

La Surface de la Côte Est
de Nice à New York

The Surface of the East Coast
from Nice to New York

The Surface La Surface
of the East Coast de la Côte Est
from Nice to New York de Nice à New York

L'éditeur exprime toute sa gratitude à la galerie The publisher would like to thank

Ceysson & Bénétière

sans laquelle cet ouvrage n'aurait pu voir le jour.

without whose support the publication of this book would not have been possible.

Il remercie également He also would like to thank

ALMINE RECH GALLERY **GLADSTONE GALLERY** **TEMPLON**

ii

pour leur concours à la présente édition for their support to this edition.



Ce livre a été publié à l'occasion de
l'exposition au 109 - Les Abattoirs à Nice,
23 juin 2017 - 15 octobre 2017.

This book was published on the occasion
of the exhibition held at 109 - Les Abattoirs in Nice,
june 23, 2017-october 15, 2017.



VILLE DE NICE
www.nice.fr

Commissaire d'exposition Curator Marie Maertens

L'auteur tient à remercier

en premier lieu Virginie et Remi Mathis, mécènes de cœur,
sans qui ce projet n'aurait pu voir le jour ;

Ludovic Cardon, directeur des Amis du Mamac

et Cédric Teisseire, directeur artistique du 109, assisté d'Annie Philip,

qui ont été parmi les premiers à croire en cette exposition ;

ainsi que Jean-Jacques Aillagon pour avoir su se faire

mon interprète auprès de la Mairie de Nice qui a apporté
son appui et sa contribution à cette ambitieuse manifestation.

Je tiens également à exprimer ma gratitude

à François Combeau, mécène et collectionneur ;

à Peggy Leboeuf, à New York, pour son soutien.

Mais aussi, et avant tout, à tous les artistes

qui m'ont d'emblée accordé leur confiance

ainsi qu'à leurs galeries pour leur implication dans le projet.

Sans oublier Ben Vautier, François Fauchon, Gear Patterson,

Hélène Trintignan et une discrète collectionneuse européenne...

The author would like to thank

Virginie and Remi Mathis, core patrons without whom
this project could never have become a reality,

as well as Ludovic Cardon, director of the Amis du Mamac

and Cédric Teisseire, artistic director of the 109,

assisted by Annie Philip, who were among the first to believe
in this exhibition, and Jean-Jacques Aillagon, who graciously
served as my ambassador to the municipal authorities in Nice,
for his support and contribution to this ambitious event.

I also wish to express my gratitude to patron and collector

François Combeau and Peggy Leboeuf in New York for

her support, but most of all to all of the artists

who so generously granted me their trust

and their respective galleries for their participation.

This list would not be complete without Ben Vautier,

Francois Fauchon, Gear Patterson, Hélène Trintignan

and a lady I will describe only as a discreet European collector.

7 Avant-propos Foreword

Un parcours artistique Artistic peregrinations

14 La Surface de la Côte Est The Surface of the East Coast

16 Justin Adian

22 André-Pierre Arnal

28 Mark Barrow & Sarah Parke

36 Anna Betbeze

42 Vincent Bioulès

48 Joe Bradley

54 Sarah Braman

60 Pierre Buraglio

66 Louis Cane

74 Marc Devade

80 Daniel Dezeuze

86 Noël Dolla

92 Adam Henry

100 Jacob Kassay

106 Lucas Knipscher

112 Erik Lindman

118 Landon Metz

124 Sam Moyer

130 Bernard Pagès

136 Jean-Pierre Pincemin

142 Patrick Saytour

150 Gedi Sibony

156 André Valensi

162 Claude Viallat

168 Liste des œuvres exposées List of works exhibited

Du Sud-Est de la France à la Côte Est des États-Unis :
un parcours artistique

From South-East France to the East Coast of the United States:
artistic peregrinations

The *Surface of the East Coast, From Nice to New York...* Cette exposition est née de l'établissement de rapprochements formels entre certaines créations de la scène contemporaine américaine et du mouvement français Supports-Surfaces de la fin des années 1960. La présentation d'œuvres de vingt-quatre artistes français et américains instaure ainsi un axe imaginaire entre le Sud-Est de la France d'où sont originaires la plupart des membres de Supports/Surfaces et la Côte Est des États-Unis, notamment New York. Les contextes respectifs dans lesquels ont évolué ces artistes diffèrent à tous points de vue – historique, géographique, politique, artistique – et au niveau du marché de l'art. Et pourtant, outre leurs proximités plastiques, leurs créations semblent répondre à des questions similaires tournant autour de la définition même de l'œuvre, de ce qui la construit et la constitue. S'agit-il de simples coïncidences? Les plasticiens américains connaissent-ils leurs aînés?

The *Surface of the East Coast, From Nice to New York...* This exhibition emerged from formal similarities that became apparent between works from the contemporary American art scene and the French movement Supports/Surfaces from the end of the 1960s. The presentation of twenty-four French and American artists establishes an imaginary axis linking South-East France, where most of the Supports/Surfaces members are from, and the East Coast of The United States, particularly the greater New York area. The contexts in which these artists respectively evolved are in every way different—geographically, historically, politically, artistically, and in terms of the art market. And yet, in addition to being close in formal terms, they seem to address similar questions relating to the definition of a work, what contributes or constitutes it. Mere coincidence? Or were the American artists familiar with the work of their elders? Did they have influences in common?

Partagent-ils des influences communes? Se fréquentent-ils? Comment se situent-ils dans l'histoire de l'art? Ce sont des voyages réguliers dans le Sud de la France, pour rencontrer les acteurs de Supports/Surfaces, mais aussi à New York, pour aborder cette scène trentenaire ou jeune quadragénaire travaillant à Brooklyn, qui sont à l'origine des interviews de ce catalogue. De Nice à New York ou de New York à Nice... un nouveau dialogue s'engage.

La durée officielle de Supports/Surfaces fut très brève, entre 1969 et 1971. Le mouvement a réuni douze plasticiens partageant la conviction que la peinture ne renvoie qu'à elle-même, n'ouvre vers aucun ailleurs, et se limite à ce que l'on a devant les yeux. La fulgurance des Supports-Surfaciens tient sans doute également au fort tempérament de ses membres réputés pour l'intensité de leurs disputes à caractère idéologique et politique. Peut-être sont-ils également apparus à un moment où s'éteignaient les grands courants qui ont ponctué l'histoire de l'art des XIX^e ou XX^e siècles ou encore, comme l'écrivait Catherine Millet dans le dossier que leur a consacré *Art Press* en janvier 1991, qu'ils auraient constitué « la dernière des avant-gardes ». La grande liberté formelle émanant dès 1963 de certaines œuvres se déployant dans les paysages, les villages ou les criques pourrait, même si elles n'y restent pas, passer pour une préfiguration du Land Art. Parce que les galeries ne se montrent pas très pressées à les accueillir, certains s'installent en extérieur. Mais c'est également par engagement, notamment juste après Mai 1968, qu'ils ne veulent pas intégrer un système marchand.

Did they know each other? How are they respectively positioned within the history of art? The interviews published in the following catalogue were created over the course of regular visits to the South of France to meet with members of Supports/Surfaces, and also time spent in New York, encountering this scene of thirty-something or early forty-something artists working in Brooklyn. Nice to New York or New York to Nice... either way, a new dialogue began.

The official Supports/Surfaces movement was very brief, lasting from 1969 to 1971. It comprised twelve visual artists who shared a conviction that painting refers only to itself, does not open onto other space, and is strictly limited to what is in front of the viewer. The explosive quality of the Supports/Surfacists is no doubt due to the strong characters of its members, who were known for their raucous ideological and political debates. Perhaps they happened to appear at a moment when the main movements that marked the 19th and 20th centuries were drawing to a close; or, as suggested by Catherine Millet in an *Art Press* feature devoted to the group in 1991, they were “the last of the avant-gardes.”

The tremendous artistic freedom displayed by certain works as early as 1963 that took shape within the landscape, in villages or in coves might—although ephemeral—pass for a prefiguration of Land Art. Because galleries seemed less than eager to welcome them, some of these artists chose to install their work out of doors. However this was also a political gesture, particularly right after May 1968, expressing their unwillingness to participate in a mercantile system.

D'autres, pour se mettre en accord avec leurs convictions, choisissent même d'interrompre quelques années leur carrière. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'aller à l'encontre d'une conception bourgeoise de l'art, symbolisée par la représentation illusionniste honnie dans le tableau accroché au mur. Il faut imaginer ces jeunes hommes – aucune femme à l'époque intégrée de près ou de loin dans le mouvement... – avoir littéralement envie de l'en arracher! Leur réflexion sur ce qui constitue l'essence de la peinture les conduit au questionnement sur le matériau. Châssis et toile sont dissociés, chacun désormais doté de son existence propre est regardé, puis exposé pour ce qu'il est. Une fois cette libération accordée, la toile peut s'étendre, affranchie, posée à terre, tandis que le châssis, métamorphosé en échelle, en corde, pend du plafond, épouse le sol ou se présente nu. Le tableau peut d'autant plus s'évader du mur qu'est redéfinie la place de l'œuvre dans l'espace d'exposition. Et comme une seule partie peut désormais suffire à témoigner d'un ensemble, il devient possible de montrer une toile pliée sans en déployer la totalité. Ces retours à la nature même du médium ainsi qu'aux modalités d'exposition de l'œuvre sont emblématiques de la période. En témoignent l'Arte Povera initié également en réaction à la peinture abstraite en 1967, ou l'Art minimal américain, opposé dès le début des années 1960 au lyrisme pictural de l'expressionnisme abstrait ou au figuratif iconique du Pop art. Supports/Surfaces s'insurge aussi pour sa part contre l'École de Paris, courant abstrait dominant de l'abstraction française d'après-guerre tandis que surgit le très éphémère BMPT (pour Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni) dont ils ont été très proches mais disparu après une année...

Others chose to remain true to their ideology, going so far as to interrupt their careers for several years. All sought to challenge a bourgeois conception of art, symbolized by the contemptible illusionistic representation of a canvas hung on the wall. These young men—not a single woman belonged the movement—must be imagined as itching to literally wrench art off the wall. Their reflections on what constitutes the essence of painting led them to question materials. Stretches and canvas were dissociated, henceforth leading a separate existence, each was examined and exposed for what it is. Once loosed in this manner, the canvas was free to unfurl. Liberated, it lay on the ground, whereas stretcher bars returned as ladders, or ropes, hung from the ceiling, conforming to the ground or entirely bare. Escaping the walls was all the simpler for a picture insofar as the place of the work within the exhibition space was completely redefined. Because a single part might now be given as evidence of a whole, it became possible to present a folded canvas without displaying it in entirety. Such a return to the nature of the medium and the mode of exhibiting a work are emblematic of the era. Arte Povera, initially prompted by abstract painting in 1967, or America's Minimal Art, which from the early sixties onward opposed the lyricism of abstract expressionism and the iconic figuration of Pop Art. For its part, Supports/Surfaces was to rebel against the École de Paris, the dominant current of abstraction in the post-war period, even as the short-lived BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni) to whom Supports members were very close, appeared only to disappear within a year...

Comme il arrive souvent d'événements reconnus historiques bien plus tardivement, les manifestations de l'époque n'interviennent pas obligatoirement sous les feux des projecteurs. Les œuvres sont déployées et dépliées, en intérieur et en extérieur, puis entreposées dans les ateliers où certaines sont demeurées depuis lors. Les neuf artistes vivants exposés dans le cadre de « The Surface of the East Coast – From Nice to New York » – huit membres officiels de Supports/Surfaces, et Pierre Buraglio qui se sont prêtés à l'exercice de l'interview – continuent tous de produire et revendiquent leur appartenance à la scène artistique contemporaine. Mais, conscients de la forte demande que suscitent à présent leurs travaux liés à Supports/Surfaces, ils n'en refusent pas moins toute lecture passéiste qui les relie uniquement à l'histoire de l'art. Cette préoccupation tout à fait légitime ne doit cependant pas empêcher de s'intéresser au contexte de l'élaboration de cette pensée très engagée dans une époque fortement politisée, qui est aussi celle de la découverte par ces artistes de l'expressionnisme abstrait américain dont l'influence internationale s'exercera au niveau de la perception de l'espace de l'œuvre. Il nous est également apparu pertinent de remettre au jour des théories qui témoignent de diverses relectures et réactivations récentes.

À New York, le marché de l'art florissant des années 2000 est bien éloigné du marxisme en vogue dans l'Europe post-Mai 1968. Les galeries sont nombreuses et importantes. George W. Bush devenu président début 2001 sera réélu jusqu'en 2009. Si certains intellectuels s'en offusquent et menacent de quitter les États-Unis, ils seront en réalité peu nombreux à le faire.

As often happens with events whose historical significance is recognized only later, their efforts did not necessarily take place in the spotlight. Works were deployed and unfolded, inside and out, then deposited in studios, some never to leave again.

The nine French artists still living whose works are included in *The Surface of the East Coast—From Nice to New York*—eight official members of Supports/Surfaces and Pierre Buraglio, included by special invitation—graciously accepted to be interviewed. All continue to produce works and consider themselves active members of the contemporary arts scene. Conscious of a considerable and growing interest in their Supports/Surfaces era work, they are determined not to be relegated to the past as figures from the history of art. While their concern is perfectly legitimate, it should by no means dissuade us from pursuing an interest in the context within which this highly engaged current of thought developed during a highly politicized climate that coincided with these artists' discovery of American Abstract Expressionism, whose international influence was to shape perceptions regarding the space of a work of art. It also seems opportune to revisit theories touched by various reinterpretations and reactivations in the recent past.

New York's flourishing art market of the 2000s was light-years away from the Marxism popular in Europe during the aftermath of May 1968. Galleries are many, and powerful. George W. Bush, who took office in 2001, was to be reelected and serve through 2009. While a certain number of consternated intellectuals threatened to leave the United States, few actually did so.

La dépolitisation accompagne, dans la majeure partie du monde occidental, une économie à la hausse. Les douze artistes américains présentés dans l'exposition sont nés dans un intervalle d'une quinzaine d'années, entre 1970 et 1985. Formés dans des universités américaines, ils évoluent dans un climat artistique valorisant aussi bien la figuration, l'abstraction qu'un certain minimalisme. Alors que ce début du XXI^e siècle semble favoriser une peinture figurative, d'aucuns ont peut-être voulu contrer cette tendance en proposant un travail plastique plus monochrome, accompagné d'une interrogation sur l'œuvre et d'une remise en question de l'espace d'exposition. D'autres se sont sans doute un peu élevés contre la marchandisation excessive de l'art contemporain. Parmi tous ces plasticiens qui passent un temps infini dans leurs ateliers, certains ajoutent à leurs châssis ou leurs toiles qu'ils décomposent, recomposent ou dissèquent, des objets parfois trouvés à l'extérieur. Ils expriment la volonté d'un retour à un certain savoir-faire, voire à des techniques artisanales, se penchent sur la mise en relation des matériaux ou la combinaison des supports, ainsi que sur le rapport de l'œuvre à l'architecture. Ils retrouvent quelquefois, dans l'esprit de l'enseignement du Bauhaus, un intérêt pour la notion de série, qui permet d'observer l'évolution des pièces et les modalités de leur présentation. Ces thèmes puisent également dans l'art minimal américain, là encore et comme dans les années 1960, en opposition à cette tradition de l'Action Painting, toujours présente pour la jeune scène américaine. Les Jackson Pollock, Mark Rothko, Franz Kline, Robert Motherwell... avaient considérablement agrandi les formats des toiles.

In much of the Western world, a general ebb of political activity went hand in hand with economic growth. The twelve American artists presented in this exhibition were all born within a span of 15 years, between 1970 and 1985. Trained at American Universities, their artistic backgrounds gave equal weight to figuration, abstraction and a certain minimalism. Although the first years of the 21st century would seem to have favored figurative painting, some, perhaps to counteract this tendency, produced works that were relatively monochromatic, as well as reflecting on the nature of a work of art and exhibition space. Others were likely decrying the excessive commoditization of contemporary art. Of these visual artists spending countless hours in their studios, some began adding objects, including ones found outside, to their stretchers or their canvases, which they proceeded to decompose, recombine and dissect. These artists expressed a desire to return to certain types of savoir-faire, and even artisanal techniques. They focused on relationships between materials and combinations of supports, as well as dynamics relating the work of art and architecture. From the example of the Bauhaus, they gleaned an interest in the concept of the series, which made it possible to observe a piece's evolution and permutations in presentation. These themes also draw upon American Minimal Art, once again, as in the 1960s, by way of opposing the tradition of Action Painting still present for the young American scene. Perhaps they were following in the footsteps of Ellsworth Kelly's Hard Edge Painting; While Jackson Pollock, Mark Rothko, Franz Kline, Robert Motherwell and so on transformed the relationship of the canvas

Peut-être les jeunes Newyorkais se placent-ils encore dans les pas d'Ellsworth Kelly et de l'Hard-Edge Painting, lesquels s'étaient affranchis de la stricte rectangularité du tableau et en avaient décuplé l'énergie. La tendance actuelle témoigne d'une volonté d'amplification de la force d'un monochrome qui s'échappe du mur considéré comme un support. À l'ère d'un nouveau rapport à l'image et à sa reproductibilité, à l'heure où photographier et archiver n'a jamais été aussi simple, revenir à la matérialité de l'œuvre prend également un nouveau sens.

Au cours de leurs études, les artistes américains ont pu regarder et analyser les œuvres de l'Arte Povera, mais aussi et surtout l'abstraction allemande d'Imi Knoebel ou de Blinky Palermo. Nous ne développerons pas ici la force à New York des réseaux et marchés italiens ou allemands soutenus par de très fortes galeries et critiques d'art qui leur ont permis de hisser la réputation de leurs artistes Outre-Atlantique, ce que n'a pas encore réussi à réaliser la France avec autant d'envergure. Mais force est de constater que dans l'énergie de New York, le bruit et le bruissement de Manhattan, peu de liens directs sont noués avec le mouvement Supports/Surfaces. Les modèles français sont souvent plus anciens: d'Henri Matisse, référence incontestée pour ceux qui traitent de la couleur, au néo-impressionnisme et à la théorie des couleurs de Georges Seurat... Même s'il n'est pas souvent cité, le constructivisme russe en général, et celui de Kasimir Malevitch en particulier, qui était aussi une source pour Supports/Surfaces, demeure manifeste dans la manière américaine de structurer les tableaux.

to space—in particular by shedding a strict commitment to the rectangle—the next generation did so many times more forcefully. The current trend betrays a desire to amplify the force of a monochrome element that escapes the wall as a support. In an era marked by a new relationship to images and their reproducibility, at a time when photographing and archiving is easier than ever before, returning to the materiality of the work of art also takes on new meaning.

During their studies, the American artists saw and analyzed the works produced by Arte Povera, but even more so the German abstraction of Imi Knoebel and Blinky Palermo. We will not dwell here on the strength of New York's Italian and German networks, supported by powerful galleries and art critics that allowed them to leverage the reputation of these nations' artists across the pond to a greater degree than France has done. However, it must be acknowledged that amidst the energy of New York, the hustle and bustle of Manhattan, few direct links were forged with the Supports/Surfaces movement. The French models referenced are often from an earlier era—Henri Matisse, an indisputable master for those involved in color, for instance, or Neoimpressionism and the color theory of Georges Seurat. While not always given its due, a debt to Russian Constructivism generally speaking, and Kasimir Malevich in particular, who was also an influence for Supports/Surfaces, is evident in the Americans' approach to structuring pictures. Lastly, all of these visual artists engage

Enfin, l'ensemble de ces plasticiens nourrit un questionnement sur l'autonomie de la pièce et accorde une attention marquée à sa perception et à sa réception par le public, et de ce fait à la manière de révéler l'œuvre au monde.

En organisant à New York, durant l'été 2014, une exposition intitulée « Supports/Surfaces » qui présentait des œuvres historiques d'André-Pierre Arnal, Pierre Buraglio, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Michel Meurice, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour et Claude Viallat, la galerie Canada permit à nombre d'artistes américains de découvrir à ce moment-là que les sujets de ces Français étaient aussi les leurs. Ces réminiscences ont ensuite germé dans le cœur des ateliers newyorkais.

Souhaitons que la réunion au 109 – nouveau lieu culturel de cette ville de Nice qui fut le terreau d'événements fondateurs du groupe Supports/Surfaces – de ces 24 plasticiens rassemblés pour la première fois permettra que se prolonge, de manière moins confidentielle, le dialogue instauré entre les deux côtes de l'Atlantique. Enfin, cette exposition interroge également l'acte créatif dans sa globalité, en mettant en évidence la manière dont fluctuent les idées et les sensibilités qui, selon les époques, font oublier ou retrouver de l'intérêt pour telle ou telle expression ou mouvement artistique. Pourquoi, à certains moments, voyons-nous et nous intéressons-nous à certaines créations plus qu'à d'autres. Pourquoi, ensuite les oublions-nous pour les laisser un jour ressurgir ?

Marie Maertens
Commissaire de l'exposition

in questioning the autonomy of the work of art, paying special attention to how it is perceived and received by the public, and thus to how the work is revealed to the world. In organizing a show during the summer of 2014 entitled *Supports/Surfaces* that presented historic works by André-Pierre Arnal, Pierre Buraglio, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Michel Meurice, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour and Claude Viallat, the New York gallery, Canada, allowed a great many American artists to discover that their subjects of moment coincided with those of the Frenchmen, planting memories that subsequently bore fruit in New York studios.

We hope that bringing together for the first time these 24 visual artists at the 109—a new feature in the cultural landscape of Nice that was once the site of foundational events for the Supports/Surfaces group—will allow the dialogue established between the two sides of the Atlantic to continue less secretly.

And finally, this exhibition also questions the creative act as such, by revealing how ideas and tastes fluctuate according to the era, whetting or dampening interest in a particular art movement or group. Why, at certain times, are we fascinated by certain creations more than others? And why do we then forget them, only to see them reappear later?

Marie Maertens
Curator

The Surface of the East Coast

from Nice to New York

La Surface de la Côte Est

de Nice à New York

Justin Adian

Justin Adian, né en 1976 au Texas, à Fort Worth, est titulaire d'un Bachelor of Fine Arts de l'université du North Texas en 2000, et d'un Masters of Fine Arts de la Mason Gross School of the Arts de la Rutgers University en 2003.

Le cœur de son travail consiste en des œuvres en volume, évoquant des coussins de formes souvent différentes, qu'il enveloppe d'une toile étirée enduite de peinture à l'huile pour conférer à l'ensemble un aspect de sculpture murale composite. Il vit et travaille à Brooklyn (NY).

Justin Adian was born in 1976 in Forth North, Texas. He graduated with a BFA from the University of North Texas in 2000, and an MFA from Rutgers University, Mason Gross School of Art in 2003. His core process involves stretching oil-, enamel- or spray-painted canvas around foam cushions, often combining two or more shapes to form composite wall-mounted sculptures. He lives and works in Brooklyn.



Almost there

2015, peinture-émail sur toile par dessus mousse polyuréthane, oil enamel on canvas over ester foam, 215,9 x 68,6 x 7,6 cm
© Justin Adian, courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

Comment composez-vous vos œuvres ?

Je sais que vous avez débuté avec des éléments prélevés dans la rue...

Oui, au début, je récupérais de la mousse d'ameublement sur les trottoirs près de mon studio de Chinatown, mais le problème des punaises de lit à New York m'a contraint à me tourner vers de la mousse d'emballage recyclée, neuve. Je travaille d'abord sur les formes en multipliant les esquisses, à main libre. Au fur et à mesure que je découpe les pièces, les traits se modifient selon un processus organique. Au départ, mes dessins sont vraiment simples, sans perspective, tracés au feutre Sharpie. Ce sont des ébauches, simplement destinées à voir quel type de courbes j'aime. Souvent, ces dessins s'inspirent d'un travail précédent avant d'évoluer au fur et à mesure que la nouvelle œuvre prend forme. La structure, elle, se compose soit de contreplaqué, de mousse et d'une toile qui la recouvre, soit de panneaux avec une moindre épaisseur de mousse.

