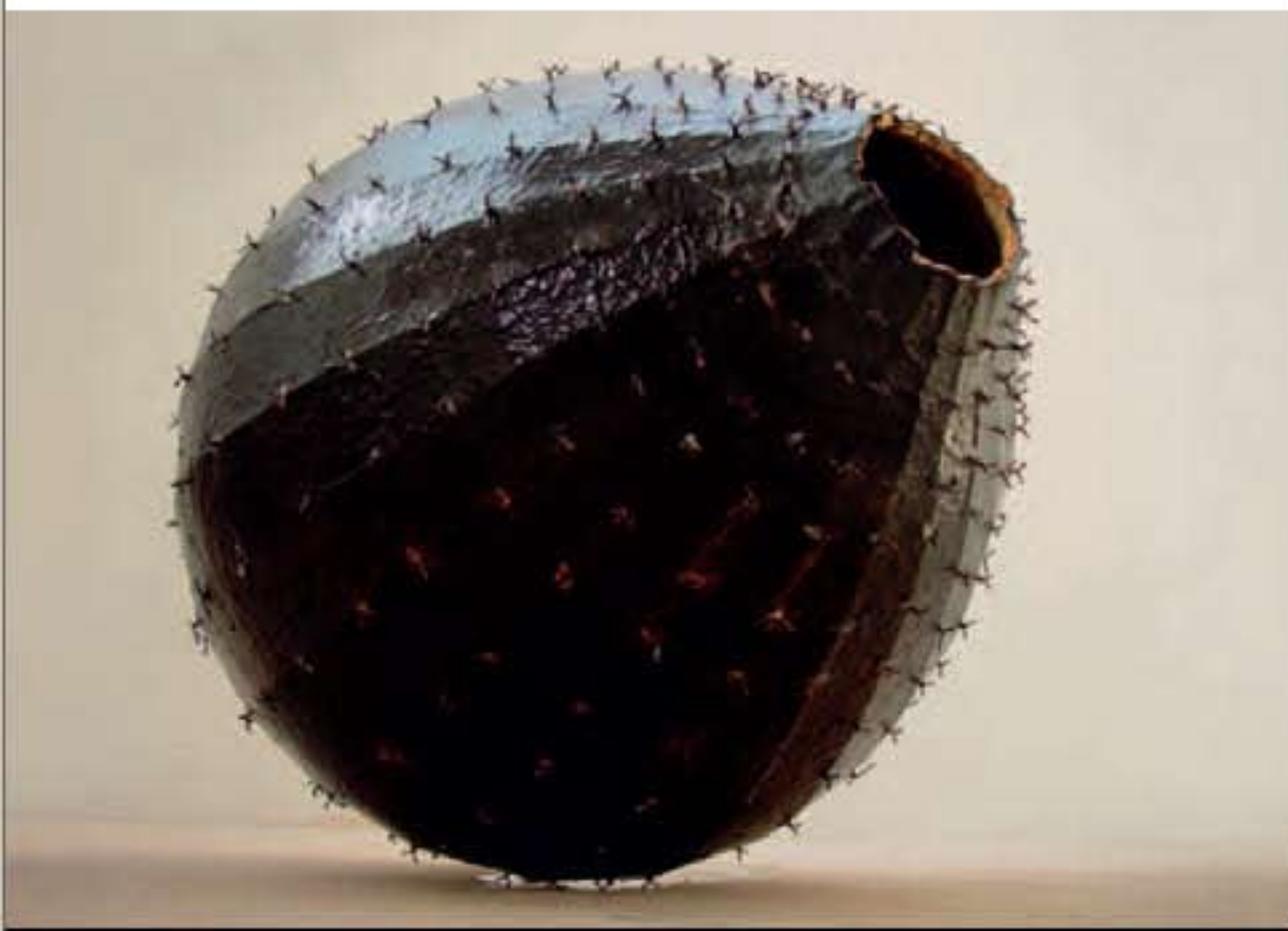