How do you make your pieces?

I read that you used to find them in the street before...

I used to find foam in furniture on the streets near my studio in Chinatown, but now, with the bedbug problem in NY, that's kind of off-limits, so I took to using foam from used crates. It's still recycled, but now it's all new foam. And then I come up with the shapes. I sketch out a lot of things, just loose line drawings. As I'm making the pieces, the line work changes, just from using the saw. The whole process is organic. The drawings are really simple. They are sharpie line drawings, totally flat. They're working drawings, just to see what kind of curves I like. A lot of the time, the drawings are based on a previous piece I have made, so I start from there and move on. And then, as I start working, it changes as the piece gets made. The structure is either plywood with foam, then canvas stretched over the top of it, or they're panels made with a little bit of foam.

Vous peignez donc les éléments avant de les assembler ?

Oui. À ce stade, je peins chaque objet séparément et je teste les couleurs. En général, j'ai une idée de la façon dont je veux commencer, avec une ou deux teintes, et je ne m'arrête que lorsque la surface obtenue me plaît. Certaines œuvres sont de la vraie peinture, avec dripping et coulures ; d'autres sont très plates, aux limites nettes, non picturales. J'aime aller et venir entre les deux. J'utilise en général de trois à cinq couches, car au-delà les couleurs se modifient un peu.

Vous qualifiez votre travail d'organique alors que vous utilisez des formes géométriques, voyez-vous là un lien avec le minimalisme ?

J'ai grandi au Texas, où le minimalisme est très présent. Sa résonance est donc profonde chez moi. Au musée d'Art de Fort Worth, il est possible d'admirer dans la même salle Lynda Benglis, Carl Andre, Donald Judd et John Chamberlain. Mais je suis aussi attiré par l'aspect ludique de Richard Tuttle et par les surfaces de John McCracken et Robert Smithson qui empruntent aux récits de science-fiction.

Les dimensions de vos œuvres sont pourtant inférieures aux leurs...

Leur échelle varie et les plus imposantes mesurent autour de 2,7 m. Je me laisse guider par mon idée de départ car le grand format n'est pas un choix en soi. Ce qui m'intéresse est d'inciter le spectateur à engager une relation avec cette œuvre. Mon travail est de le séduire.

So you make the structure, and then you begin the work of painting?

I do. Now I'm painting the elements separately, I'll just keep trying out colors. I usually have an idea of what I'll start with, either one or two colors, and I keep painting until I have a surface I like. Some of the surfaces are very much about painting, there's drips and runs, and some are very flat and hard-edged, not painterly. So, I like to go back and forth between those two. I usually wind up with between 3 and 5 layers, but if it's slightly more than 5, the colors change a bit.

Your work is organic, but the shapes are still geometric, could you say that it's related to Minimal Art in a way?

Growing up in Texas, there was a lot of Minimal Art there, so Minimalism has a real resonance with me. If you go to the Fort Worth Museum of Art, you often see Lynda Benglis, Carl Andre, Donald Judd and John Chamberlain in the same room. I also gravitate towards the playfulness of Richard Tuttle and the science fiction parts of John McCracken and Robert Smithson.

But your paintings are not so big, finally, especially if we compare them to the scale of those artists you've just cited...

They vary in scale. The largest are 9 feet or so. If the idea calls for a large scale then that's what I make. I have no desire to make a work large just for the sake of it. I make work with the thought that the viewer has a choice of whether to engage with it or not. It's my job to seduce the viewer.

Vous pensez comme un peintre et étirez vos toiles autour de vos éléments. Peut-on dire que vous vous reconnaissez totalement dans la définition première que l'on peut associer à la figure du peintre ?

Tout à fait, et de façon très littérale. Je suis plus productif quand je considère d'un point de vue littéral une vision claire de la façon d'aller de A à B, et c'est en ce sens que je travaille avec la laque. Ce type de peinture se structure de lui-même et il faut vraiment la travailler pour obtenir taches, coulures ou dripping, sinon les surfaces restent totalement planes.

Quelle place accordez-vous justement aux surfaces ?

J'y pense tout le temps. Connaissez-vous Ambrose Bierce ? Dans son *Dictionnaire du diable*, il définit la peinture comme l'action de recouvrir une surface pour la protéger des éléments tout en l'exposant aux critiques. Ce qui me plaît le plus, est d'appliquer la peinture en sachant que ces couches, jusqu'aux plus fines, seront le support de lecture du spectateur. Qu'il perçoive la seule couleur, le dripping, ou l'aspect légèrement brillant, ces éléments dicteront les modalités du rapport qui s'établit entre lui et l'œuvre d'art. ■■

You think like a painter and your solution was to stretch canvas over the form. In the end, it's an elementary definition of a painter.

Exactly. And it's also very literal. I am more productive when I look at everything from a literal point of view. I can see from point A to point B and I work towards that. The paint I use is industrial enamel and is self-leveling, so to get it to pool or run you have to work it. It sits really well, because it's industrial paint, so if you want to put a drip in it you have to really work the drip in, it because it's very easy to get a completely smooth surface.

Speaking of that, what about the question of surface?

I think about it constantly. Do you know Ambrose Bierce? He wrote the *Devil's Dictionary*; his definition of painting is covering the surface to protect it from the elements while exposing it to critics. The part I enjoy the most about these things is putting the paint on and knowing that these thin layers, the thinnest layers of these objects are the way people read them. Whether it's just the color or drip, or a little bit of glitter in the paint, that's what dictates the terms of how viewers deal with the art work. ■■



Casual

2015, peinture-émail sur toile par-dessus mousse polyuréthane, oil enamel on canvas over ester foam, 66,04 x 58,42 x 7,62 cm
© Justin Adian, courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery



Either Way

2015, peinture-émail sur toile par-dessus mousse polyuréthane, oil enamel on canvas over ester foam, 172,72 x 93,98 x 15,24 cm
© Justin Adian, courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

André-Pierre Arnal

André-Pierre Arnal est né en 1939 à Nîmes. Après des études de lettres et d'histoire de l'art à l'université de Montpellier, il fait sa première exposition personnelle en 1962. Parmi les membres fondateurs du groupe Supports/Surfaces, il a toujours maintenu une pratique d'expérimentations, sans jamais perdre de vue le lien avec le langage et l'écrit. Il vit et travaille à Paris.

André-Pierre Arnal, born in 1939, is from Nîmes (Gard department). After studying literature and art history at the University of Montpellier, he held his first solo show in 1962. A founding member of the Supports/Surfaces movement, he has pursued a practice based on ceaseless experimentation that maintains a close bond with language and with writing. He lives and works in Paris.

Vos études aux Beaux-Arts de Montpellier ne vous empêchent pas de vous considérer autodidacte. D'où sont nées ces formes abstraites des années 1960 ?

J'ai commencé à réaliser des griffures et des œuvres très gestuelles dès mai 1961. Pour autant, je n'ai jamais renoncé à mon amour de l'expérimentation que je réitère constamment sur les supports aussi bien qu'avec les outils et les couleurs...

Votre travail témoigne également d'un rapport au corps et au geste qui semble plus présent et plus affirmé que chez les autres membres de Supports/Surfaces, notamment avec les pliés-dépliés...

Effectivement, j'ai souvent souligné que les grands formats étaient en rapport avec l'envergure du corps humain. Pour les dimensions des papiers, je me réfère à mon bras, mon avant-bras ou ma main. Je réalise des séries qui m'évoquent également le prélude des fugues en musique. Dès le départ, j'ai mené ces expériences de techniques et de supports de manière empirique, tout en m'imprégnant des revues, des expositions ou des discussions d'alors... À l'époque, intéressé par Hans Hartung, je menais en même temps un travail universitaire sur Jean Paulhan et la critique d'art. Je regardais Georges Braque, Jean Fautrier ou les écrits de Francis Ponge et je me trouvais bien dans cet art informel.

Despite your studies at the Beaux-Arts in Montpellier, you consider yourself an autodidact as a painter. Where did your abstract forms of the 1960s come from?

I began making scratched and highly gestural works as early as May of 1961. But I've never lost my love of experimentation, which I pursue constantly, be it in terms of support, tools or colors.

Your work also exhibits a relationship to the body and to gesture that seems more forceful, more present than it is among other members of Supports/Surfaces, especially your pliés-dépliés (folding/unfolding)...

True, I've often highlighted the way in which large works are related to the scale of the human body. To determine the size of paper sheets, I refer to my arm, my forearm, or my hand. I make series that also remind me of the prelude to a fugue in music. From the get-go, I conducted experiments in technique and material empirically, all the while absorbing the periodicals, exhibitions, and discussions then taking place. I became interested in Hans Hartung, while simultaneously researching a scholarly work on Jean Paulhan and art criticism. I looked at Georges Braque, Jean Fautrier and the writings of Francis Ponge and I felt comfortable with this Art Informel (Informal art).

Vous vous inscriviez donc en continuité de cette tradition d'après-guerre à Paris ?

Oui, c'était la fin de l'École de Paris et nous étions proches des marginaux de ce mouvement. Ma visite du Centre Paul-Klee de Berne en 1965 m'a fait beaucoup réfléchir et m'a nourri. Puis, en janvier-février 1968, nous avons organisé dans un lieu polyvalent notre première exposition collective avec Vincent Bioulès, Daniel Dezeuze et Claude Viallat. Daniel Dezeuze était venu me solliciter à la maison pour me demander de rejoindre le groupe Supports/Surfaces qu'ils étaient en train de créer car ma recherche les intéressait.

Qu'est-ce qui retenait plus spécialement votre attention dans ces questions de supports et de surfaces ?

Je ne m'intéresse qu'au signifiant et exclus donc le signifié qui engendre un autre rapport à l'art et à la création. C'est en la transformant par quelque chose comme de la couleur que l'on peut donner un sens à la surface constituée par le support de papier ou de toile. La façon de poser la couleur sur ce support va créer une surface signifiante. Avec Supports/Surfaces, nous avons évacué la perspective et le narratif... mais comme le remarquait Matisse, la peinture reste décorative dans la mesure où la couleur exerce un impact sur l'œil et le cerveau. Revenir en amont de la déconstruction nous a permis de retrouver la racine du langage pictural. À l'époque, la pratique figurative des Malassis était induite par une recherche de critique sociale, tandis que nous aspirions à revenir vers le sens primitif et premier du langage pictural, le degré zéro de l'écriture picturale. Je commence par ailleurs à considérer que Georges Seurat, notamment avec ses dessins en noir et blanc, pourrait être l'ancêtre de Supports/Surfaces.

So, you saw yourself as continuing this Parisian post-war tradition?

Yes, the École de Paris was drawing to a close, and we were close to marginal figures of this movement. My visit to the Paul Klee Center in Berne in 1965 gave me a great deal of food for thought. Then, in January 1968, we organized our first group exhibition in a multipurpose space, with Vincent Bioulès, Daniel Dezeuze and Claude Viallat. Daniel Dezeuze had come over to my house and asked me to join the Supports/Surfaces group they were putting together because he was interested in my investigations.

What about these questions of support and surface especially caught your attention?

I am interested solely in the signifier, to the exclusion of the signified, which engenders a different relationship to art and to creation. It is by transformation through something like color that you lend meaning to the surface provided by the support, be it paper or canvas. The way color is applied to the support is what creates a meaningful surface. With Supports/Surfaces, we eliminated perspective and narrative... but as Matisse pointed out, painting remains decorative insofar as color has an impact on the eye and on the brain. I believe that, prior to deconstruction, we went back to the root of pictorial language. Back then, the figurative practice of the Malassis was informed by the search for social critique, whereas we aspired to return to the earliest, primitive function of pictorial language, the starting point of pictorial writing. Indeed, I've come to believe that Georges Seurat, especially his black-and-white drawings, might well be considered the ancestor of Supports/Surfaces, because he understood

Il avait saisi l'intérêt de résumer, perceptible dans le minimalisme de son dessin, notamment de toute une série où il tend vers des œuvres complètement abstraites. Chez lui germait déjà notre idée de réduire la production artistique à ses éléments essentiels.

Pourquoi le blanc tient-il d'ailleurs une grande place dans votre travail ?

Je le considère comme un écran équivalent au support de l'image dans le cinéma. À Claude Viallat qui me demandait pourquoi je ne peignais pas toute la surface, j'ai répondu que c'est parce que j'établis le même rapport avec le blanc que celui qui existe entre la marge blanche et le livre, le poème ou la typographie. Il met toujours en valeur l'aspect matériel du signifiant. Pour moi, la toile est un échange et la source d'un dialogue et, comme l'a affirmé Roland Barthes, repartir de zéro exige d'éliminer tout ce qui l'empêche. On a pu dire à un moment donné que, lorsqu'on n'y lit qu'un paysage ou un portrait, l'image tue la peinture... Pour arriver à la pureté et écarter toute perturbation de regard et de compréhension de l'image, il nous a fallu nous orienter vers le strict minimum.

Présenter le minimum dans une toile permet donc au spectateur de s'y projeter davantage ?

Oui, et c'est pourquoi nous créons des objets de « connaissance », au sens où le regardeur doit recréer l'œuvre et du coup entrer dans une démarche intellectuelle qui le place finalement au même niveau que le peintre. Ce tremplin de la pensée est révolutionnaire en donnant à voir un sens qui n'est pas souligné, didactique ou simple à appréhender mais permet ce « décollage » de la pensée. ■■

the utility of summarizing and moving toward abstraction, as can be seen in the minimalism of his drawings, particularly an entire series where the works tend toward total abstraction. Our idea of reducing artistic production to its bare bones had already dawned on him.

Why does white space occupy such a considerable place in your work?

I consider it a screen, a support that receives the image, much as cinema functions. In answer to Claude Viallat, who once asked me why I didn't paint the entire surface, I responded that it's because I establish the same relationship with white space as exists between the empty margin and the book, poem or type. It's something that always highlights the material qualities of the signifier. For me, the screen is an exchange, the source of a dialogue, and—as Roland Barthes claims, starting from zero requires that everything standing in the way be banished. There was a point at which it could be said that, if it reads only as a landscape or a portrait, the image is the death of painting... To achieve some kind of purity and evacuate anything disturbing the gaze and understanding of the image, we had to set our sights on the strict minimum.

So, presenting as little as possible on a canvas allows viewers to better project themselves into it?

Yes, that's why we create "objects of knowledge" in the sense that the viewer has to recreate the work and engage in an intellectual process which ultimately places him on the same footing as the painter. This springboard for thought is revolutionary because it reveals a meaning that is not underscored, didactically projected or easy to understand, but permits reflection to "take off." ■■



Froissage

1968, peinture aérosol sur tissu, aerosol paint on cloth, 352 x 238 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière



Sans titre

1970, technique mixte, mixed media, 216 x 214 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière



Pliage

1971, bombage sur toile, bombage, canvas, 215 x 146 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Mark Barrow & Sarah Parke

Mark Barrow est né en 1982 à Gainesville (Floride) et Sarah Parke en 1981 à LaCrosse (Wisconsin). Ils se sont rencontrés en 2003 alors qu'ils étudiaient à la Rhode Island School of Design à Providence. Tandis que Mark poursuivait vers un Masters of Fine Arts à Yale, Sarah s'est lancée dans la création textile. Ils ont commencé leur collaboration en 2008. Ils vivent et travaillent dans le Queens (NY).

Mark Barrow was born in 1982, Gainesville, Florida. Sarah Parke, born in 1981, is from LaCrosse, Wisconsin. They met in 2003 when they were studying at the Rhode Island School of Design (RISD), in Providence, RI. As Mark pursued a MFA at Yale, Sarah started in the textile industry, but they have worked together since 2008. They now live and work in Queens, New York.

La Rhode Island School of Design, où vous avez étudié, n'est pas une école de beaux-arts classique puisqu'on y enseigne aussi le design, l'architecture ou encore la mode. Cet apprentissage vous a-t-il apporté une autre approche de l'art ?

MB: Je dirais surtout qu'elle applique le modèle du Bauhaus. La première année, tout le monde suit les mêmes cours (dessin, design, histoire de l'art...), et la seconde, on choisit sa spécialité parmi les deux filières, que sont les beaux-arts et le design, chacune incluant la pratique de la peinture, de la sculpture, du textile, du graphisme, de l'architecture, de l'illustration, etc.

L'attention portée à la décoration devait donc y être particulière...

SP: Oui, j'ai étudié les arts textiles et mes matières relevaient du design et des beaux-arts. Beaucoup d'étudiants ont fini par travailler dans la mode.

Aviez-vous envisagé de travailler dans ce domaine ?

SP: Je n'étais pas sûre. Je savais juste que j'aimais réaliser des choses. Beaucoup de ceux qui ont étudié les arts textiles se considéraient comme des artisans. Bien sûr, les cours incluait travaux manuels et couture, mais aussi du dessin et de la peinture, ce qui m'a attirée. Mark aussi suivait le cours de peinture. Nous avons fini par comprendre que nous faisons la même chose: pour moi créer pixel par pixel, sur ordinateur, pour Mark avec un pinceau.

Comment commencez-vous un projet ? Par la couleur, d'après un modèle... ?

MB: Les tableaux de l'exposition abordent la relation entre l'ordinateur, l'imprimante et le métier à tisser. On commence par un croquis sur ordinateur, puis Sarah prépare un tissu avec des fils de couleur cyan, magenta et jaune. Après plusieurs étapes, nous finissons par une couche de peinture blanche modulée pour obtenir différentes nuances.

You studied at the Rhode Island School of Design, which wasn't a classical art school, but one with design, architecture, fashion, etc. How was it different?

MB: It was similar to other art schools, but it was modelled on the Bauhaus. The first year, everybody takes the same courses (drawing, design, art history...), then the next year you pick a major to study. There are both fine arts and design majors—painting, sculpture, textile, graphic design, architecture, illustration, etc.

I imagine that it fostered a different type of attention to the question of decoration?

SP: Yes, I studied textiles, and the program was half design and half fine arts. A lot of people ended up working in the fashion industry after graduation.

Were you thinking about working in that field at the beginning?

SP: In the beginning I wasn't sure; I just really liked to make things. And a lot of people who ended up studying textiles considered themselves 'makers.' Of course, there was a lot of craft and sewing in the program, but also drawing and painting. So, it appealed to me for those reasons. Mark studied in the painting program. At some point, we realized we were doing the same thing—building something pixel by pixel, myself on the computer and Mark with a paintbrush.

How do you start your work, with a color, a pattern...?

MB: The paintings in the exhibition are about the relationship between the computer/printer and the loom. The painting starts with a sketch on the computer and then Sarah makes a fabric with only cyan, magenta and yellow threads. Then it's just white paint on top, in changing percentages, to make the different colors.

Pourquoi ce choix des trois couleurs primaires?

Faites-vous référence à Piet Mondrian, à Theo van Doesburg, ou au début de l'abstraction ?

MB: Ce sont également des couleurs à la base du système utilisé par les ordinateurs et les imprimantes. À l'origine, un ordinateur fonctionne comme un métier à tisser, sur un modèle binaire, un fil dessus, un fil dessous. En informatique, cela donne les suites de 0 et de 1.

Les réactions du spectateur à vos thèmes et couleurs comptent-elles beaucoup pour vous ?

MB: Notre travail met en œuvre un grand nombre de techniques, mais oui, la réaction du spectateur fait partie de l'expérience. Sa réaction immédiate et le caractère mathématique de l'œuvre forment un tout.

Étant donné votre intérêt pour les mathématiques et la physique, je me demande si la théorie des couleurs et le pointillisme de Georges Seurat ont joué un rôle dans votre réflexion initiale ?

MB: Si je ne m'abuse, Seurat essayait de décomposer la lumière en points de couleurs, comme on décompose les couleurs en pixels. On peut dire qu'il y a une similitude entre nos deux recherches, notamment dans notre échelle de travail, minuscule.

Votre technique établit donc un lien entre le passé et le futur ?

SP: Oui, je crois. Elle est à la croisée des deux. Nous essayons de concentrer la notion de temps au sein de nos œuvres.

Pouvez-vous nous parler du format de vos œuvres ?

MB: Nous ne voulons pas qu'elles soient trop grandes pour éviter qu'elles ressemblent à des pages de couleurs. Même si leur surface est recouverte de peinture, les côtés révèlent le tissu brut qui leur donne cette apparence d'objet que nous recherchons.

Why did you choose these three colors? Were you looking to art history, like Piet Mondrian, Theo van Doesburg, or to the beginning of abstraction?

MB: Those are the primary colors that make up the color model computers and printers use. And, actually, computers were originally based on the way looms work, so there is a relationship between the binary and the loom—because, on a loom, the threads are either over or under, either on or off, like a zero or a one.

One of your subjects is also the viewer, and how each person reacts to the topic, the colors...

MB: There are a lot of systems behind the work, but there's also your experience in front of it. So, it's both of these things—your immediate reaction, and also all the math behind it.

You were apparently very interested in mathematics and physics starting out, so I was wondering if you were familiar with Georges Seurat's theory of colors and pointillism?

MB: I think Seurat was trying to break down light into points of color, and we're breaking down colors into pixels, so that's similar. Everything is produced on the level of minutiae.

So the technique you use is a link between the past and the future?

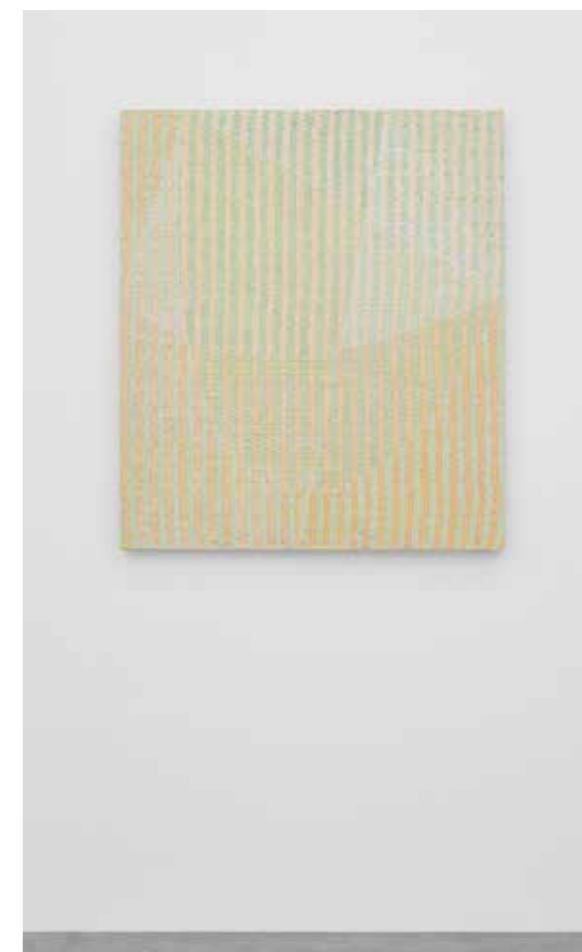
SP: Yes, I think so. It's at the intersection of the two. We try to collapse time in an object.

Can we speak about the scale of the pieces?

MB: We don't want them to be too big, because then they become fields of color. It's important to see them as objects too. Even if the front is covered with paint, the sides are left as plain fabric so you can see the object it starts as.



détail

**YMC2**

2014, acrylique sur textile tissé à la main par Sarah Parke, acrylic on hand-loomed fabric, textile by Sarah Parke, 107,9 x 94 cm

© Mark Barrow and Sarah Parke, courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

Vous ne voulez donc pas être assimilés à la *colorfield painting* ni à la grande tradition abstraite américaine ?

MB: Même si j'admets que nos œuvres fonctionnent parfois un peu comme ce mouvement, elles ne sont pas assez monumentales pour englober le spectateur. Par ailleurs, elles sont structurées et construites fil à fil, et nous ne sommes donc pas dans le bidimensionnel.

Vos tableaux se répondent-ils et travaillez-vous par séries ?

MB: Il arrive que l'un d'eux engendre une série, mais en général, on passe d'un tableau à un autre.