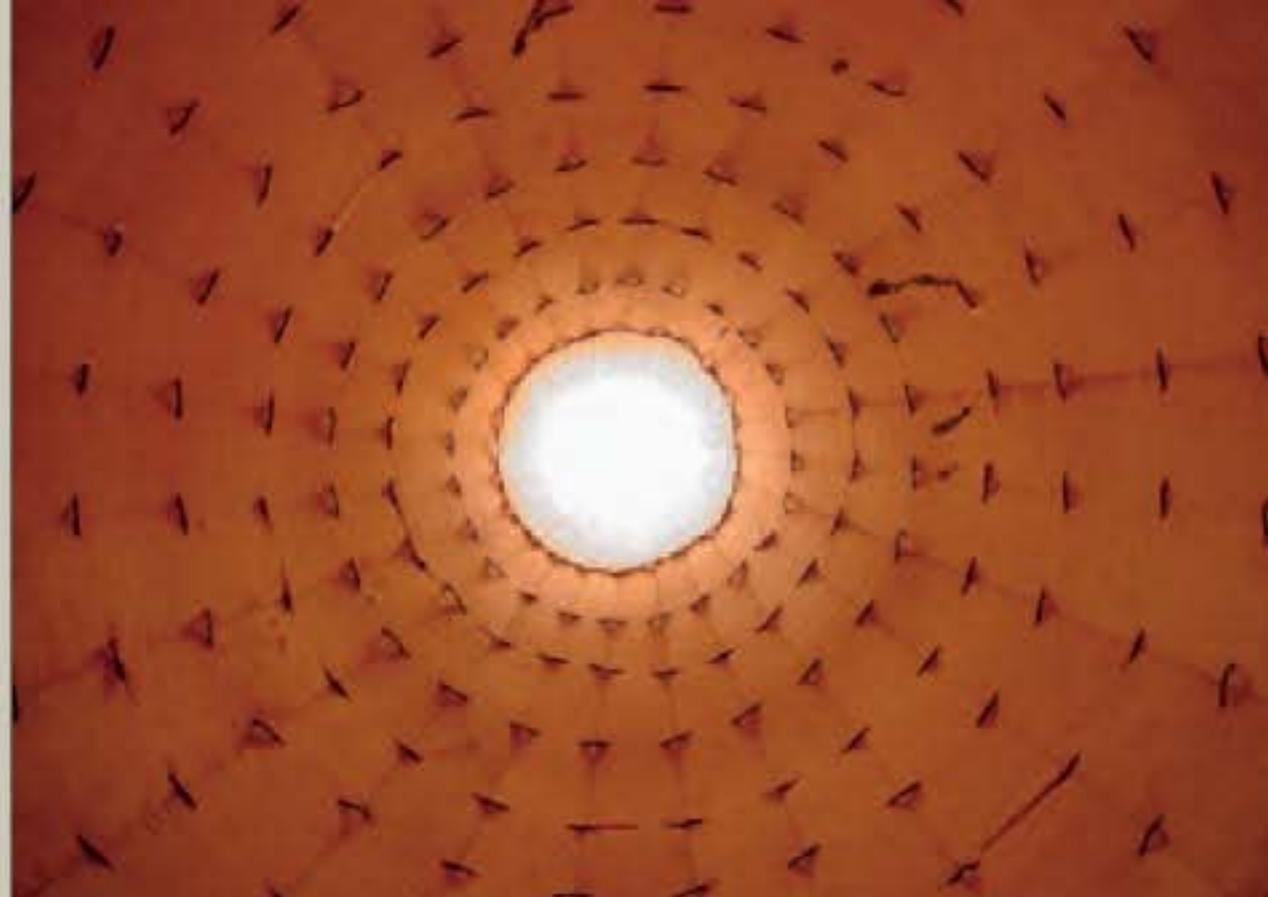