SP: Chaque fois que nous en achevons un, nous savons ce que nous voulons réaliser ensuite. Mais chaque nouvelle idée exigeant de résoudre de nombreux problèmes, il nous arrive de créer une série pour cette raison. Une fois les problèmes résolus, nous développons une nouvelle idée.

Aviez-vous entendu parler de Supports/Surfaces auparavant ?

MB: Il y a trois ans, l'exposition à la galerie Canada nous a permis de constater quelques points communs. Le support est très important dans notre pratique. Il n'est pas neutre. On se demande, ce qui définira la silhouette générale, mais aussi le sens de la pièce: le haut ou le bas de la pièce, la droite ou la gauche. Nous ne cessons et tourner et de retourner. Supports/Surfaces était lié à un mouvement politique, ou du moins ces artistes considéraient leur travail comme politique, alors que nous ne cherchons pas à transmettre ce genre de message direct. Cela étant, nous sommes conscients que tous les aspects de la création artistique – mode de production, thème, style – revêtent une dimension politique, sociale et culturelle de même que nos réalisations, lorsqu'elles sont finalisées, participent du formel autant que du conceptuel. ■■

When you say that you don't want the painting to be like a field, it makes me think of Color Field paintings, and all the tradition of abstraction in America. Do you mean you didn't want to be related with this movement in any way?

MB: Sometimes they function a little bit like fields, but they're not so big that you'll be completely immersed. There's a structure to them. They are built thread by thread. It's not a 2-dimensional thing.

Do your paintings respond to one another, and do you work in series?

MB: Sometimes they turn into series, but we mostly move from one painting to the next.

SP: Every time we make one, we have a new idea of what we want to do next. There is a lot of problem solving for each new idea. So, sometimes it ends up being a series, because we're trying to work these ideas out. Then we move on to new problems.

Had you heard about the Supports/Surfaces movement, before?

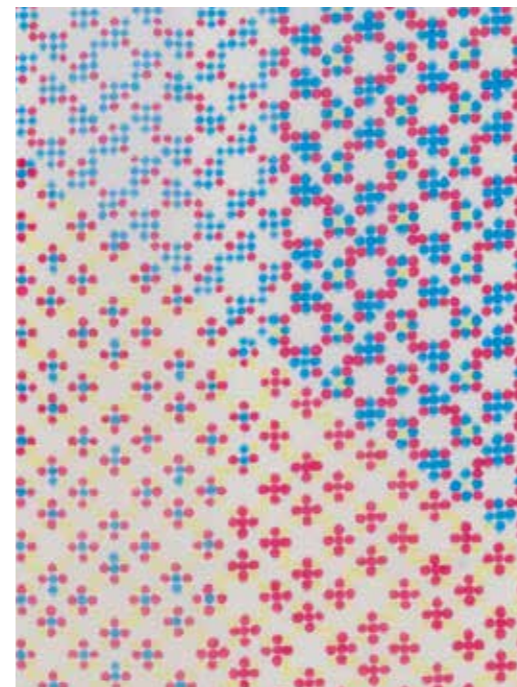
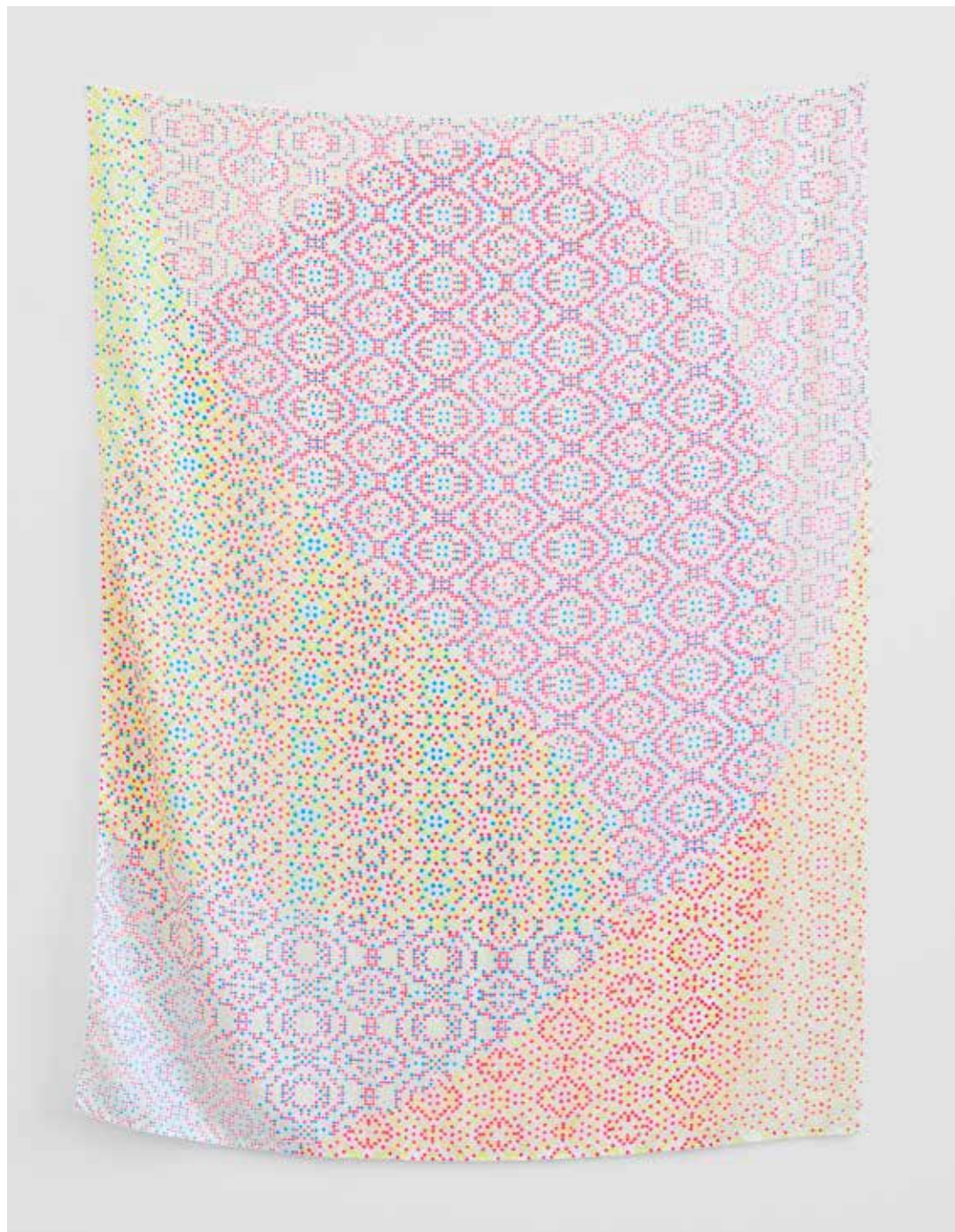
MB: We went to the show at the Canada gallery a couple of years ago, and saw some connection with our works. Support is very important to our practice, and is not a neutral thing, by any means. It's something we're playing with—what is figure, what is ground, what is on top, and flipping them. Supports/Surfaces was tied to a political movement though, or at least that's how they perceived their work. We are not trying to make overtly "political" work. However, things like decoration, craft, collaboration, and authorship have political, social, and cultural implications. And we are aware of these. The decision of how our work is made is both formal and conceptual. We are taking deliberate actions that are as much about the mediums we are using as their attendant histories. ■■



YMC4

2014, acrylique sur textile tissé à la main par Sarah Parke, acrylic on hand-loomed fabric, textile by Sarah Parke, 125,7 x 105,4 cm

© Mark Barrow and Sarah Parke, courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery



détail

MYC1

2014, soie teinte
à la main,
hand-dyed silk,
175,3 x 134,6 cm

© Mark Barrow and Sarah
Parke, courtesy of the Artist
and Almine Rech Gallery

YMC3

2014, soie teinte
à la main,
hand-dyed silk,
176,5 x 137,2 cm

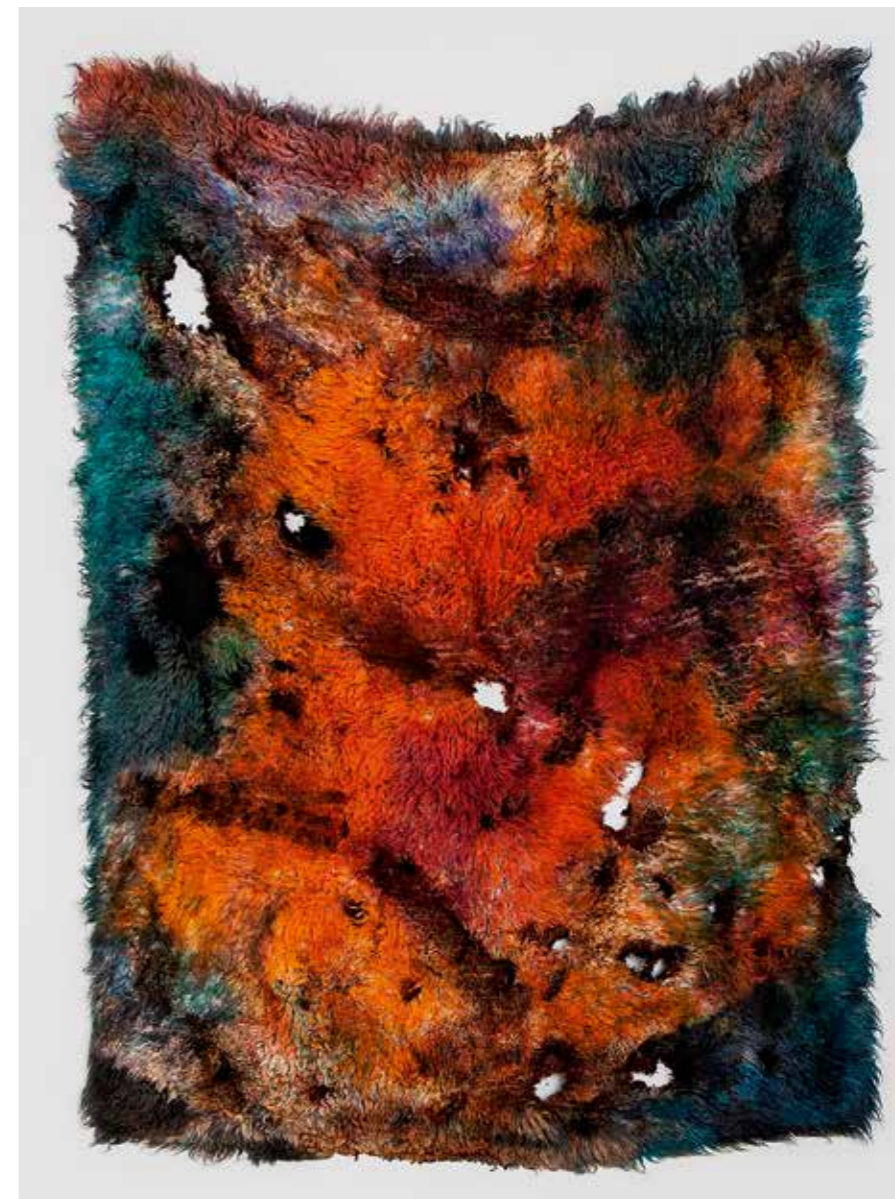
© Mark Barrow and Sarah
Parke, courtesy of the Artist
and Almine Rech Gallery



Anna Betbeze

Anna Betbeze est née en 1980 à Columbus (Géorgie) où elle a obtenu un Bachelor of Fine Arts à l'université de Géorgie en 2003 et un Masters of Fine Arts de Yale University School of Art en 2006. Ses œuvres ont figuré au sein d'expositions de groupe au musée d'Art moderne de la Ville de Paris et au MoMA PS1 à New York. Elle a reçu le prix de Rome 2013-2014 de l'American Academy de Rome. Elle vit et travaille à New York.

Anna Betbeze was born in 1980 in Columbus, (GA). She received her BFA from the University of Georgia in 2003, and her MFA from Yale University School of Art in 2006. Her work has been included in group exhibitions at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris and MoMA's PS1, NY. She was the recipient of a Metropolitan Museum of Art Rome Prize in 2013–14. She lives and works in New York.



Heatwave

2014, laine, colorants acides, soude, wool, acid dyes, ash, 212 x 162 cm

Courtesy Markus Lüttgen, Cologne

La matérialité joue un rôle important dans votre œuvre. Vous avez cependant renoncé à utiliser, comme à vos débuts à la manière des Nouveaux Réalistes, des éléments récupérés...

En effet, mes premiers tapis provenaient de la rue mais j'ai découvert depuis les Flokati, achetés d'occasion en Macédoine, après qu'ils ont décoré des maisons pendant cinquante ou soixante ans et n'utilise plus que cela. Je ne veux pas des supports traditionnels acquis dans des magasins de fournitures. Je m'intéresse avant tout à la couleur et à la texture, au jeu formel. L'objet trouvé n'est pour moi qu'une surface pour un tableau, et n'a rien à voir avec un ready-made.

Avez-vous commencé votre carrière dans la peinture ?

J'ai peint sur toile pendant des années, avant de ressentir le besoin de relier la peinture à la vie. Dès lors, j'ai travaillé sur des canapés, des chaises, des matelas, bref sur tout objet domestique usagé que je pouvais récupérer. La peinture comme espace de représentation, fenêtre ouverte sur le monde, ne m'intéresse pas; ce que je travaille, ce sont les surfaces, les formes, les couleurs, les façons dont la texture et le motif nous parlent de qui nous sommes. Mon approche est psychosociale. Mes travaux traitent plus des étoffes et de leur drapé, des espaces ou de l'architecture, que d'images.

The question of materiality is very important in your work, and you started out finding your materials, such as carpets, on the street... But your focus isn't taking something already used, like the Nouveaux Réalistes might have done...

Yes, the first carpets were found in the street, and then I became fascinated by this one kind of surface, the flokati rug. Since then I've been buying flokati rugs from a dealer in Macedonia. I buy them used and old, very lived-in. They've been in people's homes for 50-60 years before I get them. It is important for me that the supports be found; they are not bought in an art supply store, so in that way they are non-traditional materials. But I am most interested in color and texture, in formal play. In this sense, the found object is only the surface that receives a painting, rather than a ready-made.

Did you start your practice by painting?

I made paintings on canvas for years, but then I became more interested in joining painting with life. I started making paintings on sofas, chairs, mattresses, basically anything that I might find on the street. I was interested in discarded things, domestic objects, objects that bore the traces of use. I'm not interested in painting as a window or a conventional space, but in surfaces and forms and color, in ways that texture and pattern tell us about who we are. It is a psycho-social practice. My works are related to clothing, spaces, architecture and drapery, rather than to windows and images.

Reliez-vous votre travail à un mouvement ou à une période spécifiques de l'histoire de l'art que vous aimez ?

Votre question m'évoque l'exposition « The Surface of the East Coast » elle-même, qui souligne que les regards se tournaient alors vers New York, laquelle apparaissait à l'époque comme une référence. Je crois que beaucoup de peintres de Supports/Surfaces s'intéressaient à notre expressionnisme abstrait et à notre *colorfield painting*. Ces mouvements sont nés ici avant d'être déconstruits au milieu du siècle par des artistes japonais ou italiens rassemblés au sein du groupe ZERO et par Supports/Surfaces en France. Aujourd'hui, certains artistes new-yorkais, dont je fais partie, tentent de comprendre leur relation à cette école de New York à travers ces histoires européennes.

Cela signifie-t-il que même si vous la relisez à travers le prisme d'un autre mouvement, en l'occurrence européen, l'importance de cette tradition reste forte à New York au sein de votre génération ?

À l'heure actuelle, il existe de nombreux courants picturaux. Une grande partie de la production artistique se préoccupe d'image et de reproductibilité, de ce qui peut être photographié et circuler facilement grâce à Instagram et à Internet. D'autres artistes, en revanche, qui explorent de nouveaux matériaux, travaillent la question de l'échelle et expérimentent de nouvelles textures ne passent pas aussi bien en photo. Ce travail est plus fondé sur le corps et la sensation. C'est cette expérience au-delà du rapport visuel que l'on entretient avec l'œuvre qui m'intéresse.

Do you relate it to a special movement or period in art history that you like?

I was thinking about this exhibition *The Surface of the East Coast*—there seems to be a sort of ideological loop back to New York. I think many artists of the Supports/Surfaces group were looking at Abstract Expressionism and Color Field painting from New York. That movement started here in NYC, and has been deconstructed by artists in mid-century Japan, the Zero Group in Italy, and Supports/Surfaces in France. And now, in New York, there are people, myself included, trying to understand our relation to the New York School through these European histories.

Does it mean that in New York, this tradition is still very strong, even for your generation, but you can reread it through another movement, even one from Europe?

At the moment, there are many strains of painting being pursued simultaneously. Much of the work being produced is concerned with image and reproducibility, something that can be photographed and move easily through the world of Instagram and the Internet. But there are other artists who are investigating new material conditions. Their works do not photograph as well, they are involved with issues of scale, and there are new textures. I think this art is really about the body and about visceral sensations. That's what I'm interested in, a visceral experience, something that is beyond our eyes and vision.

Les brûlures des tapis témoignent-elles de l'expression d'une certaine violence?

Mon intention n'est pas aussi précise. À l'origine, j'utilisais des teintures à base d'acides qui perforaient les tapis par réaction chimique. Je me suis dit alors que ces trous pourraient devenir la structure même de mes œuvres. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à brûler mes tapis et donc, d'une certaine façon, à dessiner avec le feu. Cet élément naturel, qu'on ne contrôle pas et interdit en ville car trop dangereux, m'impose d'emporter mes tapis à la campagne. Je crée donc de vraies œuvres d'art nomades: les tapis arrivent à New York de Macédoine, je les emporte en Géorgie, puis les rapporte ici. Ce parcours suscite chez le spectateur un faisceau de questions intéressantes: qu'est-ce que c'est? que leur est-il arrivé? d'où viennent-ils?

Quand avez-vous entendu parler de Supports/Surfaces?

Lors de ma première visite d'un studio avec mon professeur de l'époque, Peter Halley. À ce moment-là, je drapais les murs du sol au plafond à l'aide de grands pans de toile de jute rose. Je pliais et peignais aussi des tissus, de façon très similaire à Simon Hantaï. Puis en troisième cycle à l'université, j'ai découvert de nombreux artistes français qui m'ont beaucoup inspirée à l'exemple de Bertrand Lavier. Même s'il vient après Supports/Surfaces, il a poursuivi les expérimentations du mouvement, entre autres lorsqu'il a peint sur un piano. Plusieurs années après, j'ai vu une magnifique exposition dédiée à Patrick Saytour chez Valentin à Paris. J'ai adoré son travail, à la fois dérangeant et un peu sale, mais plein d'humour: c'est pervers à souhait. Saytour lui aussi brûle des objets: des fleurs, et des fourrures synthétiques, et obtient des résultats vraiment surprenants. ■

Do the burns in these rugs attest a certain violence?

It wasn't as calculated as that. Initially, I was using these acid-based dyes and the dyes were chemically burning the carpets. The acids would eat holes all the way through the works. When I saw this, it made sense that the holes would be the structure for the works. I started to use fire to burn the works more directly, actually drawing with fire in a sense. Fire is something natural, and it's also outside of our control, you can't make fires in cities because it is dangerous. To burn them, I have to take them elsewhere. I literally travel with my carpets to more rural places and burn them there. So, they are really nomadic works: they come from Macedonia to New York, I take them to Georgia to burn them, and I bring them back. I'm interested in the set of questions people have when they look at these works: What is it? What happened to it? Where is it from?

How did you hear about Supports/Surfaces?

It was during the first studio visit I had with Peter Halley, who was my professor then; he told me about the movement. At the time, I was making these pink burlap fabric pieces that I draped on the wall to the floor. I was also folding and painting fabrics, much like Simon Hantaï. While I was studying in grad school there were a lot of French artists that really resonated for me. An artist like Bertrand Lavier, for instance, who comes later, but is very much continuing the investigations undertaken by Supports/Surfaces, when he paints on a piano. Many years later, I saw a wonderful Patrick Saytour show at Chez Valentin in Paris. I loved his work because it's more abject and nuanced, there is humour in it—it's perverse. Saytour also burns things: there were all these burnt flowers, and his use of synthetic furs was really surprising as well. ■



Untitled

2016, laine, colorants acides, soude, encre de Chine, wool, acid dyes, ash, India ink, 250 x 180 cm

Courtesy Markus Lüttgen, Cologne

Vincent Bioulès

Vincent Bioulès est né en 1938 à Montpellier. En 1956, il entre aux Beaux-Arts de Montpellier et en faculté de lettres, mais part s'installer à Paris en 1961 où il rencontre Michel Parmentier et Pierre Buraglio. Inventeur du nom Supports/Surfaces, il participe à l'exposition du groupe à l'ARC en 1970. Aujourd'hui, Vincent Bioulès vit et travaille à Montpellier.

Vincent Bioulès was born in 1938 in Montpellier. In 1956, he enrolled at the Beaux-Arts in Montpellier and the literature department, but left to make Paris his home in 1961, where he met Michel Parmentier and Pierre Buraglio. Responsible for inventing the name Supports/Surfaces, he participated in the group show at l'ARC in 1970. Vincent Bioulès currently lives and works in Montpellier.

C'est à vous que l'on doit le nom Supports/Surfaces, éprouviez-vous à l'époque un sentiment de cohésion lié à l'effet de groupe ?

Je n'ai pas eu alors le sentiment de défendre une cause, ni politique, ni esthétique, mais plutôt de m'inscrire dans l'air du temps. Quelque chose dans le groupe correspondait à une sensibilité collective à l'abstraction, résultant d'une assez longue évolution à partir des années 1965. J'avais quitté Paris l'année précédente pour revenir à Montpellier où nous avons fondé le groupe ABC Productions, sorte de préfiguration du mouvement Supports/Surfaces. D'autres ont agi dans le même sens à Paris, mais aussi à Nice ou Marseille. C'était dans l'air du temps et, d'une manière générale, je ne crois pas à l'originalité.

Pourquoi Supports/Surfaces est-il de fait très lié au Sud de la France ?

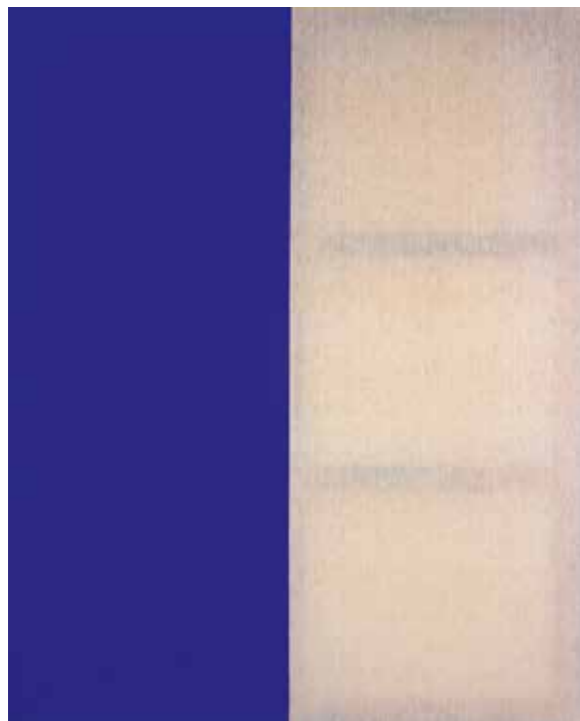
Quand on revient sur ce mouvement, il témoigne bien d'un art français et méditerranéen. Je pense que, parce que nous étions fascinés par la peinture abstraite des États-Unis, nous nous sommes trompés en ne revendiquant pas notre francité. Dans les années 1960, à Paris, il y avait bien sûr Pierre Soulages, qui revendiquait une démarche puissante dans la perception de l'espace, puis des artistes comme Jean Bazaine, Alfred Manessier ou Maria Helena Vieira da Silva. Nous avons eu tort de mépriser tout cela, et j'ai pour ma part beaucoup aimé Serge Poliakoff. Mais d'un coup, l'arrivée de la peinture américaine avec Jackson Pollock ou Mark Rothko, a imposé une sorte de nouvel espace.

We have you to thank for the name Supports/Surfaces; did you feel a sense of esprit de corps arising from the group at the time?

I didn't so much have the feeling of defending a cause—be it political or aesthetic—as of being of my time. Something about the group fit with a collective response to abstraction that resulted from an evolution going back to 1965. I had left Paris the previous year, returning to Montpellier where we had founded the ABC Productions group, a sort of precursor of the Supports/Surfaces movement. Others acted similarly in Paris, as well as in Nice and Marseille. Again, it was something timely—I don't as a general rule believe in originality.

Why is Supports/Surfaces so closely bound to the South of France?

If you look back on the movement, it embodies an art that is French and Mediterranean. I think that, fascinated by abstract painting from the United States, we made a mistake in not affirming our Frenchness. In 1960s Paris, there was, of course Pierre Soulages, who possessed a powerful approach to the perception of space, and also artists like Jean Bazaine, Alfred Manessier or Maria Helena da Silva. We were wrong to despise all that, and I for my part was very partial to Serge Poliakoff. But the sudden arrival of American painting with Jackson Pollock and Mark Rothko imposed a new kind of space.

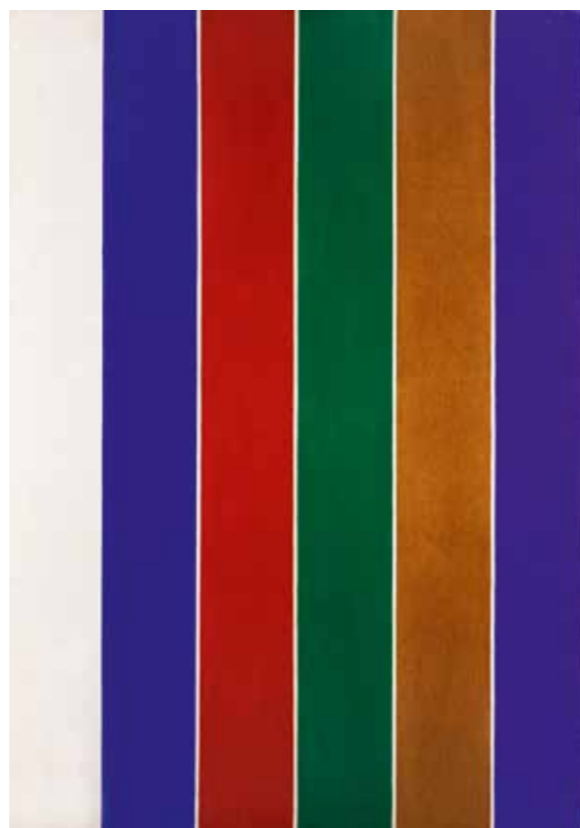


Peinture

1971, acrylique
sur coton brut,
acrylic on raw cotton,
162 x 130 cm
Collection Hélène Trintigan

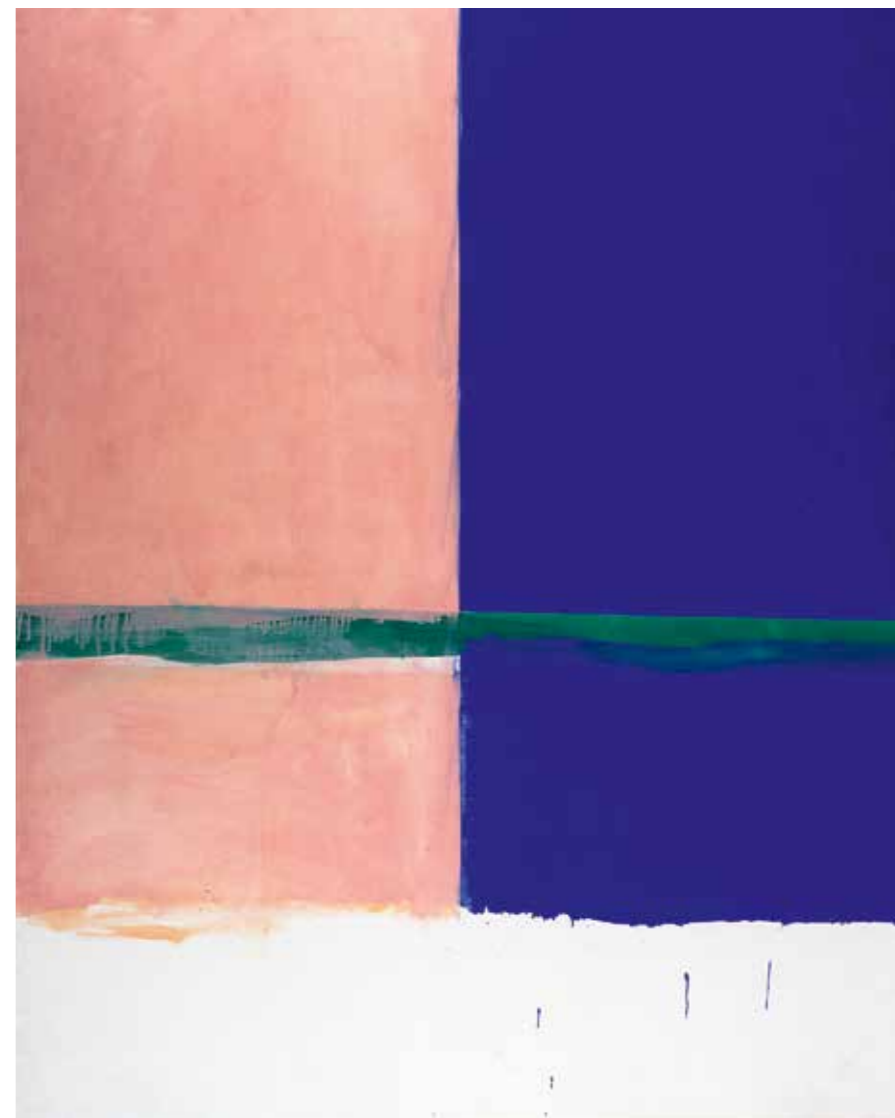
Peinture

1971, acrylique
sur toile coton,
acrylic on cotton duck,
162 x 114 cm
Collection de l'artiste



Peinture

1972, huile et laque
glycérophtalique sur toile,
oil and glycerophthalic
lacquer on canvas,
200 x 160 cm
Collection de l'artiste



En 1966, j'ai visité la Biennale de Venise dont le pavillon américain, avec des peintures d'Ellsworth Kelly et d'Helen Frankenthaler, était absolument magnifique. J'ai toujours été attiré aussi bien par les immenses aquarelles liquides de Frankenthaler que par la radicalité de Kelly. D'ailleurs, j'aime des choses paradoxales et suis celui de Supports/Surfaces qui a pris le plus de libertés par rapport à la doctrine.

Comment êtes-vous arrivé au début des années 1970 à ces œuvres assez minimales et radicales ?

Je pense que nous nous sommes mutuellement influencés, mais surtout en admirant Michel Parmentier que j'ai bien connu dès les années 1962-1963. Ses bandes et pliages qui constituaient une forme de radicalisation géométrique de ce qu'avait fait Simon Hantaï avec ses froissages m'ont marqué. Parmentier jouissait d'un prestige naturel et je pense avoir réalisé des tableaux pour lui plaire et me rapprocher de lui, car ses réalisations me paraissaient exemplaires, même si je n'y ai jamais vu une stricte abstraction.

En quoi consistait ce « caractère très français » que vous soulignez ?

Il tient au fait que les œuvres témoignaient de mesure. On n'a pas dit qu'il émanait de Supports/Surfaces quelque chose à rapprocher de la découverte de Jean Cocteau relevant dans le néo-classicisme de Picasso un « retour à l'ordre », sans rapport avec l'ordre social mais avec la mesure. À la fin de sa vie, Michel Parmentier méprisait toute la peinture sauf celle de Nicolas Poussin. La réflexion picturale de Supports/Surfaces faisait inconsciemment référence à ses parangons français. J'emploie le terme de « mesure » pour évoquer cette délectation de l'œil combinée au souci de pensée et de construction.

In 1966, I attended the Venice Biennale, including the American pavilion, which was just terrific, with paintings by Ellsworth Kelly and Helen Frankenthaler. I've always been attracted to both the enormous fluid aquarelles by Frankenthaler and the radicalism of Kelly. I tend to like things that seem contrary, and I'm certainly the Supports/Surfaces member who took the greatest liberties with doctrine.

How did you come to produce your rather minimal, radical works at the beginning of the 1970s?

I think we influenced each other, but most of all thanks to my admiration for Michel Parmentier, whom I knew well in 1962-1963. His bands and pliages, which were sort of a geometric radicalization of what Simon Hantaï had been doing, had a great effect on me. Parmentier enjoyed a well-deserved respect, and I believe I made paintings to please and become closer to him. The things he made always seemed to me exemplary, although I've never seen them as strictly speaking abstract.

What about the 'very French quality' you mentioned, what did it consist of?

It comes down to how the works bear witness to a certain measure. It has yet to be recognized that there emanated something from Supports/Surfaces that might be likened to Jean Cocteau's revelation that Picasso's neoclassicism exhibited a 'return to order', not of a social kind, but a rhythmic, measured order. At the end of his life, Michel Parmentier expressed disdain for all painting except that of Nicolas Poussin. The graphic investigations of Supports/Surfaces unconsciously referenced these French paragons. I here employ the term 'measure' to signify a visual pleasure of the eye combined with a thoughtful concern for construction.

Supports/Surfaces n'est pas du tout désordonné et affichait même une attitude presque volontariste. Nous ne produisons pas pour autant des tableaux d'appartement et quantités d'œuvres de Supports/Surfaces appartiennent à l'histoire de l'art alors qu'on ne les mettrait pas volontiers chez soi. Ce mépris du tableau d'appartement est un autre débat... mais j'aime peindre pour les maisons. Au final, demander qu'un tableau fonctionne avec la couleur du mur est très justifié car les plus grandes peintures de l'histoire de l'Occident, notamment celles de Piero della Francesca ou d'Andrea del Castagno reflètent ce questionnement de l'intégration de la peinture au sein de l'architecture et de l'espace. Et lorsque la bourgeoisie s'est progressivement substituée au clergé en matière de mécénat artistique, les œuvres ont migré des murs des églises vers ceux des appartements...

Votre travail était donc très axé sur des questions picturales ?

Pour moi, le sujet était bien la couleur et l'équilibre des rapports de quantité. Lorsque j'ai découvert Barnett Newman, je donnais des cours de dessin à Aix-en-Provence, et je n'ai cessé ensuite de parler de la perfection du dessin dans les tableaux de Newman et des rapports de quantité. Son dessin n'est pas linéaire et ne témoigne pas de virtuosité graphique, mais se construit sur l'équilibre et c'est une qualité qui a bercé une grande partie de la peinture française. Finalement, le premier geste du dessin est d'organiser la surface de la toile en un certain nombre de surfaces. Je pense que les générations ont un lien entre elles et il est intéressant de se rendre compte que des créations inaugurées d'un côté de l'océan peuvent en déclencher d'autres bien plus loin. ■

Supports/Surfaces isn't at all sloppy, and betrays an almost deliberate attitude to art. We were not, however, in the business of producing apartment-sized paintings, and many Supports/Surfaces works that contributed to the history of art are pieces one would hesitate to display at home. This contempt for apartment-sized paintings is a whole other issue... but I like painting for homes. In the end, asking that a painting work well with the wall color is entirely justified, after all, the greatest paintings of Western art, those of Piero della Francesca or Andrea del Castagno are testimony to the question of integrating painting within architecture and space. When the bourgeoisie gradually took over from the clergy as the patrons of art, works migrated from the walls of churches to those of private apartments.

Would you say that your work was very much oriented toward pictorial questions?

For me, the issue was very much color and proportions. When I discovered Barnett Newman, I was giving drawing lessons in Aix-en-Provence, and I couldn't stop talking about the perfection of drawing in Newman's pictures and their proportions. His drawing is non-linear and exhibits no graphic flourish, but rests on balance, which is a quality that anchors a great deal of French painting. The first gesture of the drawing serves to organize the surface of the painting into a number of surfaces. I believe that generations are linked, and it's interesting to realize that creations made an ocean away can induce other productions from afar. ■

Joe Bradley

Joe Bradley est né en 1975 à Kittery (Maine). En 1999, il a obtenu un Bachelor of Arts de la Rhode Island School of Design. Son œuvre a fait l'objet de nombreuses expositions monographiques dans des lieux tels que le MoMA PS1 (Long Island City, 2006), Le Consortium (Dijon, 2014) ou le BOZAR (Bruxelles, 2016-1017). Joe Bradley a également participé à la Biennale du Whitney en 2008. Bien qu'il témoigne aujourd'hui d'une abstraction énergique et virevoltante, il a préalablement dessiné et conçu des œuvres géométriques et structurées avec des couleurs primaires. Il vit et travaille à New York.

Joe Bradley was born in 1975 in Kittery, Maine. He received his BFA in 1999 from the Rhode Island School of Design. Bradley's work has been the subject of numerous solo exhibitions at venues including the MoMA PS1 Contemporary Art Center, Long Island City (2006); Le Consortium, France (2014); and BOZAR, Brussels (2016–17). He has also participated in the Whitney Biennial (2008). While he may currently be more involved in abstract painting, he also makes many drawings, and used to produce geometrical and structured works using primary colors. He lives and works in New York.

Aviez-vous connaissance du mouvement Supports/Surfaces et de Louis Cane quand, entre 2005 et 2008, vous avez réalisé ce type d'œuvres aux lignes plus rectilignes et aux compositions assemblées présentées dans l'exposition ?

Non, et je n'ai découvert Louis Cane que bien des années plus tard.

Quelles sont vos influences ?

En tant que peintre, je trouve tout intéressant et légitime.

Vous acceptez l'évidence de l'histoire de l'art, déclarant même à ce sujet: « Je ne résiste pas ». Vous sentez-vous proche du minimalisme ou du hard-edge d'un artiste comme Ellsworth Kelly ?

Pas vraiment. Je connaissais le minimalisme, bien sûr, et j'admirais le travail d'Ellsworth Kelly, mais ce n'était pas ce que je cherchais à faire. En créant ces totems, je cherchais à construire mes tableaux, plutôt que de peindre ou de dessiner. Je les ai réalisés avec des matériaux de mauvaise qualité parce que je les voulais bruts, simples, faciles à comprendre.

When you created these kind of works, between 2005 and 2008, were you aware of the Supports/Surfaces movement and Louis Cane?

I wasn't aware of Supports/Surfaces or Louis Cane at the time. Someone pointed Cane's work out to me years later.

Otherwise, what is your background?

As a painter? I look at everything. It's all fair game.

I know you are an artist who accepts art history. You've already said that you "don't resist." So, was this body of work related to Minimalism or to the Hard-Edge Painting of an artist like Ellsworth Kelly?

Not so much. I was aware of Minimalism, of course, and admired Kelly's work, but that wasn't what I was getting at. When I made those totem-like paintings, I wanted to build a painting, rather than paint or draw one. They were made with the cheapest materials. I wanted them to be very crude and simple, easy to understand.

Vous dites avoir été subjugué, adolescent, par un tableau d'Alex Katz. Est-ce là l'origine de votre intérêt pour la peinture ?

C'est peut-être le premier tableau contemporain que j'ai eu réellement devant les yeux. J'ai d'abord été impressionné par sa dimension, c'était vraiment un grand tableau, horizontal et très long. J'ai adoré son aspect imparfait, comme s'il avait été réalisé en dix minutes.

Lors d'une interview filmée durant votre exposition au Consortium de Dijon, Frank Gautherot expliquait que les artistes américains se sentaient habités par l'expressionnisme abstrait comme par un spectre omniprésent. Avez-vous le sentiment que votre génération se situe toujours par rapport à ce mouvement ?

Personnellement, j'adore ce qu'a produit l'expressionnisme abstrait. Franz Kline, Jackson Pollock, Willem De Kooning, Philip Guston, je les aime tous. Et leurs tableaux m'apportent beaucoup. Ils sont pour une influence, pas un fardeau.

L'emploi des couleurs primaires signifie-t-il pour vous un retour à l'essence de la peinture ?

Contrairement aux autres couleurs, elles fonctionnent bien comme base. Prenez le rouge de cadmium par exemple. Il est rouge, point. Il n'offre aucune nuance.

In a previous interview, you said you were very impressed as a teenager by an Alex Katz painting. Was that the beginning of your interest in painting?

It may have been the first contemporary painting I had ever seen in person. I remember being impressed by the scale. It was really long and horizontal—a big painting. I loved how casual it looked. As if he had finished it in ten minutes.

As mentioned in the interview with Franck Gautherot conducted for your exhibition at the consortium in Dijon, was it also a kind of fight against Abstract Expressionism, which is still a "ghost" for all American artists?

I love that stuff: Franz Kline, Jackson Pollock, Willem De Kooning, Philip Guston. I love those guys. I get a lot out of that work. It's an influence. I don't think of it as a burden.

When you used those primary colors, was it also to go back to the essence of painting?

Primary colors work well as a foundation. Cadmium red just reads as "red." There's no nuance.



Untitled

2007, crayon de bois, sur papier, pencil on paper, 23 x 30 cm
Collection Gear Patterson

Comment décidez-vous de l'organisation des différentes toiles ? Pourraient-elles être réagencées au mur comme peuvent l'être les accrochages de Kasimir Malevitch par exemple ?

Je sais comment je veux disposer les différents panneaux et ne laisse pas leur positionnement au hasard.

Jacques Derrida et sa théorie de la déconstruction sont bien connus à New York. Vos travaux pourraient-ils se prêter à une lecture sous cet angle-là ?

Je n'ai pas lu Derrida.

Pourquoi êtes-vous si sensible à la peinture comme médium ?

Je ne sais pas. Quand je regarde un tableau, je me sens bien et j'aime la sensation qu'il me procure.

Considérez-vous vos nombreux dessins comme des ébauches ou des prolongements de vos tableaux ?

Les deux. Certains fonctionnent comme des ébauches, d'autres ont leur vie propre.

Y a-t-il un rapport entre votre goût pour les bandes dessinées et une recherche de la narration dans vos dessins ?

Je ne lis pas vraiment de bandes dessinées, du moins, plus maintenant. Je me contente d'en regarder les dessins. Raconter des histoires ne m'intéresse pas. ■

How did you decide to arrange the different canvases, and could they be changed on the wall (I'm thinking also about Malevich's installations)?

I knew how the different panels would be arranged on the wall. I didn't play around with placement.

I know that the writings of Jacques Derrida (and the concept of deconstruction) are also well-known in New York. Could this offer one reading of your work?

I haven't read him.

Why does painting, as a medium, have so much of an effect on you?

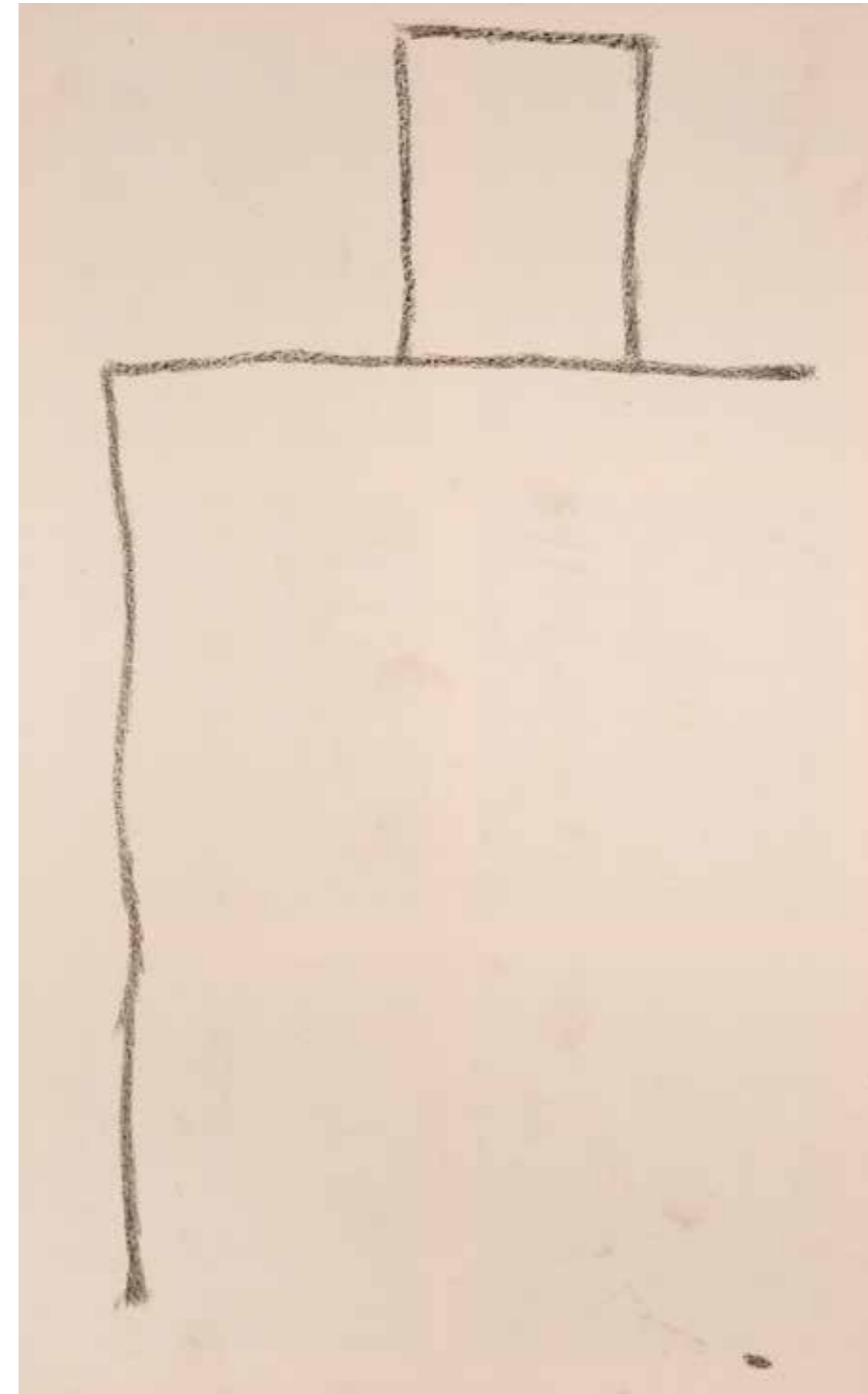
I don't know. I feel good standing in front of a painting. I like the way it makes me feel.

In parallel, you produce a lot of drawings. Do you see them as sketches, or as a continuation of the paintings?

Both. Some function as sketches for paintings. Some have a life of their own.

You love comics, does that mean that your drawings can be more narrative for you?

I don't really read comics. At least not anymore. I just look at the pictures. I'm not interested in narrative in my own work. I'm not telling stories. ■



Turner

2009, crayon gras sur toile, grease pencil on canvas, 213,4 x 132,1 cm
Courtesy Smart Fine Arts

Sarah Braman

Sarah Braman est née en 1970 à Tonawanda (État de New York). Elle a obtenu un Bachelor of Fine Arts du Maryland Institute College of Art de Baltimore et un Masters of Fine Arts de la Tyler School of Art de Philadelphie. Ses œuvres ont été exposées dans des institutions telles que la De La Cruz Collection à Miami, Le Confort Moderne à Dijon, le Museum of Fine Art de Boston et le MACRO à Rome. En 2013, elle a reçu le prix Maud Morgan du MFA de Boston. Elle est l'un des fondateurs de Canada, galerie new-yorkaise cogérée par des artistes. Elle vit et travaille à New York et à Amherst (Massachusetts).

Sarah Braman was born in 1970 in Tonawanda, New York. She received her BFA from the Maryland Institute College of Art in Baltimore, and an MFA from the Tyler School of Art in Philadelphia. Her work has been shown at institutions including the De la Cruz Collection, (Miami), Le Confort Moderne (Dijon), The Museum of Fine Arts (Boston), MACRO (Rome). In 2013, she was a recipient of the Maud Morgan Prize from the MFA, Boston. She is one of the founders of the artist-run gallery, Canada, in New York. She currently lives and works between New York and Amherst, Massachusetts.