Raphaël, 2001,
1400 éléments,
7 x 7 x 7 cm chaque,
installation variable



Snoij, 2000,
40 éléments, 4x70x70 cm

Hieronymus, 1997,
contreplaqué, caoutchouc, fil de fer, 75x75x80 cm
vue extérieure, vue intérieure

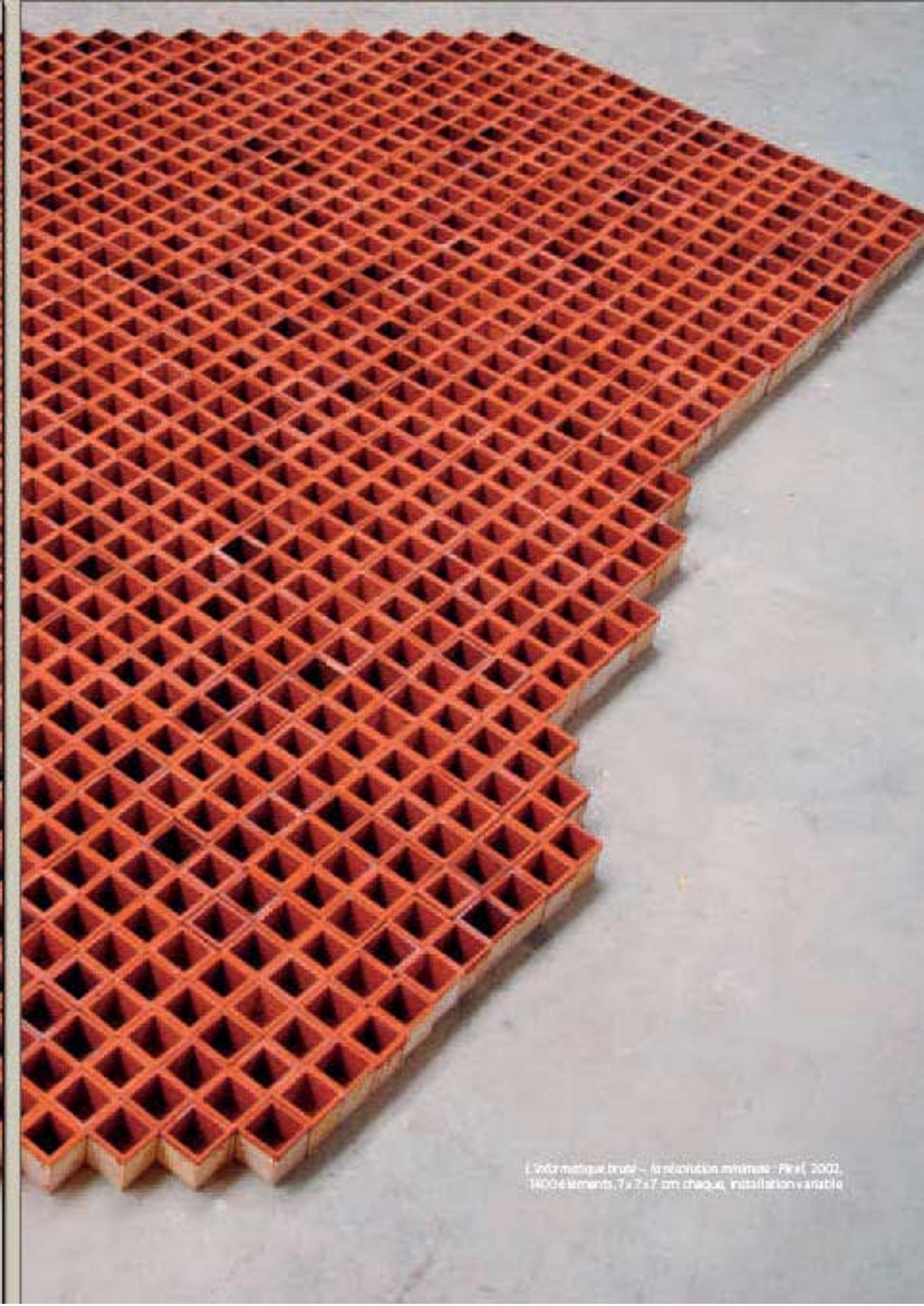


(...) Vingt-quatre lattes de bois courbes fixées entre elles côte à côte au moyen de nœuds de fil de fer et forment un volume. Deux paramètres : le nombre des lattes d'une part et leur courbure d'autre part. Plus le nombre des lattes sera important, plus les dimensions de l'objet seront importantes, le faisant ressembler à un gros tonneau. À l'inverse, plus ce nombre sera réduit, plus l'objet sera fin, le volume minimum étant défini par trois lattes montées selon une section triangulaire. Plus la courbure des lattes sera importante, plus la structure de l'objet s'approchera de la sphère, le faisant ressembler à un gros melon de bois. À l'inverse, plus cette courbure sera faible, plus l'objet sera allongé, le degré zéro étant défini par des lattes droites qui formeraient une sorte de tuyau de diamètre constant en tous les points de sa longueur. En combinant ces deux paramètres — nombre et courbure des lattes — l'objet peut donc être plus ou moins gros, plus ou moins sphérique, plus ou moins allongé.

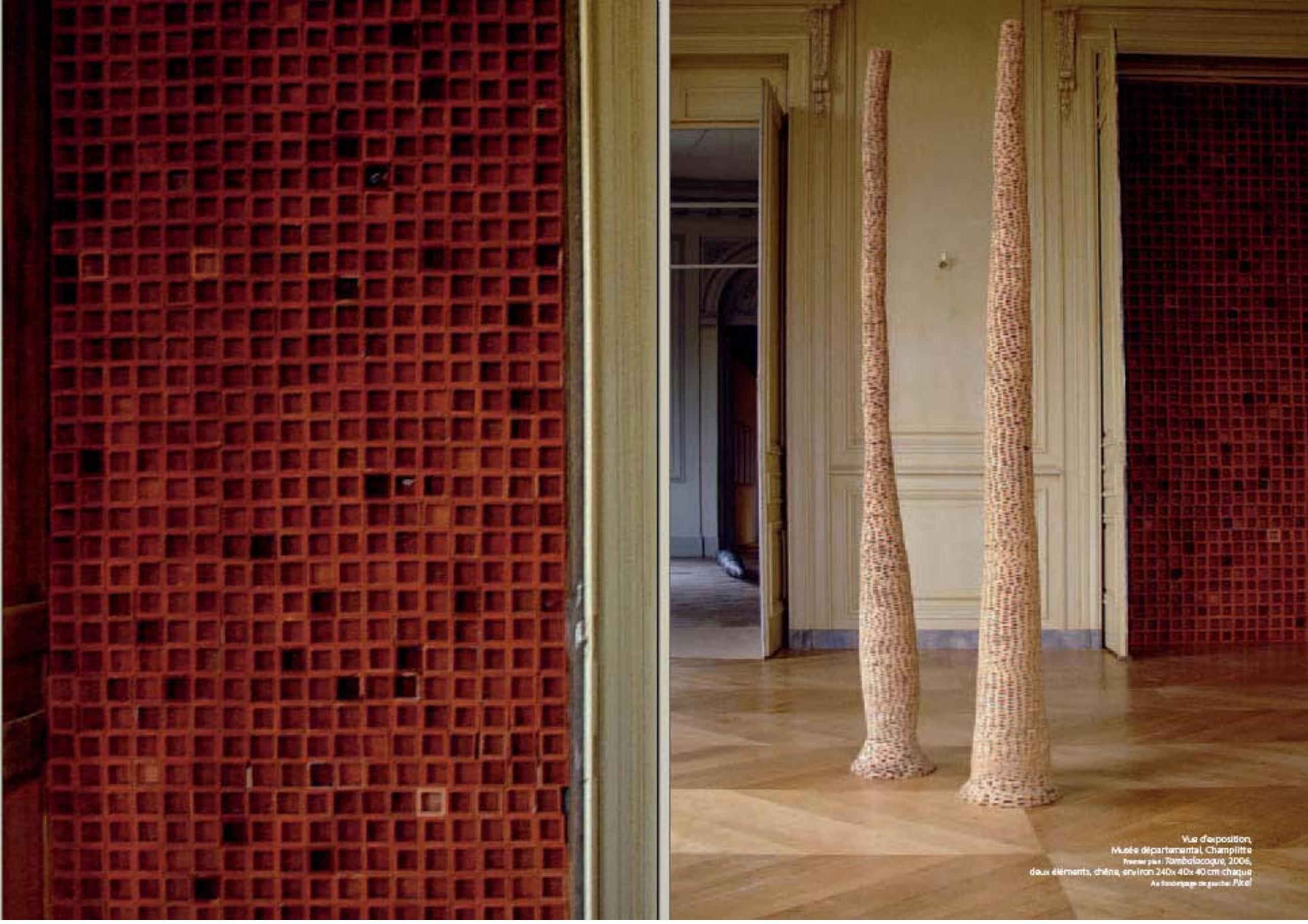
Karim Cheddab



String, 2003,
contreplaqué, 4 x 50 x 50 cm



L'Ormatique brulé - la relation minime - Paris, 2001.
14006 éléments, 7x7x7 cm chacun, installation variable