Vous occupez une place particulière dans cette exposition puisque vous y êtes invitée en tant qu'artiste mais êtes, par ailleurs, cofondatrice de la galerie Canada qui a exposé Supports/Surfaces en 2014. Comment ce projet de montrer des artistes français était-il né ?

Je ne sais pas si mon collègue Wallace Whitney, qui connaissait les directeurs de la Galerie Ceysson depuis six ou sept ans, s'intéressait alors à Supports/Surfaces, mais c'est avec eux que l'idée a pris forme. Il a alors organisé l'exposition et la galerie a fait venir les œuvres à New York.

Quelle a été la réaction des jeunes artistes américains ?

Des artistes de tous âges ont apprécié l'exposition et je crois que les plus jeunes s'y sont facilement identifiés.

Sans parler d'influence directe, acceptez-vous de reconnaître dans vos installations ou sculptures une continuation du minimalisme ?

Le minimalisme a incontestablement joué un rôle important pendant mes études à la fin des années 80 et exercé une influence majeure sur mon travail. Mais je ne sais pas si ce que je fais en est une continuation. Je trouve même que mes sculptures confinent parfois, pour le meilleur ou pour le pire, au maximalisme!

You have a rather particular relationship to this exhibition; on the one hand, you were invited, of course, as an artist, but you're also one of the co-founders of Canada gallery, which showed works by Supports/Surfaces artists in 2014. Why did you decide to present those French artists in New York?

My colleague Wallace Whitney started a relationship with the directors of Ceysson gallery six or seven years ago. I'm not sure if he already had an interest in the Supports/ Surfaces movement, but in any case, his proximity to Ceysson Gallery deepened his interest in this group. It was Wallace who curated the show and, in conjunction with Ceysson Gallery, brought all that work to NYC.

What was the reaction of young Americans artists? And did you think, at the time, about the kind of fascination that this work might exert in New York, establishing a dialogue between these two generations?

The work was well received by artists of all ages. I think younger artists had an easy time relating to the work.

Let's go back to your own work. May we read your installations or sculptures, without speaking about direct influences, as a continuation of Minimal Art?

When I went to art school in the late 1980s, Minimalism was certainly a big part of my education. And it is definitely a major influence on my work. I'm not sure if my practice is a continuation of Minimalism, though. At times, I think my sculpture may verge on maximalism (for better or worse!).



Today

2014, acrylique
et peinture aérosol
sur contreplaqué,
acrylic and spray paint
on plywood,
122 x 112 cm

Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière



3 am feeling

2010, plexiglas
et peinture aérosol,
plexiglass
and spray paint,
130 x 95 x 113 cm

Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière

Time Machine

2010, plexiglas
et peinture aérosol,
plexiglass
and spray paint,
163 x 158 x 152 cm

Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière



Le modernisme européen a-t-il aussi compté dans votre formation ?

Oui, bien sûr, l'ensemble des modernismes, tel que le cubisme, ainsi que les mouvements Dada, Fluxus et futuriste, en ont fait partie, sans oublier évidemment Marcel Duchamp.

Vos œuvres sont à échelle humaine et se fondent beaucoup sur l'expérience du spectateur. Votre but est-il d'établir un lien entre une tradition américaine et les objets du quotidien que vous trouvez ? Cherchez-vous également à créer une métaphore de la maison et de l'habitat ?

Je veux relier le spectateur à sa vie de tous les jours et à celle des autres. J'espère que mes sculptures évoquent cette vie, et le miracle qu'elle constitue même quand elle est difficile. Mes œuvres font bien référence à la maison et à l'habitat, sans pour autant en être des métaphores. Mais j'espère surtout qu'elles fonctionnent comme des objets en tant que tels.

Le fait que vous travaillez non seulement à New York, mais également dans le Massachusetts veut-il dire que vous intégrez la nature dans votre pratique ?

Oui, absolument, l'influence de la nature est essentielle. J'adore passer du temps dans les bois ou le jardin, ou simplement admirer un ciel nocturne debout dans mon allée de garage. L'évolution de la lumière au cours de la journée me captive et m'inspire. J'adore aussi ressentir, même les yeux fermés, la présence massive des rochers et des falaises qui entourent ma maison.

Meanwhile, did European Modernism also play an important part in your education?

Yes of course. Cubism as well as Dada, Fluxus and Futurism were all part of our education. And, of course, Marcel Duchamp.

Your pieces are scaled to the human body, and the experience of the viewer is important. Does your work build a link between the American vernacular tradition and daily life through the objects you find? Is it also a metaphor of the house and habitat?

I am interested in offering people a link to their own daily life and the daily lives of others. I hope that sculpture can remind people that everyday life, even when it is a struggle, is a miracle. The sculptures reference home and habitat, but I don't think of them as metaphors for home. My hope is that instead of acting as metaphor, they will function as objects that act only as themselves.

You work part time in New York, part time in Massachusetts. Does this mean that nature is also something you involve in your practice?

Yes absolutely, nature is a central influence on me. I love being outside in the woods or garden, or just stepping out into the driveway late at night and feeling the dark sky. The movement of light during a day is infinitely inspiring and engaging for me. Plus, I love the rocks and cliffs around my house. I love that, even with your eyes closed, you can feel their mass.

Considérez-vous vos pièces murales en contreplaqué comme des peintures ? Et pourquoi en multipliez-vous les strates ?

Je ne sais pas. L'appellation de tableau, qu'on leur a donnée, me convient. Mais si quelqu'un voulait les qualifier de panneaux peints ou de sculptures en relief, je ne m'y opposerais pas. Bref, la manière de les désigner m'importe peu. J'aime la façon dont la couleur transmet opacité et transparence au bois. Je suppose que le grain du bois est comme le sujet qui sous-tend la peinture. Il fournit quelque chose à voir à travers la couleur quand elle est transparente. Et puis, tout simplement, j'aime la chaleur que dégage la teinte du bois.

Les couleurs vibrantes de votre palette, qui va du bleu au rose et orange en passant par le pourpre s'inscrivent-elles dans la tradition de la colorfield painting ?

Oui, sans doute. Je crois vraiment que la couleur, si nous nous concentrons sur elle, a le pouvoir de nous libérer ou au contraire de nous permettre de nous absorber dans nos états présents.

Produisez-vous des séries ?

Non, mais il m'arrive de faire plusieurs pièces similaires simplement parce que je veux voir comment elles évoluent.

Outre leur présence physique imposante, vos œuvres regorgent d'énergie, de dynamisme et de mouvement. Est-ce là, en réalité, le sujet principal de votre travail ?

Merci pour cette remarque. J'aime que mes sculptures soient légèrement déconcertantes et peut-être est-ce justement grâce au mouvement et au dynamisme dégagés que j'atteins ce résultat. ■

Do you consider your plywood wall pieces to be paintings?

I'm not sure. I think we call them paintings, and that seems like a convenient title. But if someone wanted to call them something else, like painted panels or relief sculpture, I wouldn't object. I guess I'm not attached to the labeling in this case.

In this type of work, do you specifically develop reflections on issues of surface? How do you consider these different layers?

I like the way the color translates opacity and transparency on wood. I am guessing that is because the grain of the wood is like the subject underlying the painting. It supplies something to see through the color when it is transparent. I also just like the warmth of the color of the wood.

Can we mention your palette, which is mostly devoted to blue, pink, orange and purple? Are these vibrant colors also a kind of continuation of Color Field painting?

I think so. I certainly believe in the power of color to release us from our current state. Or, maybe, it pulls us directly into this moment if we surrender to it.

Do you work with an idea of seriality?

I don't work with this idea per se, but I find myself sometimes making similar pieces just because I am still interested in what's happening.

Even if your sculptures are physically imposing, there is energy, dynamism and movement in these large pieces. Would you say that in the end, this is the main subject of your corpus?

Thank you for saying that. I do like when the sculptures are slightly unnerving, which might be the result of these large objects having some type of movement or dynamism. ■

Pierre Buraglio

Pierre Buraglio est né en 1939 à Charenton-le-Pont et entre, en 1959, à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Il occupe une situation particulière vis-à-vis du groupe Supports/Surfaces auquel il n'a pas voulu participer à l'époque, alors même qu'il se sentait très proche des réflexions formelles et de l'engagement politique de ses membres, qu'il côtoyait. Aujourd'hui, il vit et travaille à Maisons-Alfort.

Pierre Buraglio was born in 1939 in Charenton-le-Pont, and in 1959 enrolled at the École nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris. His position with respect to the Supports/Surfaces group is rather particular, as he declined to participate in the group at the time despite feeling very close to the formal ideas and political engagement of its members, with whom he mingled. Today, he lives and works in Maisons-Alfort.

En quoi reconnaissez-vous avoir été influencé à vos débuts par la scène plastique américaine ?

J'avais déjà observé les peintures abstraites de certains de mes condisciples, comme Michel Parmentier ou Vincent Bioulès, mais à New York où je me suis rendu en 1963, le marchand Paul Facchetti avait commencé à montrer la production américaine et j'ai découvert l'École de New York. Même si je n'appréhende pas tout car il faut du temps, celui qui alors me marque le plus est Robert Motherwell. Viendront plus tard les grands comme Jackson Pollock ou David Smith. Je pense que Franz Kline a été important aussi pour Parmentier qui s'est révélé comme un passeur de cette abstraction. Par la suite, la galerie Jean Fournier sera une vraie officine américaine – où j'ai eu la chance de côtoyer Shirley Jaffe – qui présentait également Simon Hantaï, lequel m'influencera directement. Les États-Unis ont été aussi un moment fort pour moi pour le jazz dont j'étais tombé amoureux dès l'âge de seize ans. J'ai même pu écouter Thelonious Monk en live. Sans avoir été formé à l'abstraction aux Beaux-Arts, je m'en approche par l'intermédiaire d'un grand dossier-entretien sur Pierre Soulages que je réalise dans le cadre de l'Union des Étudiants Communistes pour le journal *Clarté* en 1962.

Votre engagement politique est-il déjà très fort à l'époque ?

Oui, mais l'honnêteté historique impose de rappeler le contexte: nous sommes la génération de la guerre d'Algérie à laquelle certains vont participer et qui sera suivie par la guerre du Vietnam. Tout le monde alors était de gauche et, sans être des intellectuels

How do you see yourself as having been influenced early on by the American arts scene?

I had already seen the abstract paintings of some of my classmates, like Michel Parmentier and Vincent Bioulès, but when I went to New York in 1963, art dealer Paul Facchetti had begun showing American productions, and I discovered the New York School. Even though I didn't understand everything, since it takes time to absorb, the one that left the greatest mark on me was Robert Motherwell. Later came the big names, like Jackson Pollock and David Smith. I think Franz Kline was also important to Parmentier, who turned out to be a purveyor of this abstraction. Then, the Galerie Jean Fournier became a real American back-room—where I had the opportunity to rub shoulders with Shirley Jaffe—and also showed Simon Hantaï, who had a direct influence on me. My time in the United States was important to me partly because of jazz, which I had fallen in love with at sixteen. I even got to listen to Thelonious Monk play live. Not having been trained in abstraction at the Beaux-Arts school, I approached it through a large dossier/interview on Pierre Soulages that I completed as part of the Communist Student Union for the journal *Clarté* in 1962.

Were you very politically involved at the time?

Yes, but historical honesty requires us to acknowledge the context: we are the generation of the Algerian War, which some of us fought in, and that was followed by the Vietnam War. So everyone leaned to the left and, without being professional intellectuals, we were essentially young people who were thinking deeply about stuff.



Papier d'emballage, ruban adhésif
1981, papier, ruban adhésif, paper, adhesive tape, 112 x 65 cm
Courtesy Galerie Jean Fournier

Châssis
1974, bois, peinture et fil de nylon, wood, paint and nylon cord, 146 x 114 cm
Courtesy Galerie Jean Fournier

Fenêtre
1981, bois peint, verre soufflé vert, painted wood, green blown glass, 38 x 48 cm
Courtesy Galerie Jean Fournier

de métier, nous sommes alors des jeunes gens qui réfléchissons. N'étant pas des artistes expressionnistes spontanés, nous allons vers les textes du matérialisme historique et dialectique tout en lisant Lucian Freud et pour ce qui me concerne, Louis Althusser. C'était notre substratum intellectuel et même si nous étions parfois un peu illisibles et cuistres, nous étions portés par une pensée.

Pourtant, vous n'avez pas voulu adhérer au groupe Supports/Surfaces...

Non, et cela pouvait passer pour prétentieux, notamment vis-à-vis d'un très grand peintre comme Jean-Pierre Pincemin, un ouvrier-intellectuel, ou encore de Daniel Dezeuze, qui m'avait invité à une exposition puis à écrire dans *Peinture, cahiers théoriques*. Je me suis radicalisé sous l'influence de l'union des jeunes communistes marxistes-léninistes. Me référant alors à Althusser, à la pratique de la Théorie, l'engagement politique m'est apparu indispensable et j'ai cessé d'être artiste pour travailler trois ans et demi dans une grande imprimerie, parenthèse après laquelle j'ai repris la peinture.

Comment arrivez-vous alors à ces réalisations de fenêtres et châssis ?

On peut en effet se le demander, de la part d'un type... un peu bolchévique professionnel, travaillant en usine et complètement coupé du milieu... Cela m'a étonné moi-même. C'est la part qui échappe. Après ces années d'usine où j'étouffe un peu, je commence à concevoir des montages, influencés par John Heartfield

Not being spontaneously expressionist artists, we looked to texts on historical and dialectical materialism, all the while reading Lucian Freud and, for my part, Louis Althusser. This was our intellectual substratum, and even if we were sometimes a bit unreadable and priggish, we were swept up in an idea.

And yet you didn't want to join the Supports/Surfaces group...

No, and that could have been seen as pretentious, particularly by a great painter like Jean-Pierre Pincemin, an intellectual worker, or by Daniel Dezeuze, who had invited me to exhibit and then to write in *Peinture, cahiers théoriques*. I was radicalized under the influence of the Union of Marxist-Leninist Communist Youth. Taking inspiration from Althusser, I decided that direct political involvement was a necessary alternative to peddling Theory, so I stopped being a painter in order to work for three and a half years in a big printing works, after which I returned to my work.

So how did you end up creating these windows and frames?

It's certainly a legitimate question. As someone who was a bit of a professional Bolshevik, working in a factory and completely cut off from the art scene... It surprised even me. Something escaping. After those years in a factory where I was a bit stifled, I began designing pieces influenced by John Heartfield,

car le réalisme socialiste ne m'intéressait pas. Puis, je retrouve mon atelier exigu de Paris et mes anciens châssis, restés là depuis 1969. Dans l'aporie totale, je me mets à intervenir dessus. Certains confrères-amis ont été surpris, voire choqués d'une certaine façon, mais en donnant à voir les éléments mêmes, les constituants de l'histoire de la peinture occidentale, j'avais l'impression de suivre un fil, le mien en l'occurrence. Je prends alors au pied de la lettre le Châssis et la Fenêtre.

On peut aussi penser à la définition que donne du tableau de l'historien d'art Leon Battista Alberti, qui le considère comme une fenêtre ouverte sur le monde. Vos Fenêtres évoquent-elles l'espace de projection ultime dans lequel vous choisissez de ne rien représenter ?

Un peu, mais il s'agit aussi de partir de cette donnée fondamentale de la peinture occidentale et d'utiliser l'objet fenêtre, dé-fonctionnalisé, comme métaphore de la peinture. Je m'inscrivis également dans une tendance liée à la récupération, d'autant plus que mon atelier était proche d'un chantier de construction où j'allais chercher des fenêtres. Par rapport à la fenêtre dans sa totalité, j'opère de façon métonymique – une partie, un petit bois ou une équerre devenant le tout... Les châssis, je les récupérais moi-même, les Gauloises bleues, j'en fumais, les verres de couleur venaient de la fréquentation d'atelier de verriers... Ce qui montre bien que la réflexion, loin d'être uniquement intellectuelle et formelle, s'accompagnait d'une démarche très physique et directement liée à mon vécu. ■

since socialist realism didn't interest me. I then returned to my cramped workshop in Paris and to my old frames, that were still there from 1969. In total aporia, I began doing things to them. Some contemporaries of mine, friends, were surprised, or even shocked in a way, but by presenting to the gaze these elements themselves, constituents of the history of Western painting, I had the impression that I was following a story—my own, as it happens. So, I began to take the Frame and the Window at face value.

One could also think of the definition of a painting given by the humanist Leon Battista Alberti, who regards it as a window open on the world. Do your "Windows" evoke an ultimate space of projection in which you represent nothing?

A bit, but it is also a question of starting from this fundamental element of Western painting and using the window as a de-functionalized object as a metaphor for painting. I am also part of the trend in recycling and repurposing, particularly since my workshop was near a construction site where I would go to look for windows. With respect to the window in its entirety, I operate in a metonymic way—a part, a little piece of wood or a bracket stands in for the whole. I found the frames myself, Gauloises Bleues were what I smoked, the colored glass I got hanging out at glass-making workshops... This shows how reflection, far from being a solely intellectual or formal exercise, was associated with a very physical undertaking directly tied to my experience. ■

Louis Cane

Louis Cane est né en 1943 à Beaulieu-sur-Mer. Entré en 1961 à l'École nationale des arts décoratifs de Nice, il intègre ensuite les Arts décoratifs de Paris. Il expose dès 1967 avec Patrick Saytour et Noël Dolla au Hall des Remises en question, lieu ouvert par Ben Vautier. En 1971, il est cofondateur de la revue *Peinture, cahiers théoriques*. Aujourd'hui, il vit et travaille entre Paris et Beaulieu-sur-Mer.

Louis Cane was born in 1943 in Beaulieu-sur-Mer (Alpes-Maritimes département). After enrolling at the École nationale des arts décoratifs in Nice, he went on to study design in Paris. In 1967, he began showing his work with Patrick Saytour and Noël Dolla at the "Hall des Remises en Question," a space run by Ben Vautier. In 1971, he co-founded the journal *Peinture, cahiers théoriques* (Painting, theoretical notebooks). Today, he lives and works in both Paris and Beaulieu-sur-Mer.

Qu'est-ce qui, dans le contexte de l'époque, vous a conduit à la réalisation en 1967 parmi vos premiers travaux des *Tampons* sur lesquels vous apposez « Louis Cane Artiste Peintre » ?

Notre environnement était alors celui du minimalisme américain, de l'art conceptuel, du cinétisme et je me demandais comment réaffirmer le sujet et la signature de l'artiste, proscrits dans toutes ces formes d'art au profit de la technique. Cette disparition de l'artiste ne me plaisait pas et j'ai décidé d'affirmer le nom de l'individu et la singularité du sujet comme ce sera le cas avec mes *Croix*.

Vous connaissiez donc bien les grands courants de l'art américain ?

Bien sûr, notamment l'art minimal, avec Sol LeWitt, Carl Andre ou Donald Judd qui faisaient disparaître le sujet et la signature au profit d'objets réels. Ce qui m'a intéressé dans la peinture Supports/Surfaces, c'est qu'elle allait à l'encontre de ce mouvement et s'intéressait au retour de la couleur. De là, je suis arrivé aux « Toiles découpées » dont les formes naissent de l'apparition de la couleur dans une découpe de la toile. Cette action compose à la fois la matrice et la forme de la toile.

S'agit-il là d'une prise en considération du corps de l'artiste ?

En effet, et d'autant plus quand je réalise en 1974-1975 la série des « *Sol-Mur* » qui montrent comment ils ont été pliés et dépliés. Henri Matisse découpait et posait ses formes sur une toile blanche, comme s'il l'avait peinte. Tout en découpant moi aussi, je ne pose pas de forme sur la toile.

What was it about the context of the era that led you to produce, among your first works in 1967x, the *Tampons* series, on which you stamped "Louis Cane Artiste Peintre" (Louis Cane fine-arts painter)?

Our environment was dominated by American Minimalism, Conceptual Art and Kinetic Art. I found myself wondering how to reaffirm the subject and signature of the artist, which were excluded from all of the above in favor of technique. The disappearance of the artist bothered me, and I decided to affirm the name of the individual and the singularity of the subject, as I would in my *Croix* series.

So, you were familiar with the major currents in American art?

Of course, especially Minimalism, with Sol LeWitt, Carl Andre and Donald Judd, who erased subject and signature in favor of physical objects. What interested me in the painting of Support/Surfaces was the way it ran contrary to this tendency and took an interest in the return of color. From there, I arrived at *Toiles découpées*, whose forms arose from the emergence of color within the cut-out canvas. The cutting movement serves as both the matrix and the form of the canvas.

Is this a way of taking into account the body of the artist?

Certainly, especially when in 1974-1975 I came to do the *Sol-Mur* series, which shows how they were folded and unfolded. Henri Matisse made cut-outs and placed them on white canvas, as though he had painted on it. While also using cut-outs, I don't place any forms on the canvas.

Vos réflexions sur la composition et la couleur participent-elles des thématiques classiques de l'histoire de l'art ?

Oui, mais dans la peinture traditionnelle la perspective dessine un espace, un volume et une profondeur. L'espace dissout la toile, tandis que mes toiles existent par le fait d'être découpées et posées sur le mur à plat.

Avez-vous travaillé de manière intuitive ou élaboré au préalable une réflexion théorique ?

Mes « Croix » ont d'abord été conçues intuitivement mais, quelques années plus tard, j'ai repensé à Kasimir Malevitch qui avait ressenti le besoin de nommer sa toile *Carré Blanc sur fond blanc* pour préciser ce qu'il avait voulu faire ou ne pas faire. À ce que je percevais comme une spéculation sur le sens, à travers ce titre qui venait mettre en évidence l'audace iconoclaste, j'ai préféré un geste me semblant plus significatif. Initialement, les « Tampons » et les « Croix » ont été produits sur des papiers au format 21 x 27,5 centimètres, que je recollais les uns après les autres avant que ne m'apparaisse la possibilité de laisser des vides. L'invention et l'assemblage des « Croix » ont procédé d'une suite formelle et logique.

Pensiez-vous, à l'instar de François Morellet par exemple, en terme mathématique ?

Pour moi, il ne s'agissait pas de mathématique mais de logique. On peut déplier la toile, puis la replier et imaginer ce qu'elle était auparavant. C'est un geste rapide qui permet de comprendre le processus de création formelle. Une telle intervention implique que le « matériau » se dissout, contrairement à l'art minimal qui le produit.

Do your reflections on composition and color partake of the classical themes in art history?

Yes, but in traditional painting, perspective establishes a space, with volume and depth. The space dissolves the canvas, whereas my canvases exist by virtue of their being sliced and placed flat against the wall.

Did you work intuitively, or did you first work out a theoretical framework?

My *Croix* were conceived intuitively at first, but a few years later, my thoughts returned to Kasimir Malevich, who felt compelled to call his picture *White square on white ground* to make clear what he had wanted to do, or not to do. Instead of what I felt to be a speculation on meaning, via this title and its emphasis on iconoclastic daring, I chose a gesture that seemed to me more significant. Initially, the *Tampons* and *Croix* were produced on sheets of paper that were 21 x 27.5 centimeters. These I glued back together one after another, until it occurred to me to leave empty spaces. The invention and assembly of the *Croix* series followed a formal and logical process.

Did you, like François Morellet, for instance, think in mathematical terms?

For me, it was not a matter of mathematics, but rather of logic. You can unfold a canvas, then fold it again and imagine it as it was. This is a simple gesture that illustrates the process of formal creation. An intervention of this kind involves dissolving the 'material', contrary to Minimal art, which produces it.

Dans la mesure où ces œuvres redéfinissent l'espace, le matériau se dissout-il aussi pour laisser émerger ce dernier ?

Pour moi, l'énoncé de départ pourrait se résumer à: « Vous avez une toile avec laquelle vous devez réaliser une peinture », et plus précisément en ajoutant « que le geste d'origine soit toujours visible ».

Vous avez d'ailleurs écrit que la peinture se lit horizontalement et verticalement et que l'espace était dans la peinture jusqu'à ce que la peinture soit placée dans l'espace...

On peut en effet disposer les « Toiles découpées » horizontalement, verticalement, ou en partie au sol. Présentée ainsi, l'œuvre impose une frontalité certaine mais mon propos n'était pas de participer à la perception du spectateur. Ce type de réflexion correspond en effet à un questionnement contemporain nourri par des textes sur la phénoménologie ou la politique du lieu qui n'existaient pas à l'époque.

Les questions étaient-elles alors essentiellement d'ordre formel ?

Oui, il faut se rappeler que nous sommes encore dans le moment de l'École de Paris qui propose une peinture abstraite réalisée de manière traditionnelle. Chez nous, la trace du pinceau n'est plus visible et Supports/Surfaces évite le style « Je peins ». Je ne réponds pas non plus, pour ma part, à des questionnements philosophiques. Pour moi, l'objet de la peinture, c'est la forme et la couleur. Aujourd'hui, je pense que nos travaux sont restés pertinents car ils sont formellement « justes ». ■

Insofar as these works redefine a space, is it true that the material also dissolves in order for this space to emerge?

For me, the point of departure could be summarized as 'You have a canvas with which you must make a painting,' and, to be more precise, 'in which the original gesture must remain visible.'

You've written that paintings should be read horizontally and vertically, and that space is within the painting until the painting is positioned in space...

It is indeed possible to arrange the *Toile découpées* horizontally, vertically, or partially on the ground. Presented to the spectator this way, the work unequivocally imposes its frontality, however, my objective was not to intervene in the viewer's perception. Such ideas belong to a contemporary process of reflection informed by texts on phenomenology and the politics of space that just didn't exist at the time.

Does that mean you were largely concerned with questions of form?

Yes. You have to remember that this era was still that of the School of Paris, which presented abstract painting produced in a traditional manner. With us, the brushstroke becomes invisible, and Supports/Surfaces avoids any style redolent of "I'm painting" For my part, I can't say that I'm motivated by philosophical questions either. For me, the object of painting is form and color. I think that if our work has remained pertinent today it's because it is formally "true". ■



Toile tamponnée

1967, encre sur toile libre,
ink on unstretched
canvas, 300 x 228 cm

Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière



Toile découpée

1970, huile sur toile métisse,
oil on linen-cotton blend,
197 x 250 cm

Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière



Sol/Mur

1974, huile sur toile métisse,
oil on linen-cotton blend,
280 x 240 x 220 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière

Toile découpée

1974, huile sur toile métisse,
oil on linen-cotton blend,
338 x 189 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière



Marc Devade

Marc Devade naît en 1943 à Paris où il décède en 1983*. Après des études de philosophie, il commence à publier des poèmes dans la revue *Tel Quel*, dont il deviendra plus tard membre de la rédaction, avant de décider, en 1966, de se consacrer exclusivement à la peinture. En 1970, il participe à la première exposition du groupe Supports/Surfaces au musée d'Art moderne de la Ville de Paris et s'investit également dans la création de la revue *Peintures, Cahiers théoriques*.

* S'agissant des trois artistes décédés, Marc Devade, Jean-Pierre Pincemin et André Valensi, leurs propos ont été repris de différentes sources indiquées en fin d'article.

* In regard to the three deceased artists, Marc Devade, Jean-Pierre Pincemin and André Valensi, their thoughts have been drawn from various sources, as indicated at the end of each article.

Marc Devade was born in 1943 in Paris, where he died in 1983*. After studying philosophy, he began publishing poems in the literary magazine *Tel Quel*, where he later joined the editorial staff, before deciding in 1966 to devote himself exclusively to painting. In 1970, he participated in the first exhibition of the Supports/Surfaces group at the City of Paris Museum of Modern Art, and was also involved in the creation of the journal *Peinture, Cahiers théoriques*.

Sur les modalités de travail

J'ai travaillé l'acrylique pendant cinq ans, de 1967 à 1972, puis l'encre durant cinq années également de 1972 à 1978. J'ai arrêté de l'utiliser non parce que j'en avais épuisé les possibilités mais ce que je voulais en faire. C'est lors d'un voyage aux pays de la peinture flamande que j'ai eu la révélation de l'huile.

Sur le processus pictural

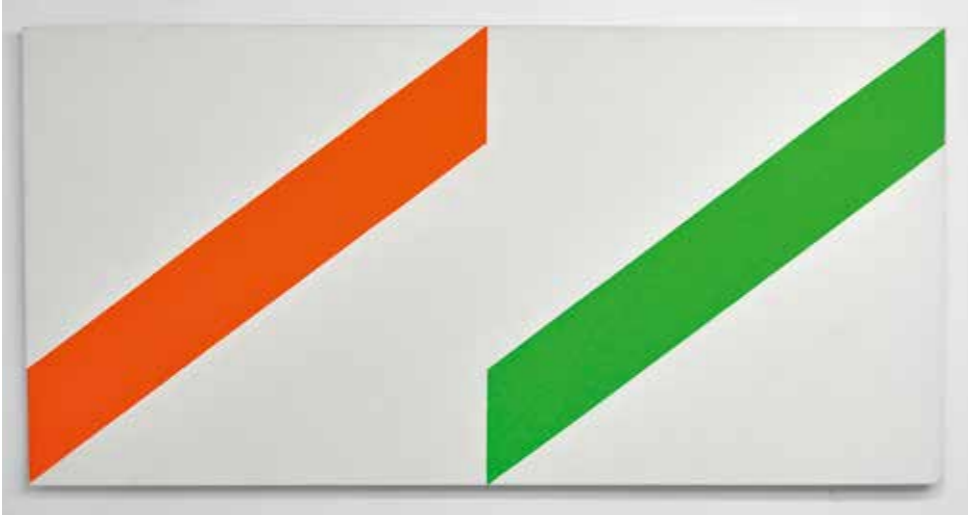
Le dessin est toujours secondaire par rapport à la forme ou aux formes: je les trace à la règle une fois que les couleurs sont non pas arrivées à terme, mais au point au-delà duquel elles retourneraient au magma, au chaos d'où elles sortent. Les traits formés par les bords du cadre ou dessinés viennent après les couleurs pour en sanctionner le suspens ou les marquer de leur sceau; d'autres bien évidemment précèdent le geste de la couleur. La couleur abolit les formes qu'elle relègue au second plan. Finalement, je ne pars ni d'une forme ni d'un dessin, mais de l'infinité des couleurs pour transcender le dessin et les formes, toujours déjà là. Le dessin permet le vide dans lequel s'illuminent les couleurs, qui du même élan forcent cadre et support et passent à travers. Le dessin n'est pas une méthode au service de la couleur pour la couleur mais la marque de son exode.

On his method of working

I worked with acrylics for five years, from 1967 to 1972. Then for another five years, from 1972 to around 1978, I worked with ink. I stopped using it not because I had exhausted its possibilities, but rather because I had run out of things I wanted to do with it. During a trip to the land of Flemish painting, I experienced the revelation of oils.

On making a picture

The drawing is always secondary to the shape or shapes—I draw them with a ruler, not once the colors are finalized, but rather at the point beyond which they would return to the magma, to the chaos from which they come. The lines formed by the edges of the frame come after the colors to confirm the suspense or mark the colors with their seal; some, of course, come before the addition of color. The color abolishes the shapes, relegating them to the background. And I don't start from a shape or a drawing, but from the infinite range of colors to transcend drawing and shape, always already there. Drawing permits an emptiness in which the colors light up, while the colors overcome frame and medium, passing through. Drawing is not a process dedicated to color for the sake of color, but rather the mark of its exodus.



Sans titre
1970, acrylique sur toile,
acrylic on canvas,
100 x 200 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière

Sans titre (TG001)
1977, encre sur toile,
ink on canvas,
259 x 190 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière



**Sur le rôle dans le travail de l'artiste
de la psychanalyse et de la philosophie
présentes dans ses écrits**

J'ai été invité à placer mon mot entre vous et moi, c'est-à-dire ni pour vous ni pour moi. Ces paroles s'adressent à l'autre et dans ce mouvement expulsent l'un. Et l'un ici expulsé, c'est le peintre, l'unique, l'excentrique. Ce par quoi je fais lien avec vous, ce sont des mots: quelque chose que le peintre n'a pas en partage puisqu'il n'a pas de mots pour dire ce qu'il fait. C'est même pour cela qu'il peint. Si, en tant que peintre, je me compromets à employer des mots de la tribu: ceux du critique, de l'historien, du philosophe ou de l'analyste, j'ajoute au concert de ceux qui créent un milieu où finalement ni l'un ni l'autre ne sont réellement en jeu. Les mots de la tribu sur l'art se fondent sur l'expulsion meurtrière de l'un, à savoir du peintre; car du peintre et de la peinture aux mots, c'est bien d'expulsion qu'il s'agit.

**Le pourquoi de la contestation de l'exposition
Supports/Surfaces de 1970**

Toute pratique non fondée théoriquement, malgré son modernisme, se transforme en académisme et s'exclut du processus révolutionnaire en cours à travers le monde: si sa transformation n'est pas pensée ou seulement comme interprétation nouvelle du champ pictural et non comme transformation de ce champ spécifique et du champ social dans lequel elle se construit, comme transformation du mode de production capitaliste, de ses rapports de production, elle est en retard sur l'histoire de la peinture elle-même. ■

Sources

Texte distribué lors de l'exposition « Supports/Surfaces » (L'arc, 13 septembre-15 octobre 1970);
Peinture, cahiers théoriques;
Art Press 49, juin 1981.

***The role in the artist's visual work of psychoanalysis
and philosophy as considered in his writing***

I was invited to place my words between you and me —that is, neither for you nor for me. These words are for the other and, in this movement, expel the one. And the one that is expelled here is the painter, the unique, the eccentric. I connect to you with words, something that the painter does not share because he doesn't have the words to say what he does. That's why he paints. If, as a painter, I compromise myself by using words of the "tribe"—those of the critic, the historian, the philosopher or the analyst—I am merely adding to the concert of those who create a setting in which neither the one nor the other are really at stake. The tribe's words on art are based on murderous expulsion of the one—of the painter. Let there be no doubt, from painter or painting to words, an expulsion absolutely takes place.

***On his reasons for contesting the Supports/Surfaces
exhibition of 1970***

Any practice which is theoretically unfounded, no matter how modern, becomes academic and is therefore not part of the revolutionary process underway throughout the world. If its transformation is not thought out, or is merely a new interpretation of the pictorial field rather than a transformation of this specific context and of the social context in which it occurs, like a transformation of capitalist production methods and production relations, it is lagging behind the history of painting itself. ■



Sans titre

1973, encre sur carton toilé,
ink on canvas board,
triptych, 50 x 50 cm chaque
triptych, 50 x 50 cm each
Collection Ben Vautier,
courtesy galerie Eva Vautier

Daniel Dezeuze

Né en 1942 à Alès, Daniel Dezeuze, après avoir fréquenté les Beaux-Arts de Montpellier, se rend au Mexique, sur la Côte Est des États-Unis, à Toronto, à Paris. En 1973-1974, il enseigne à Nice à la Villa Arson. Cofondateur du groupe Supports/Surfaces et de la revue *Peinture, Cahiers théoriques*, il vit et travaille à Sète.

Born in 1942, Daniel Dezeuze is a native of Alès (Gard département). After attending art school in Montpellier, he left for Mexico, the East Coast of the US and Toronto, then—returning to France—Paris and Nice, where he taught at the Villa Arson in 1973-74. A co-founder of Supports/Surfaces and the journal *Peinture, Cahiers théoriques*, he now lives and works in Sète.

Au cœur des années 1960, vous vous interrogez sur l'essence de la pratique picturale. Réfléchissiez-vous seul et de manière empirique, ou avec ceux qui vont fonder le groupe Supports/Surfaces ?

J'ai d'abord observé attentivement ce qu'était le tableau dans l'histoire de la peinture. Très jeune, j'ai pu observer aux côtés de mon père, peintre, ce qu'était un tableau, l'ergonomie qu'il induit et la fabrication d'une œuvre d'art. J'ai perçu la tension qui accompagne le positionnement d'une toile sur un châssis, suivie de la dé-tension lorsqu'on l'enlève, avant de m'intéresser plus tard à la question de l'extension.

Cette réflexion concernait-elle selon vous l'ensemble de l'histoire de l'art occidental ?

À Toronto, j'avais fait la connaissance du théoricien Marshall McLuhan selon lequel : « Le médium est le message », établissant quant à moi que « Le support est le message ». Dans cette période de la fin des années 1960, le phénomène tableau dans l'histoire de la peinture est lié à celle de l'architecture, donc du mur et de la verticalité, mais aussi à la notion de reflet. Je m'intéressais également à des cultures nomades qui, ne connaissant pas l'architecture, n'avaient pas développé le format tableau, mais réalisaient des dessins sur des peaux ou du tissage, du tressage et des cordelettes à nœuds. On s'intéressait alors beaucoup à l'anthropologie, à l'ethnographie, à Claude Lévi-Strauss...

In the 1960s, your approach boiled down to questioning the very essence of painting as a practice. Was this something that emerged from your work alone in the studio, or from discussions with those who would go on to found Supports/Surfaces?

For my part, I closely observed what a picture has been in the history of painting. My father was a painter, so I was able to consider what a painting is, the ergonomics of it and the process by which a work of art gets made. I saw that, basically, tension arises when a canvas is stretched, followed by de-tension if it is taken off its stretcher bars. Then I also became interested in the issue of extension.

For you, was this a reflection on the entire history of Western art?

With respect to the constitutive elements of a picture, I developed what might at the time have been considered a statement, claiming "the material is the message." In Toronto, I'd made the acquaintance of theoretician Marshall McLuhan, who said "The medium is the message," and I transformed that to address my issues regarding materials. At the end of the 1960s, examination of the canvas as a phenomenon in the history of painting went hand in hand with considerations of architecture: the wall, verticality, but also reflection, reverberation. I also looked at cultures—particularly nomadic societies—that have no architecture and never developed the "picture" format, but create drawings on skins or textiles, and works of crochet or macramé. There was a lot of interest in anthropology, ethnography, Claude Lévi-Strauss and so on.

Vous qui avez énoncé plusieurs principes tels que « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même », aviez-vous alors le sentiment de poser des questions désormais résolues plastiquement ?

Les années 1970 ont été porteuses d'une éclosion d'utopies. Il était de bon ton de faire une sorte de table rase du passé pour construire un art sur les bases du matérialisme philosophique, mais aussi dialectique. Sans doute est-il possible d'établir un lien avec le marxisme de l'époque lorsqu'était purement idéaliste ce qui avait été réalisé auparavant et donc la nécessité de remettre sur pied la peinture, comme Marx l'avait fait avec la philosophie de Hegel. À ces formules utopiques sont venues se greffer des pratiques artistiques et c'est dans ce sens que je me suis posé la question de la peinture en relation avec le matérialisme antique, de la Chine ancienne notamment mais aussi de la Grèce présocratique. Nous étions à la fois au cœur d'une réflexion globale et à un moment où devait être accomplie une révolution picturale, étant bien entendu que nous considérions un peu vite l'histoire de la peinture comme trop impliquée dans un certain idéalisme.

La volonté de dépouiller, de retirer, d'abstraire... découlait donc fortement de ces réflexions ?

Oui, tout en ajoutant la volonté que par la suppression des glacis et des vernis, celle des reflets permette ainsi de voir l'armature et la structure en faisant oublier le plan du tableau, même s'il existait encore.

You expressed yourselves on a number of topics, such as "the object of painting is painting itself," or the treatment of space. At the time, did you feel like you were asking questions you had resolved in plastic terms?

The 1970s witnessed an explosion of utopias. It was fashionable to sort of wipe the slate clean of the past and establish art on the basis of philosophical and dialectical materialism. It was not entirely unlike contemporary Marxism of the time, saying that what had been created previously was strictly idealist, and that painting needed to be set back on track, much as Marx had done with Hegel's philosophy. Artistic practices were grafted onto these Utopian formulations, which is how I came to question painting in relation to the materialism of antiquity, notably ancient China, but also that of pre-Socratic Greece. We were in the midst of a global reassessment, while, of course, waging a pictorial revolution, given that we rather briskly dismissed the history of painting as overly implicated in a certain type of idealism.

So, the desire to strip down, withdraw, abstract... was a consequence of these reflections?

Yes, if you count our intention to make the picture plane cease entirely to be reflective, particularly as regards the use of glazing and varnish. Unreflective, it allowed the framework and structure to be seen instead of the picture plane, even if the latter was still there.



Sans titre

1970, échelle en bois souple assemblée, flexible ladder of wooden slats, 23 x 400 cm
Collection Ben Vautier, courtesy galerie Eva Vautier

Châssis

1967, châssis passé au brou de noix, walnut-stained stretcher bars, 195,5 x 113,5 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Quand cette utopie s'est éloignée et que vous avez pourtant continué à travailler sur les châssis, comment les avez-vous abordés ?

J'ai en effet beaucoup travaillé le châssis ou les échelles souples qui sont des châssis souples. Ce qui s'enroule et se déroule renvoie au carré qui devient cercle ou au cercle qui se fait carré. Accrocher une échelle ou en disposer une qui se déroulait toute seule au sol occultait le geste de l'artiste. À l'époque, on évoquait beaucoup la disparition de l'auteur, de l'artiste et du sujet. D'ailleurs, je ne dessinais plus, l'échelle réalisant son dessin elle-même. C'est avec les gazes que j'ai réintroduit la question du dessin, à la suite de la pratique d'Henri Matisse qui découpait au cœur de la couleur. Certaines gazes sont des découpes assez baroques qui m'ont également permis de réintroduire le coloris.

Voyez-vous là un retour à une certaine notion de plaisir ?

Les toutes premières œuvres de la période Supports/Surfaces étaient assez formalistes à ce moment précis où j'ai considéré le tableau et ses différentes composantes d'une manière assez proche de celle des autres peintres du groupe. Au lendemain de Mai 1968, beaucoup de mouvements artistiques se constituaient pour résister au gouvernement, avant qu'il ne reprenne tout en main. Nous ressentions la nécessité de nous organiser pour éviter la récupération par la société bourgeoise et conserver certaines positions. Mais ensuite, ma pratique est devenue plus pulsionnelle et intuitive. Je suis revenu à davantage de sensualité et de sensibilité comme en a témoigné mon retour au dessin après une interruption de quelques années et j'ai commencé à explorer la troisième dimension de l'objet et de la sculpture. ■

When the Utopia faded, though, you kept working with framing materials. How did you approach them at that point?

I did work a great deal with bare stretchers and flexible ladders, which are basically bendable frames. What rolls up and rolls out refers back to the square that becomes a circle, or a circle making itself square. The artist's gesture concealed itself, because I would hang a ladder, or place a ladder on the ground, leaving it to unroll on its own. Then, with the gauze, I reintroduced the issue of drawing, following Henri Matisse, who made cut-outs at the very heart of color. Some of the gauzes have rather elaborate cuts, and also allowed me to bring back color.

So, there is a sort of return to the notion of pleasure?

My earliest works from the Supports/Surfaces period were relatively formalist; at that particular moment, I was addressing the picture and its various components with conceptions akin to those of the group's other painters. It was right after May 1968, and any number of other art movements had come into being to resist the government—before they got everything back under control again. We felt it was imperative to get organized, so as not to be appropriated by bourgeois society, and to defend certain of our positions. But later, my practice became more instinctual and intuitive. For me, there was a return to greater sensuousness and sensitivity—borne out by the fact I began drawing again, after a hiatus of several years, and I began to explore the third dimension of objects and sculpture. ■



Sans titre, échelle de bois souple

1976, bois de placage, teinture et peinture, veneer wood, stain and paint, 108,5 x 320 cm
Courtesy galerie Daniel Templon, Paris-Bruxelles



Gaze 1

1976, technique mixte sur gaze, mixed media on gauze, 157 x 58 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Noël Dolla

Né en 1945 à Nice, Noël Dolla a étudié à l'École nationale des arts décoratifs de Nice de 1963 à 1966, notamment sous l'enseignement de Claude Viallat, avant de devenir, en 1974, professeur à la Villa Arson. Il considère que son aventure Supports/Surfaces débute à Nice avec l'exposition du Hall des Remises en question, lieu ouvert par Ben Vautier, où il expose avec Louis Cane, Patrick Saytour et Claude Viallat. Il vit et travaille à Nice.

Born in Nice (Alpes-Maritimes department) in 1945, Noël Dolla attended the École nationale des arts décoratifs de Nice from 1963 to 1966, studying under Claude Viallat, before becoming a professor himself, at the Villa Arson. According to the artist, his Supports/Surfaces adventure began in Nice with the exhibition at Ben Vautier's space, the Hall des Remises en question, where he showed work alongside Louis Cane, Patrick Saytour and Claude Viallat. He lives and works in Nice.

Pourquoi cette exposition de décembre 1967 dans l'espace de Ben vous semble-t-elle constituer la véritable naissance de l'esprit Supports/Surfaces ?

Nous étions quatre artistes constitutifs du groupe, et si certains protagonistes préfèrent faire démarrer le mouvement à Paris j'estime que, dans ma propre histoire et avec les pièces que j'ai présentées, cela débute bien le 14 décembre 1967, chez Ben. C'est là que j'expose notamment mon premier étendoir, influencé par le lieu de 25 mètres de long dans lequel je produisais et qui a induit, dès le départ, des pièces étroites et très longues constituées des matériaux que je trouvais.

Mais en 1967, vous partez à Paris...

Oui, j'y suis allé pour la première fois sur les conseils de Claude Viallat pour préparer le prix de Rome. C'est alors que j'ai pris connaissance du texte de *Manifestation 1* rédigé par le mouvement BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni). À partir de ce texte, j'ai réfléchi à ce qu'il me restait à faire en tant que jeune artiste de vingt-deux ans. Tout me semblait déjà induit dans leur énoncé et je me suis interrogé pour savoir comment reconstruire la peinture et l'objet. En décembre 1967, j'ai réalisé le geste radical de démonter un châssis et opéré ainsi une translation à l'origine du fait que cette peinture, tout en conservant ses matériaux, s'est mise à occuper l'espace en toute liberté. J'ai toujours envisagé ce médium dans l'ensemble de ses développements possibles, c'est-à-dire dans la rupture du face-à-face au tableau. La vraie question est celle de l'abstraction symbolique, mais plus encore celle de l'abolition de ce face-à-face que j'ai solutionné par une déconstruction du tableau.

Why do you say that the show in December of 1967 at Ben's space seems to you to have been the true emergence of a Supports/Surface mindset?

There were four of us at the core of the group, and, while some participants would prefer to place the movement's beginning in Paris, I consider in terms of my personal history and the works I presented, that it indeed began on 14 December 1967, at Ben's place. That's where I showed my first drying rack, influenced by the 25-meter long space I was working with, which immediately induced me to make long, narrow pieces using whatever materials I could find.

But in 1967, you left for Paris...

Yes, I went for the first time on the advice of Claude Viallat, to prepare the Prix de Rome. That's when I first encountered the text of *Manifestation 1*, written by the BMPT movement (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier and Niele Toroni). On the basis of that essay, I considered what was left for me to do as a young artist of 22. Everything seemed already prefigured in their formulation, and I asked myself if there might not be a way to rebuild painting and objects. In December 1967, I undertook the radical move of taking the stretchers apart, producing the translation according to which this new painting, while constituted of the same materials, began to occupy space with complete freedom. I have always considered the medium in terms of all its possible developments—that is, in ways that break with a head-on approach to the picture. The real issue is symbolic abstraction, certainly, but even more so an abolition of the head-on encounter, which I resolved by deconstructing the picture.

Cela signifie-t-il qu'il y a moins de distance avec l'œuvre qu'il n'y paraît ? Car les Nouveaux Réalistes, et notamment Yves Klein, ont initié le fait de ne plus être directement « confrontés » à leur création...