Vue d'exposition,
Musée départemental Champlitte
Travail sur: Tomboloque, 2006,
deux éléments, chêne, environ 240x 40x 40 cm chaque
Au fond à gauche: Pico



Ma consommation, 1997-...,
capsules, taille variable



Storage, 2006,
Musée départemental,
Champlitte



Ma cabonne, 2006,
atelier Henri Martin,
St Maur

KONRADLODER.COM

Konrad Loder est né en 1957 à Munich en Allemagne Fédérale
Vit et travaille à Paris et dans d'autres cités



EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2006 En route, Musée départemental de Champlitte (orig. Le 19 Crac)
- 2004 MAJ (mise à jour), A rothèque de Caen, Caen 1344, Abbaye Notre-Dame de Quincy, Centre d'art de l'Yonne *
- 2003 Formule rapide, Le Carré Saint-Vincent, Scène Nationale, Orléans **
- 2002 Galerie Bernard Jordan, Paris
Le site, Galerie des études, EHAD Limoges
- 2001 En chantier, Galerie d'ARTistes, Amilly
ERCA, IUFM de Douai, Douai
ERCA, Théâtre Le Phénix, Valenciennes
La guerre des boutons, Espace on aura tout vu, Paris
Jumelage, les Murs d'Art Contemporain, Clermont-Ferrand
Porte Ouverte, Galerie 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
- 1997 Studio d'Arte Andrea Cian, Gênes, Italie
... en chocolat, Le Carré, Musée Bonnat, Bayonne
Château de Taurines, Centres Cassagnes-Begonhès
Spécial Dessert, E.A.C. des Moulins de Paillard, Ponce-sur-Loir
Galerie La Carré, Lille
- 1996 Galerie b Jordan m Devarrioux, Paris
- 1994 Galerie Bernard Jordan, Paris
- 1993 Galerie Municipale Edouard Manet, Gennevilliers
Galerie Marie et Dahms, Essen, Allemagne
Galerie Paolo Gentili, (avec Ph. Richard) Art Cologne, Cologne Allemagne
Galerie La Box, Bourges
Carré des Arts, Parc Floral de Vincennes, Paris
Galerie Bernard Jordan, Paris

- 1991 Musée Bonnat, Bayonne
Städtische Galerie, Museum Folkwang, Essen, Allemagne
- 1990 Galerie Marie et Hautsch, Essen, Allemagne
Galerie La cour 21, Nantes
- 1989 Galerie Bernard Jordan, Paris
Galerie Bernard Jordan, FIAC, Paris
- 1988 CREDAC, Ivry-sur-Seine
- 1987 Galerie der Künstler, Munich, Allemagne

BIBLIOGRAPHIE (CATALOGUES)

- 2007 En route, texte Karim Ghaddab, coédition Le 19 Crac & Musée départemental de Champlitte
- 1998 Catalogue Konrad Loder, texte Eric Suchère, édition EAC Camille Lambert, Juvisy sur Orge
- 1997 Catalogue Konrad Loder, texte Eric Suchère, édition Château Taurine
- 1993 Catalogue Konrad Loder, textes Hervé Legros et Bernard Point, édition galerie Edouard Manet, Gennevilliers
- 1992 Catalogue Konrad Loder, texte Olivier Grasser, édition la Box, Bourges
- 1991 Konrad Loder, textes Vincent DuCourtau et Gérard Delsol, édition Musée Bonnat, Bayonne
Catalogue Konrad Loder, texte Christiane Klappert, édition Museum Folkwang, Essen
- 1990 Catalogue Konrad Loder, texte Johannes Auf der Lake, édition Marie & Hautsch, Essen,
- 1988 Catalogue Konrad Loder, texte Françoise Bataillon, édition Credac, Ivry sur Seine
- 1987 Catalogue Konrad Loder, texte Rudolf Saitz et Christian Bemer, édition galerie der Künstler, Munich



EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 2006 Carte blanche à Bernard Jordan, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrési
- 2005 Grosse Kunstausstellung, Haus der Kunst, München, Allemagne *
- 2004 Taveres inconnues, terrain inconnu, Angle art contemporain, Saint-Paul 3 Chateaux Vitrine sur Cour, Ecole supérieure des beaux-arts, Angers
- 2002 TRI, Centre d'Art contemporain Georges Pompidou, Cajarc **
Rives, un parcours d'art de l'eau, musée de la Chartreuse, Douai
Juste pour voir, Bibliothèque francophone multimedia, Limoges
- 2000 Grosse Kunstausstellung, Haus der Kunst, Munich, Allemagne
Le musée dans la rue-Libres choix, Mont-de-Marsan
- 1999 Dédalles, Maison de la Culture d'Amiens, Amiens
- 1998 L'abstraction et ses variations, Musée du Château, Montbéliard ****
L'école de Reims, galerie de l'ancien collège des Jésuites, Reims
Anne et les garçons, galerie Athanor, Marseille
9^e Biennale de la Sculpture, Skironio Museum, Mégara et Kifissia, Grèce ***
- 1995 LODER RAGNARSTOTTIR SCHMITT
Botanischer Garten, Munich
- 1994 Le legs Caillabotte, Galerie Municipale Edouard Manet, Gennevilliers
A 8, Galerie Le Carré, Lille
Koffer/ Voitures, Ludwig Forum, Aix la Chapelle, Allemagne
- 1993 Voitures/ Koffer, Musée d'Art Moderne de Liège, Belgique
Voitures/ Koffer, Centre d'Art de Heerlen, Pays-Bas
- 1992 Galerie Bernard Jordan, Art 93, Bâle, Suisse
Galeria Paolo Gentili, Fiera d'Arte di Bologna, Bologna, Italie
X3-Tendances d'actualité Sculptur, Kulturfabrik Kampragel, Hambourg, Allemagne
- 1991 Art 92, Galerie Bernard Jordan, Bâle, Suisse
Centre d'Art Contemporain Ilseana Tounta, Athènes, Grèce
Galerie Bernard Jordan, Salon Découvertes, Grand Palais, Paris
La Cité Internationale des Arts 25^e Anniversaire, Salle Saint-Jean, Hôtel de Ville de Paris
- 1990 Galerie Bernard Jordan, Art Frankfurt, Frankfurt, Allemagne
Galerie Bernard Jordan, Art Fair, Stockholm, Suède
- 1989 L'Inis, Museum of Modern Art, Oxford, Angleterre
Galerie Bernard Jordan, Art Cologne, Cologne, Allemagne
- 1986-88 Le Génie de la Bastille, Paris
- 1986-87 Salon de Montrouge, Montrouge
- 1988 4^e Biennale Européenne de Sculpture de Normandie, Jouy-sur Eure
Prisma Sculpturale, Galerie an der Finkenstasse, Munich, Allemagne
Sculpturenweg, Galerie im Ganserhaus, Wasserburg am Inn, Allemagne
- 1984-88 Grosse Kunstausstellung, Haus der Kunst, Munich, Allemagne
Bild-Botschaft-Bild, Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, Galerie an der Finkenstasse, Munich, Allemagne

Cet ouvrage est dédié par
le 19, Centre régional d'art contemporain, Montbéliard
avec le concours du
Musée départemental Albert et Felicie Demard, Champfléris

à l'occasion de l'occupation de Ernest-Loder et Marie,
du 4 novembre 2006 au 19 février 2007

Coordonnées
Philippe Cyrotakis, Directeur du 19 CAC
Organisatrice
Viviane Ivell, Conservateur en chef des musées de Haute-Saône

Autres membres du Conseil général de Haute-Saône

Le 19, Centre régional d'art contemporain,
19 avenue des Alliés, 92200 Montbéliard
tél. +33 (0) 83 56 43 58
www.le-19-montbeliard.fr

Le 19, Centre régional d'art contemporain,
Ministère de la Culture, Direction régionale des affaires culturelles de Franche-Comté,
Conseil régional de Franche-Comté, Ville de Montbéliard

Merci à Karim Loder, Karim Ghaddab, Viviane Ivell

ÉDITION

Titre : Karim Ghaddab
Graphisme : Haridimochakoylis
Création photographique : Ernest Loder
Impression : Staal Grafica, Liège

© Ernest Loder, Karim Ghaddab, le 19 CAC
ISBN: XXXXXXXX | 2007

Légende, cf. p. 69