Absolument, je ne suis pas dans la distance, d'autant plus que dans la même école que Louis Cane, nous avons tous deux reçu une formation très classique comprenant dix heures de dessin par semaine. L'*Aurige* de Delphes, l'*Apollon* de Piombino, les cratères d'Orvieto ou la différence entre les colonnes grecques, doriques, ioniques et corinthiennes... nous avons tout cet acquis en histoire de l'art. À quoi je pouvais ajouter, personnellement, la pratique développée avec mon grand-père du faux bois ou du faux marbre. J'ai passé des semaines à préparer mes huiles, mon siccatif ou mes couleurs... Nous avons donc effectivement voulu casser tout cela, mais je ne veux pas échapper à l'histoire de l'art. Même si je la décris, la réécris ou la transforme, j'y appartiens et je suis bien l'enfant de Diego Vélasquez, Léonard de Vinci, Titien, Gustave Courbet, Henri Matisse ou Barnett Newman...

Vous connaissiez d'ailleurs le travail de ce dernier à l'époque Supports/Surfaces ?

J'avais vu des reproductions mais j'ai surtout pu visiter l'exposition que lui a consacrée en 1972 le Grand Palais, laquelle avait d'ailleurs comptabilisé 400 entrées en trois mois correspondant aux chiffres de fréquentation de l'époque... J'en ai toujours conservé le catalogue car elle a été très importante pour moi. Je pense que cet artiste oscillait entre une grande rigueur et sa propre histoire culturelle et religieuse en tant que juif new-yorkais.

Does that mean there is less distance from the work than there seems? After all, the Nouveaux Réalistes, Yves Klein especially, launched the idea of not being directly “confronted” with their creations...

Absolutely, I'm not about distance, especially given that in school, where I was with Louis Cane, our training was very classical, with 10 hours of figure drawing every week. The *Heniokhos*, the *Niobid Krater*, the three orders of Greek columns—Doric, Ionic and Corinthian—we had this whole body of art history. To which I was personally able to add the practices I learned with my grandfather, of trompe-l'oeil wood and faux marble. I would spend weeks preparing my oils, my drying agents and my colors... So, yes, we wanted to get away from all that, but I'm not trying to escape from the history of art. Even when I describe, rewrite or transform it, I'm still a part of the tradition—a son of Diego Velasquez, Leonard da Vinci, Titian, Gustave Courbet, Henri Matisse and Barnett Newman...

Thinking of this last, were you aware of his work during your Supports/Surfaces period?

I had seen reproductions, but more importantly, I had seen the 1972 solo show of his work at the Grand Palais, an exhibition that racked up a total of 400 visitors in three months, which was par for attendance at the time... I still have the catalogue to this day, that's how important it was for me. I think of him as an artist who oscillated between a disciplined approach and his own cultural and religious heritage as a New York Jew.

De même, quoique je sois résolument athée, l'influence de mon éducation catholique et de ma part chrétienne, même subie, détermine non seulement ma position face au monde, mais aussi une façon de le peindre et le raconter. En ce sens, je pense être le plus catholique des Supports/Surfaces, du fait que j'envisage toujours ce que je réalise dans un certain rapport au monde et au plaisir.

Doit-on relever un peu de mysticisme dans les grands déploiements sur plusieurs mètres de vos tissus ? Qu'apportait cette ampleur ?

Le grand format permet, à un moment donné, d'exprimer simultanément une prétention et une violence. À la dimension démonstrative s'ajoute en effet l'idée de l'infini. Mon travail va de l'induction à la déduction. C'est-à-dire que la pratique m'amène à poser des questions pour trouver des réponses non pas purement théoriques, mais dans la réalisation, c'est-à-dire par la peinture. L'époque de Supports/Surfaces témoignait également d'un grand engouement pour Freud et l'étude de ses textes s'est révélée pour moi de première importance. La prise en compte du lapsus et de l'acte manqué a transformé mon travail en me conduisant à observer tout ce qui s'y passait et à considérer même mes prétendues erreurs. Ensuite, des théoriciens et penseurs comme Karl Marx, Pierre-Joseph Proudhon, Gracchus Babeuf, Mikhaïl Bakounine, Auguste Blanqui, Louise Michel ou Rosa Luxemburg, m'ont influencé de façon capitale dans l'ample questionnement des relations unissant la pratique de la peinture et le politique. ■

For my part, while I'm a committed atheist, the influence of my Catholic upbringing and my Christian side, however passively experienced, certainly underlie not just my attitude toward the world, but how I paint and narrate it. In this respect, I'd say I'm the most Catholic of the Supports/Surfaces members, because I always view what I make through the lens of a certain relationship to the world and to pleasure.

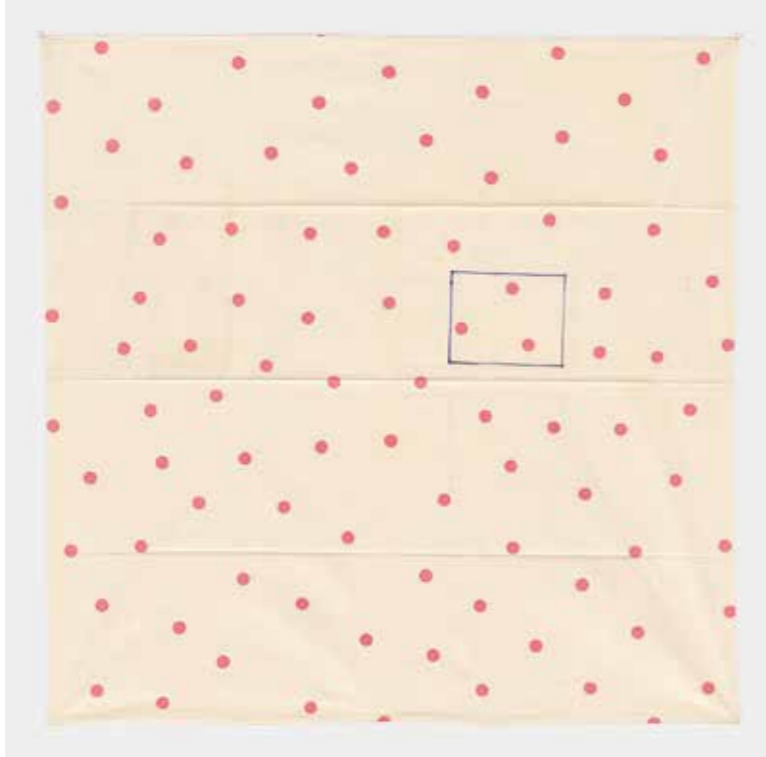
Should we see a touch of mysticism in your cloth hangings several meters long? What does this extensiveness add?

The large scale makes it possible to express both an ambition and a form of violence at once. In addition to the demonstrative axis, there is also the idea of infinity. My work moves from induction to deduction. Praxis pushes me to ask questions that are not merely theoretical, but partake of making, that is, of painting as such. The Supports/Surfaces period also witnessed a tremendous enthusiasm for Freud, and studying his writings proved very important to me. Understanding concepts such as the lapsus and Freudian slip transformed my work by inducing me to examine everything happening within it, including what I considered to be mistakes. Later, I was much influenced by theorists and thinkers such as Karl Marx, Pierre-Joseph Proudhon, Gracchus Babeuf, Mikhail Bakunin, Auguste Blanqui, Louise Michel and Rosa Luxemburg in terms of broader questions relating the practice of painting and politics. ■



Bande rouge

1970, peinture sur tissu,
paint on cloth,
600 x 16 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière



Toile libre

1970, acrylique sur toile libre,
acrylic on unstretched canvas,
209 x 209 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière



Structure étendoir

1967, bois, cordes et tissus,
wood, rope and cloth,
70 x 300 x 170 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière



Croix

1974, acrylique sur toile libre,
acrylic on unstretched canvas,
145 x 153 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière

Adam Henry

Né à Pueblo (Colorado) en 1974, Adam Henry est titulaire d'un Masters of Fine Arts de Yale University School of Art (New Haven) qui lui a également décerné en 2000 le prix Richard Dixon Welling. Il expose depuis dans institutions et galeries. Il vit et travaille à Brooklyn.

Adam Henry was born in Pueblo in 1974 and graduated with an MFA from Yale University School of Art. In 2000, he was awarded Yale University's Richard Dixon Welling Prize. Since then, he has shown his work in institutions and galleries. He lives and works in Brooklyn, New York.

Curieusement, malgré vos études en histoire de l'art et votre connaissance de nombreux mouvements européens, vous ignoriez Supports/Surfaces que vous avez découvert à New York où vous vous êtes installé.

En effet. Mon ami Saul Ostrow avait consacré une exposition à certains d'entre eux à New York dans les années 90 et alors que je m'entretenais avec lui d'une certaine approche de la peinture qui m'intéressait, il m'a montré des livres qui citaient ces peintres. Peu après, j'ai vu quelques-uns de leurs tableaux à Paris, puis la galerie Canada leur a consacré toute une exposition. Beaucoup de Newyorkais les ont découverts à cette occasion. Ce fut formidable pour moi, car ils étaient les précurseurs d'un certain mode de penser la peinture rare à l'époque.

Pourriez-vous développer cette notion de « mode de penser la peinture » ?

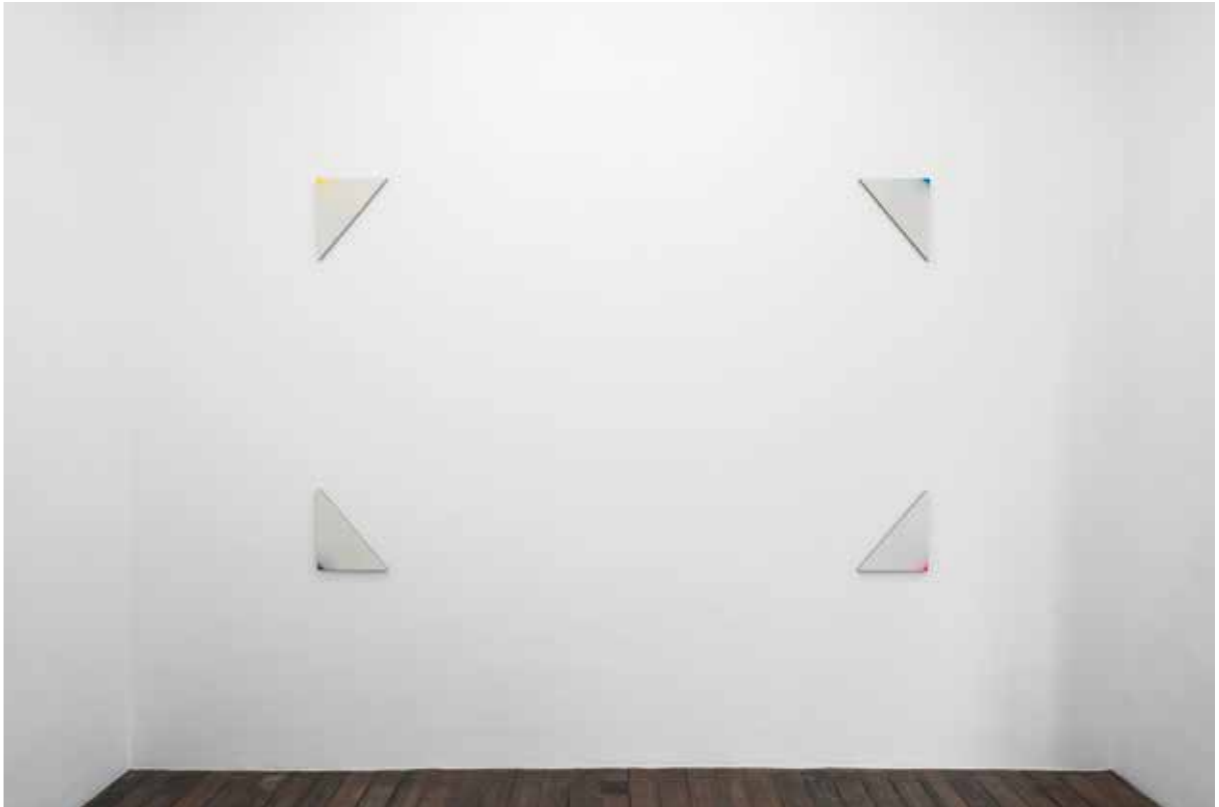
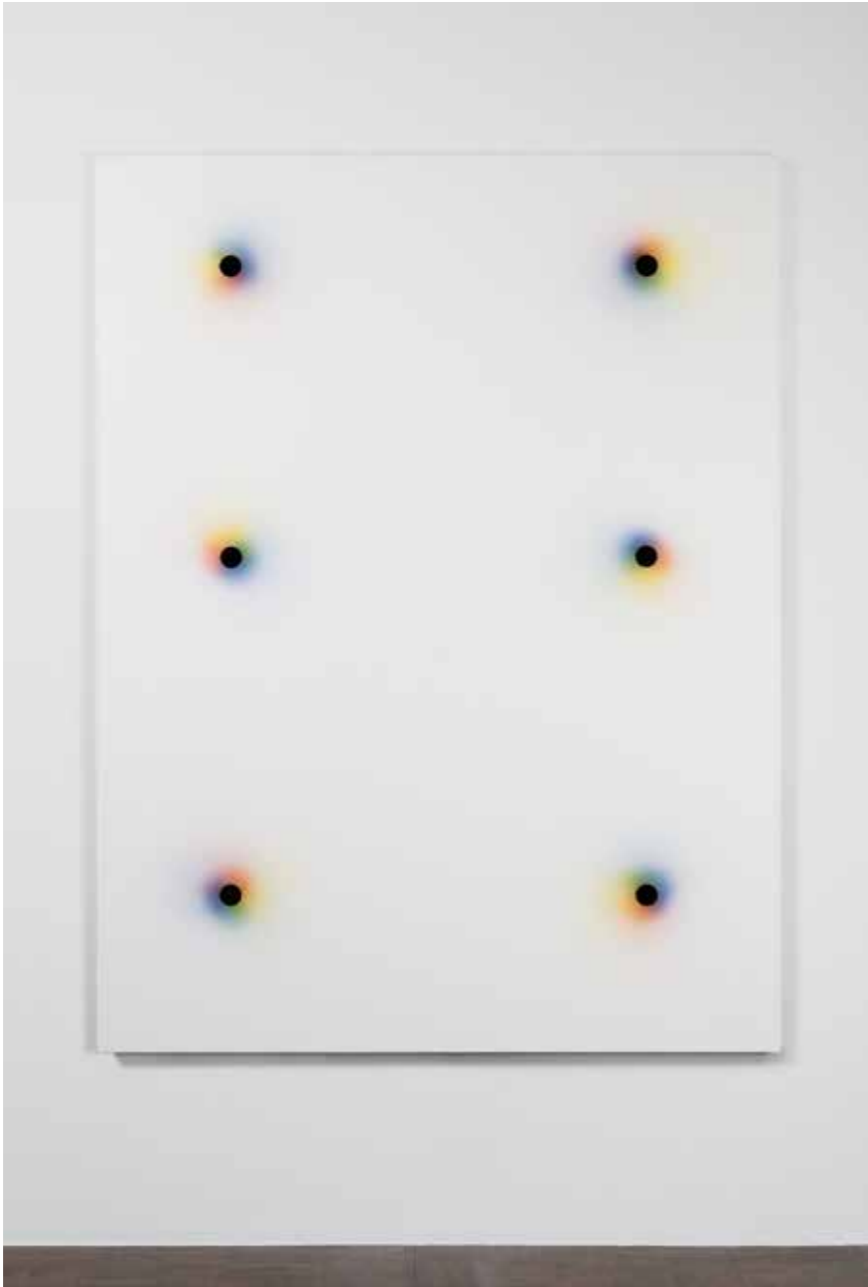
Je crois que ma façon d'aborder la peinture consiste à proposer une idée sans jamais l'illustrer. Mes œuvres explorent les structures logiques d'une vision, mais je trouve la structure du tableau fascinante en elle-même. Qu'elles relèvent de la perception, du matériel, de l'idée ou de la sémiotique, ces structures sont malléables. C'est ce qui m'a attiré chez Supports/Surfaces. Dès lors que l'on parvient à considérer les structures de la peinture comme reflétant celles de la société, l'invention de nouvelles manières de peindre impulse de nouvelles possibilités de penser hors des sentiers battus. Encore plus important, cela peut modifier les attentes.

For you, Adam, this show is special because, although you studied art history, you did not know of the Supports/Surfaces movement until you moved to New York.

I don't remember the exact moment when I was first made aware but it definitely came up in conversations with my friend Saul Ostrow, who curated a show of Supports/Surface artists in NYC during the 1990s. We were talking about a certain attitude towards painting that I was interested in, and he pulled out some great books which introduced me to a lot of new painters. Not long after that, I saw a few pieces in Paris. Then there was a good show at Canada Gallery, which introduced a lot of people in New York to Supports/Surfaces. Discovering this group was very exciting for me, because it offered a precedent to a certain way of thinking about painting that was rare at this particular time.

Could you say a bit more on this "certain way of thinking about painting"?

I think the way I always approach painting is to propose an idea, but never illustrate one. The paintings explore logic structures within vision, but I also find the structure of a painting itself fascinating. These structures, whether perceptual, material, ideational, or semiotic, are malleable. Which was why I was attracted to Supports/Surfaces. If we can think of the painting (structures) as mirroring our social/political structures, then we invent new ways to change. Painting becomes a model for how to think outside of parameters. More importantly, it can challenge expectations.



Aeon

2015, polymères de
synthèse sur toile de lin,
synthetic polymers on linen,
170 x 130 cm
Courtesy of the artist
and Meessen de Clercq

Untitled (otVTZto)

2014, polymères de
synthèse sur toile de lin,
synthetic polymers on linen,
dimensions variables
Courtesy of the artist
and Meessen de Clercq

L'un des intérêts d'être peintre réside dans le fait que l'on se bat toujours contre des opinions préconçues sur la peinture. Je trouve ça captivant, parce que, malgré le nombre infini de possibilités qui existent dans ce domaine, on en revient toujours aux attentes du spectateur. Analyser ces dernières fait émerger des pensées et des formes originales.

Un autre point important tient à ce qu'initialement Supports/Surfaces refusait la représentation et l'illusion.

C'est vrai et je crois que c'est pour cette raison que la découverte de ces artistes a été si importante et libératrice pour moi. L'un des aspects que j'apprécie vraiment chez ces peintres est que plutôt que de chercher à détruire la peinture, ils voulaient la développer.

Est-ce l'une des raisons pour lesquelles vous utilisez des couleurs primaires ?

Le fait même qu'elles soient primaires, et donc faciles à appréhender permet de toucher rapidement au contexte et à l'idée. Quand j'étais étudiant, j'ai décidé de restreindre ma palette à seulement quatre couleurs, suffisantes pour me permettre de créer un nombre infini de variations. La façon dont je peux les agencer et réagencer devient le contenu même de l'œuvre. Cette restriction devient donc source d'infinies possibilités. C'est pareil avec les systèmes de couleurs utilisés en imprimerie et en projection. La contrainte me permet de ne pas avoir à me demander ce qui est beau ou pas pendant que je peins. Je peux me concentrer sur la seule exécution de l'idée, ce qui m'importe car je ne veux pas décider uniquement en fonction de l'esthétique. Je veux que mes décisions respectent une logique que je peux déconstruire.

One of the interesting things about being a painter is that you're always fighting against the viewer's preconceived ideas about what painting is. I find this interesting because, although there are an infinite number of possibilities in painting, you're still basically dealing with a viewer's expectations. By breaking down these expectations, new interesting thoughts and forms emerge.

That's also interesting related to the Supports/Surfaces group because at the beginning the aim was to not represent anything, not to be illusionistic.

Yes, I think that's why, when I discovered these artists, it was so exciting and in many ways liberating to me. They made the structure of painting parallel to structures outside of painting. One of the things I really appreciate about this group of artists is that they were not trying to destroy painting; they were trying to expand it.

Is this a reason for using primary colors?

When I was still in school, I decided to limit my palette to four colors. Because the color is so primary and so easily understood, it allows a quick route to context and idea. How these four colors can be arranged and rearranged becomes content. I find these limitations helpful in light of the enormity of possibility. Within those four colors I can create an infinite number of variations, but they are always mixed out of the original primaries. This is similar to the color systems for both printing and projecting (on screens). It took away a lot of the aesthetic decision-making, so I didn't have to think about what looks good while painting. It's just the systematic execution of an idea. This is important, because I don't want my decisions to be based solely on aesthetics. I want them to be based on a logical process, so I can then deconstruct the logic.



A plane in three dimensional space (x, y, z)

2015, polymères de synthèse sur toile de lin, synthetic polymers on linen, triptych, 91 x 38 cm chaque triptych, 91 x 38 cm each

Courtesy of the artist and Meessen de Clercq

Quelle importance accordez-vous aux spectateurs qui connaissent rarement la signification psychologique des couleurs? Qu'attendez-vous de leurs réactions?

J'estime que le spectateur complète physiquement et psychologiquement le tableau. J'ai récemment introduit dans mon travail le concept de *handshaking* (établissement d'une liaison d'un ordinateur à un autre). Pour moi, la peinture fonctionne de la même façon. Son effet ne s'active vraiment que quand quelqu'un la regarde. Un tableau recèle énormément d'aspects. Plus vous les révélez, plus il y a matière à conversation. Idéalement, j'aimerais que les spectateurs convaincus de connaître ou reconnaître un objet, repartent en se disant que ce n'était pas du tout le cas. Je veux qu'ils sentent la nécessité de se réorienter après cette expérience. C'est cet effet que mes œuvres préférées ont eu sur moi. Il en va de même pour la couleur. On la perçoit très facilement mais plus on essaie de l'approcher plus elle se dérobe. La peinture peut donc s'avérer un modèle utile dans un monde où l'on doit toujours trouver de nouvelles directions.

L'interprétation de vos œuvres sera-t-elle différente selon que le spectateur vous connaît, vous, et/ou la théorie des couleurs?

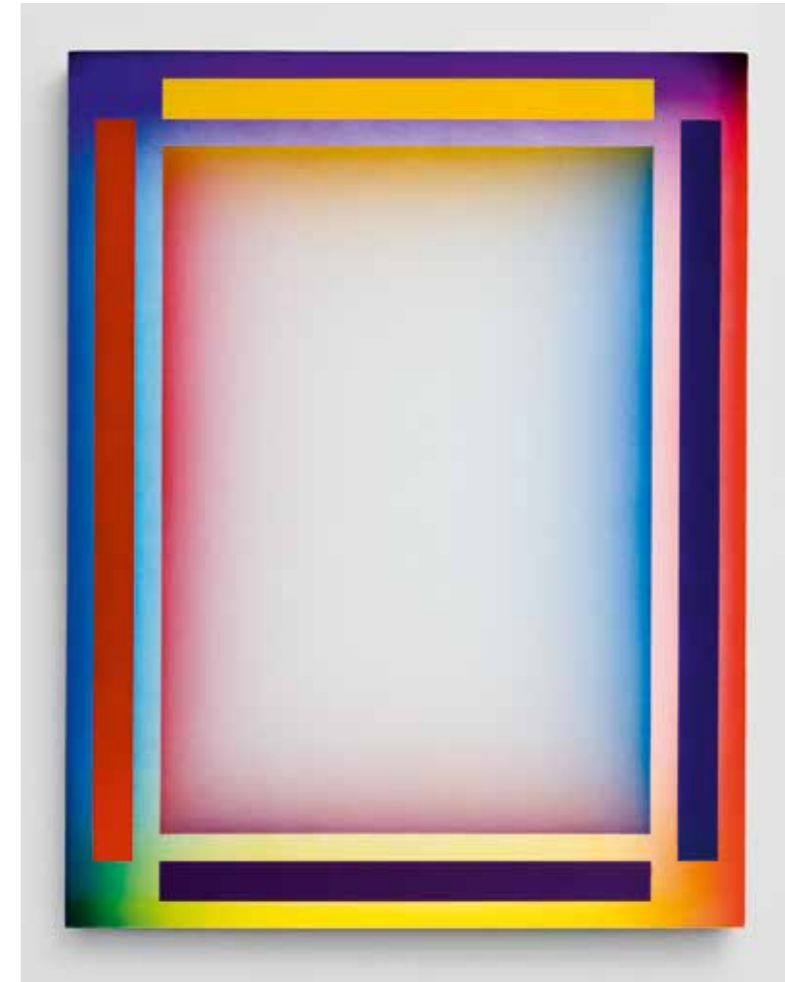
Un tableau est ce qu'il est. Son message soulève un certain nombre de questions, mais c'est cela qui crée le dialogue. J'adore cette idée que le spectateur complète l'œuvre en la regardant, que cette dernière soit activée par sa vision. Tant que c'est le cas, le dialogue reste possible. ■

Regarding the psychological meaning of the colors, how do you weigh viewers' reactions, since many people are not aware of this theory of color? How do you think they should react in front of the painting?

I think the viewer completes the painting both physically and psychologically. Recently, I introduced the idea of *handshaking*, which is what happens when you connect a computer to another computer. I feel like painting is very similar: the work is only really activated when someone's looking at it. There is a lot that goes into making a painting, and the more you unpack, the more there is to discuss. Ideally, I would like someone to come to my paintings thinking they know it or recognize it as an object, but walk away realizing they didn't know it all. They have to reorient themselves after the experience. That is what my favorite artworks have done for me. Color also unfolds in this way. It can be read very simply, but the more you try to communicate or dig into it, the more it expands into a labyrinth. In this sense, painting can be a useful model in a world where we have to constantly reorient ourselves.

People will not have the same reading of your work if they're acquainted with you and/or the theory of colors.

A painting is what it is. Within this statement a number of problems arise, but this is what initiates the dialogue. I love the idea that the viewer completes the work by looking at it, and that the work is activated by vision. As long as the work is being activated, then dialogue is possible. ■



Untitled (FtMFtFr)

2016, polymères de synthèse sur toile de lin, synthetic polymers on linen, 79 x 61 cm

Courtesy of the artist and Meessen de Clercq

Jacob Kassay

Jacob Kassay est né en 1984 à Lewiston (État de New York). Il a obtenu un Bachelor of Fine Arts de la State University de New York à Buffalo en 2006.

Ses œuvres figurent dans les collections d'institutions telles que l'Albright Knox Art Gallery de Buffalo (État de New York), le Mathaf (Doha, Qatar), la Collezione Maramotti (Reggio Emilia, Italie), le FRAC Poitou-Charentes d'Angoulême, et au Chicago Museum of Art.

Il vit et travaille à Los Angeles.

Jacob Kassay is from Lewiston, (New York) ; he was born in 1984. He graduated with a Bachelor of Fine Arts from the State University of New York, Buffalo in 2006. His work hangs in the following institutions: The Albright Knox Art Gallery, Buffalo/US, Arab Museum of Modern Art, Doha/QA, The Collezione Maramotti, Reggio Emilia/IT, the FRAC Poitou-Charentes, Angoulême and the Museum of Contemporary Art, Chicago/US. He currently lives and works in Los Angeles.

Vous m'avez dit un jour que vous connaissiez Supports/Surfaces depuis longtemps. Depuis quand exactement ?

Franchement, je ne m'en souviens pas.

Que pensez-vous de ces affirmations de Louis Cane, Claude Viallat, Daniel Dezeuze et Patrick Saytour dans le catalogue de l'exposition « La peinture en question » en 1969: « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. [...] La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain que l'on doit poser les problèmes. »

Il est impossible qu'un tableau ne se rapporte qu'à lui-même. Un tableau dépend de sa relation à d'autres éléments. Il n'existe pas dans un vacuum sans objet et certainement pas sans ce qu'on en dit. Il serait vain de supposer qu'un tableau peut générer de l'intérêt sans filiation et hors du tissu complexe de ses soutiens financiers ou sociaux. Le geste radical ne peut perdurer dans une pratique picturale, ni dans aucune autre d'ailleurs. Si on veut éviter le cynisme et la nostalgie que ces idéaux de jeunesse finissent par engendrer, il ne faut pas admettre ces phrases comme un dogme mais comme ce dont on doit précisément s'écarter. Dans un monde de l'art qui s'est développé et professionnalisé à l'extrême depuis l'époque de Supports/Surfaces, ces déclarations d'autonomie peuvent juste nous inciter à nous inscrire, même temporairement, à contre-courant.

You told me before that you've long been aware of the Supports/Surfaces group. When did you discover this movement?

To be honest, I don't remember.

In 1969, for an exhibition called La peinture en question (Painting in question), Claude Viallat, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour and others declared that "the object of a painting is painting itself" and that their canvases are entirely self-referential. Painting, they assert, "constitutes a reality unto itself, and it is only on this basis that investigation can take place" What do you think of these remarks?

It is impossible for a canvas to refer only to itself —those are simply declarations and empty promises. A painting is dependent on its relation to other things. It doesn't exist in a void without other objects, and certainly not without the discussion surrounding it. Radical gestures cannot be maintained in a painting practice, and I wonder how their limits are reached in any practice, for that matter. If one wants to avoid the cynicism and nostalgia that these youthful ideals can eventually yield, one must not take these sentences as dogma, but rather as a path from which to deviate. In an art world that is exponentially broader and more professionalized than when Supports/Surfaces were active in the late sixties and early seventies, these sorts of pronouncements of autonomy are not viable. But at the very least, they can remind us of the value in setting ourselves against the grain, even if we cannot remain so oriented.

Votre réflexion sur la relation entre la toile et le châssis est-elle proche de celle de Frank Stella ?

Quand je me suis intéressé à la peinture, Stella était déjà très influent: Américain, célèbre, et j'ai pu voir *Jane*, qui faisait partie de la collection de l'Albright Knox Museum, à Buffalo, où j'ai grandi. J'ai été attiré par la manière dont les surfaces de ses œuvres semblaient repousser le spectateur. Sa touche, à demi-mécanique, prédéterminée, dirigeait l'énergie picturale de l'œuvre vers l'intérieur même de l'objet, et non vers l'extérieur, vers le spectateur.

Selon quels critères décidez-vous de la forme de vos châssis ?

Les tableaux aux formes irrégulières se composent des chutes de toiles utilisées pour d'autres projets. Ces matériaux proviennent soit de rebuts du studio (le mien ou d'autres), soit d'expérimentations réussies ou non. De ce fait, la morphologie de l'œuvre est potentiellement infinie tout en étant conditionnée par ces formats et utilisations variés.

Vous avez déclaré que vos tableaux, une fois révélés au public, prennent des trajectoires qui ne correspondent jamais à vos attentes. Le phénomène est-il identique dans le cas d'un objet, d'un tableau ou d'une sculpture ?

Je ne sais pas vraiment pourquoi cela varierait en fonction de la nature de l'objet, à ceci près que certains matériaux durent plus longtemps que d'autres. Mais quelle qu'elle soit, une œuvre sera toujours soumise à des contingences imprévues comme devraient l'être les attentes à son égard.

How does your process of reflection on the canvas and the stretcher begin? Can it be related to the work of Frank Stella, for example?

Early on as I got interested in painting, Stella was a readily available influence—he was American, he was famous, and he had a painting called *Jane* at my local museum growing up. What appealed to me about his paintings were the very ways in which their surfaces seemed to repel the viewer. Stella used a semi-mechanical, predetermined gesture to direct the painting's pictorial energy solely into the shape of the object, rather than outwards to the viewer.

How do you decide the shape of your stretchers?

The irregularly shaped paintings are based on remnants that result from stretching other paintings. These discarded textiles are then given supports that follow the unique profiles of each scrap. These materials can come from the residual activity of the studio, various tests and failures, or may have been left over in other people's studios. Since the discards are not sourced from a single textile or series, there's a potentially endless morphology for the work, as it's an open program that is contoured by all these different formats and uses.

You have said that when you introduce a painting into any kind of network, its trajectory will never align with your expectations. But is it the same with an object, a painting as an object or a sculpture?

I'm not sure why the medium of the object would make any difference, with the exception that certain materials are more durable than others. But regardless of what form it takes, the work will always be subject to unforeseen contingencies once it is has been released, and so should one's expectations.

Dans les années 70, à l'image du minimalisme ou de l'arte povera, Supports/Surfaces a rejeté une certaine tradition picturale, ainsi que le marché de l'art. Qu'est-ce que cela vous évoque ?

Supports/Surfaces, en rejetant une tradition, en a créé une autre qui n'a pas très bien vieilli. Son programme a stagné parce qu'il annulait les objets qui étaient à l'origine au centre même de leurs discussions. Si vous arrêtez de produire et vous contentez de commenter de façon catégorique, vous tombez dans une sorte d'impasse, comme l'ont déjà démontré différentes entreprises de « dématérialisation » de l'art. La mythologie de la totale autonomie du tableau qui ne référerait qu'à lui-même était erronée dès le départ: les matériaux qui constituent un tableau sont des produits commerciaux et font toujours l'objet d'un échange. Depuis de nombreuses années maintenant, le fondement commercial de la peinture est ouvertement admis et pris en compte.

Supports/Surfaces tenait comme autre principe qu'il fallait considérer sur le même plan le matériau, le geste et l'œuvre finale, tout en rejetant le sujet. Que vous inspire cette pensée par rapport à votre propre travail ?

C'est un point que j'ai l'impression de partager avec ce groupe. J'approuve les tentatives visant à refuser de considérer la peinture comme un simple composé d'éléments matériels pour prôner que la façon de l'exposer est un élément déterminant et indissociable de son essence même. ■

In the 1970s, like Minimal Art, Arte Povera and so on, Supports/Surfaces rejected a certain tradition of painting, as well as the art market. It was a kind of blank slate. What about today?

Look at Supports/Surfaces now—in rejecting one tradition of painting, it created another that hasn't aged particularly well. The Supports/Surfaces program stagnated because it annulled the objects it originally focused on discussing. If you cease making things and only discuss painting categorically, it becomes somewhat of a dead end, as we've seen in various trajectories of "dematerialization" in art. Their mythology of a painting's utter autonomy and self-reference was of course unsound from the beginning—the materials that comprise painting are commercial goods, and their presentation is always within the bounds of exchange. Rather than being denied or abandoned, the commercial foundation of painting has been openly acknowledged and exhaustively examined for many years.

Another important point for Supports/Surfaces was considering the material, the gesture and the final piece of art on the same scale, rejecting the subject. Could you comment on this idea, in terms of your own work?

This is finally something I feel that I have in common with the group. I enjoy the ways in which painting is not only a composite of material elements, but that its display is an inextricable and vital part of what it is. ■



End User

2014, acrylique sur toile, acrylic on canvas, 165,1 x 96,52 cm
Courtesy of the artist and Art : Concept, Paris

F

2014, acrylique sur toile, acrylic on canvas, 144,15 x 20,96 cm
Courtesy of the artist and Art : Concept, Paris



Untitled

2015, peuplier, poplar, 146 x 20,3 cm
Courtesy of the artist and Art : Concept, Paris

Untitled

2015, peuplier, poplar, 94,8 x 92,5 cm
Courtesy of the artist and Art : Concept, Paris



Lucas Knipscher

Lucas Knipscher, né en 1979

à Washington DC, a obtenu un Master of Fine Arts en photographie de Bard College (État de New York).

Il a commencé à exposer en 2009, notamment au Swiss Institute de New York ou à la galerie Balice Hertling, à Paris.

Il fait partie des quelques artistes américains qui connaissent bien le mouvement Supports/Surfaces dès ses débuts. Il vit et travaille à Brooklyn.

Lucas Knipscher was born in 1979 in Washington DC and graduated from Bard College, NY, with an MFA in Photography. Since 2009, his work has appeared in both solo and group exhibitions. He is of the handful of American artists who already knew about the Supports/Surfaces movement when he started producing his own work. Lucas Knipscher currently lives and works in Brooklyn.

Avez-vous découvert Supports/Surfaces pendant vos études ou aux débuts de votre pratique ?

À l'université, un essai de Raphael Rubinstein, paru dans *Art in America* ou *Art Forum*, sur une exposition, à New York je crois, avait circulé un certain temps. Simon Hantaï avait récemment exposé dans un espace à Chelsea et il me semble que Blake Rayne, qui enseignait en 3^e cycle, évoquait le procédé d'Hantaï dans ses tableaux. Les divers artistes du mouvement n'étaient pas très bien connus puisque seul un petit groupe d'enseignants les mentionnaient, mais on avait pu voir au Walker Center « Contre la peinture », une exposition dans l'esprit de Supports/Surfaces qui présentait aussi des artistes américains.

C'étaient ainsi des réflexions que vous nourrissiez depuis longtemps ?

Je m'intéressais déjà à une matérialité et cultivais une attitude envers la production artistique que me semblait refléter Supports/Surfaces. Ce mouvement m'a retenu parce que mes expériences s'inscrivaient dans leur lignée. De plus, venant du monde de la photo, j'étais très conscient de la façon dont les images peuvent enfermer certains groupes dans un contexte historique et conduire à leur associer une étiquette dans le monde de l'art. De même, le recours à la codification des matériaux et des attitudes permet de différencier les positionnements. Je trouvais pertinent de travailler là-dessus en remarquant que certains artistes empruntaient ou imitaient plus ou moins des procédés similaires à ceux de Supports/Surfaces afin d'affirmer un positionnement dans le monde de l'art. L'identité devenait un concept très insaisissable.

Were you familiar with the Supports/Surfaces movement when you were a student or an artist just starting out?

Yes, I was aware of it. I guess there was an older *Art in America* or *Art Forum* article that circulated when I was in grad school. It had images and an essay by Raphael Rubinstein of a show in, I think, New York. Simon Hantaï had recently shown at a space in Chelsea, and there was Blake Rayne, a professor at Bard, who I believe references Hantaï's process in his paintings. The artists were not super well-known, because it was a small group of teachers who were referencing them at that point, but there were a few events... such as "Against Painting" at the Walker Center, that were in the same vein as Supports/Surfaces, with American artists as well.

Were you already involved in this kind of practice as a student?

I was already interested in materiality and in an attitude towards art-making that seemed reflected in Supports/Surfaces. So, these artists became interesting to me, because the movement was aligned with experiences I was having. Coming from a photographic background, I'm very conscious of how groups get historicized through images, and what they come to represent within the art world: the coding of material and attitude to differentiate one position in relation to others. I thought that type of symbolism was worth making work about. You'd see people pick up on a particular type of making that was aligned with Supports/Surfaces to position themselves within the art world. Sort of, "I take this position in relation to that position, by looking like, and sometimes being like, but not always." Identity became very slippery.



Felipe and Karuna

2014, porcelaine moulée,
cast porcelain,
2 éléments, 2 pieces,
213 x 5 cm chaque
213 x 5 cm each

Courtesy Albert Baronian, Brussels



Untitled

2015, émulsion
photographique
et tissu sur toile,
photographic emulsion
and fabric on canvas,
101,6 x 152,4 cm

Courtesy de l'artiste

Untitled

2015, émulsion
photographique
et tissu sur toile,
photographic emulsion
and fabric on canvas,
50,8 x 66,04 cm

Courtesy de l'artiste



Vos sujets de prédilection étaient-ils donc la matérialité et la représentation ?

La matérialité et le peu de production s’y référant... Une matérialité qui se fonde davantage sur ce qu’elle signifie en elle-même que pour l’objet qu’elle peut représenter. On peut surcharger un objet si on tente de lui faire transmettre un message dans son intégralité. Dans ce cas, c’est le vide qui indique le positionnement. Dans le domaine de la représentation – comme d’ailleurs dans le monde réel – aujourd’hui, ce qui compte, c’est l’identité et la façon dont on décide de se présenter, laquelle détermine l’angle sous lequel on vous regarde. Supports/Surfaces est l’une des identités qu’on peut endosser.

Le choix que vous faites de travailler par séries est-il délibéré ?

Oui, il s’intègre dans un processus plus long, peut-être égoïste, puisque j’essaie par ce biais de déterminer ce que je pense de la représentation visuelle, de la photographie, de la peinture, de la sculpture, des images et de ma relation à ces éléments. Mon travail s’inscrit donc dans une pratique exploratoire, au cours de laquelle j’étudie aussi d’autres procédés, comme ceux de Supports/Surfaces ainsi que leur histoire et leur évolution, afin de tenter de percevoir comment on ressent en devenant quelqu’un d’autre. C’est comme si vous essayiez différents styles vestimentaires pour déterminer ce que chacun d’eux vous dit de vous-même.

Quelles sont vos sources d’inspiration ?

Elles sont nombreuses, mais deux dominent : Paul Gauguin et André Cadere. J’ai vu récemment une rétrospective de Gauguin, que j’aime beaucoup. Cette fois, je me suis plus intéressé à la façon dont il promouvait son style de vie.

So, the main topics were materiality and representation?

The materiality, and the under-producedness of it, yes. It’s not a very heavy hand, it’s a lighter hand in relationship to the materials. And it also seems to be weighted more toward an underlying belief than the actual object. An object can be overburdened with trying to communicate too much information, and in this case it’s the lack that communicates its position. As regards representation, identity is especially important right now, in the real world too, how you represent yourself to the outside world. This determines where people look at you from. Supports/Surfaces is one identity among others that you can assume in the art world.

Do you intentionally work in series?

Yes, it’s a series that’s part of a longer process, and possibly selfish. It’s about me figuring out what I think about imagery, what I think about photography, and painting and sculpture: about images and my relationship to them. It’s part of an exploratory practice, trying various things. Part of that is also looking at other practices, looking at things like Supports/Surface, and seeing the procedures that goes along with it, and the history that goes with it, and how it proceeds from now. It’s a way to see how it feels and what it does to you to be someone else for a while, like trying on a different set of clothes to see what it tells you about yourself.

Where do your works come from?

There are many sources, but one was Gauguin, and one was Cadere. There was a retrospective recently of Gauguin, and looking at it this time, I was more interested in how he propelled the lifestyle he sold.

Ce qu’il faisait est tellement moderne, tant dans l’air du temps. Cet aspect m’a vraiment marqué. « Je vais vendre cette vision d’une vie paradisiaque où le sexe abonde. » J’ai trouvé ce message très visionnaire et très bien adapté à mon propre regard sur New York. Tout le monde vient s’installer à Manhattan pour faire l’expérience d’un quotidien plus animé et plus sexy, ce qui ressemble beaucoup à ce que Gauguin peignait. Il y a là aussi un recoupement avec Andy Warhol. On parle plus du style de vie que de l’objet, l’un nourrit l’autre comme une marque de personnalité, discrète, incarnée par un déploiement d’objets. Quant à Cadere, il est comme l’indice d’un caractère que permet d’esquisser un regroupement d’objets. Cela m’évoque les réseaux comme Instagram ou Facebook, interfaces plus éparpillées, et qui vous imposent une façon d’être perçu par autrui. Si Cadere n’avait pas été pris en photo avec ses *Barres de bois rond*, je ne suis pas sûr que ces dernières auraient eu autant de succès. Transférée aux objets, l’identité est déstabilisée, élargie. Mes choix matériels sont issus de cette pensée. Prenez le bambou : exotique en Occident autant qu’il est commun en Orient, il est doté de cette dualité qui fait de lui un objet tout à la fois extraordinaire et banal. C’est similaire selon moi à nos tentatives de contrôle de notre image dans l’instant, mais aussi à la fragilité et à la force que cela suppose. Pouvoir toucher tant de personnes si rapidement crée le risque d’en souffrir tout aussi vite en retour. Ne pas pouvoir tout contrôler engendre une tension entre ce potentiel positif et négatif. J’essaie de créer des objets, tels que les bambous ou les tableaux, qui reflètent avec un regard critique les récits que font les gens d’eux-mêmes. ■■

He was really selling a lifestyle—and that seems so contemporary, so now. I was just really struck by that. “I’m going to sell this fantasy of living in paradise with lots of sex.” I thought it was very prescient and it seemed to fit very nicely with how I see New York. Everyone moves to Manhattan thinking it’s going to be more exciting, more sexy, a lot like what Gauguin painted. There’s an overlap with somebody like Andy Warhol. It’s more about the lifestyle than about the object, one is fed by the other. Cadere, on the other hand, is like a mark of personality, a discrete mark. A deployment of objects that stands in for personality, even. I was thinking about this in relation to the contemporary state of media like Instagram or Facebook. It’s more fragmented, but it’s all about deciding how people view you through an interface. Without the photographs of Cadere with his sticks, I’m not sure his sticks would be so successful. Identity is destabilized and enlarged and it’s transferred to the objects. Basically, my material choices came from that thinking. Take the bamboo; from this side, from the West, it’s so exotic, but from the East, it’s common, it sort of has that duality of being fantastical and mundane at once. To me that’s like the state of figuring out how you control your self-image in a moment, how fragile and strong it is at the same time. You can reach so many people so quickly, but you can also have an awful time so quickly. You don’t always have control, so it’s that tension between potential and anxiety. I’m trying to make an object that embraces these narratives critically. ■■

Bradley Sarah Braman Pierre
 Buraglio Louis Cane Marc Devade
 Daniel Dezeuze Noel Dolla
 Adam Henry Jacob Kassay Lucas
 Knipscher Erik Lindman Landon
 Metz Sam Moyer Bernard Pagès
 Jean-Pierre Pincemin
 Patrick Saytour

Erik Lindman

Erik Lindman, né en 1985 à New York et titulaire d'un Bachelor of Arts de Columbia University en 2007, s'est vu décerner le Louis Sudler Prize for Excellence in the Arts. Sa première exposition personnelle, « House Wine, House Music », s'est tenue à la galerie V&A de New York. En 2014, il découvre le mouvement Supports/Surfaces et s'intéresse notamment au travail de Pierre Buraglio. Il vit et travaille à New York.

Erik Lindman was born in 1985 in New York. He graduated with a B.A. from Columbia University in 2007. His first solo exhibition was a "House Wine," at the House Music V&A in New York, and he is a recipient of The Louis Sudler Prize for Excellence in the Arts. He discovered the Supports/Surfaces period in 2014, and was especially impressed by the work of Pierre Buraglio. He lives and works in New York.



Untitled

2016, surface trouvée (aluminium), huile sur carton entoilé, found surface (aluminium), oil on linen over panel, 198,1 x 117,2 cm
 © Erik Lindman, courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

Qu'est-ce qui a déclenché votre intérêt pour le travail de Pierre Buraglio ?

Trois petits tableaux de lui exposés à la galerie Canada, à New York, composés de chutes d'autres toiles agrafées sur les siennes. Moi aussi, j'ai toujours réutilisé des fragments découpés de mes propres tableaux. Après m'être heurté à mes débuts à la difficulté technique d'ajouter ces fragments à la toile, j'ai fini par trouver une solution similaire à celle de Buraglio en les agrafant à travers la toile sur les montants du châssis.

Vous utilisiez donc cette technique et explorez ces procédés avant de connaître Buraglio ?

Oui, bien avant. Le travail des artistes de Supports/Surfaces a comblé le grand manque que je ressentais dans ma formation: je connaissais les mouvements d'avant 1955, le minimalisme, et la production de mes enseignants, qui s'inscrivait dans le sillage de la « pratique post-studio ». Mais ma compréhension des possibles de la peinture restait incomplète. J'ai découvert l'existence d'artistes tels que Buraglio en étudiant avec Blake Rayne, qui a une approche très conceptuelle de la peinture. En 2008, il travaillait à une œuvre en y appliquant la technique du pliage de Simon Hantaï, mais connotée d'une certaine ironie. C'était la première fois que j'entendais parler de Hantaï et je ne l'ai pas vraiment compris.

How did you discover the work of Pierre Buraglio, the artist that you reacted to mostly strongly among the Supports/Surfaces artists?

When I went to see the show at Canada gallery in New York, I saw these three small paintings of his made with stapled sections of other paintings. I've always worked with cut fragments of my own paintings. When I first started making paintings, I faced the problem of how to physically join these painting fragments to the canvas, and I discovered a solution similar to Buraglio's, stapling these sections to the stretcher bars through the canvas.

So, you had started to use these kinds of solutions and explore these processes before you discovered Buraglio ?

Yes, way before. In my background, there was just a big hole that the work of the Supports/Surface artists filled: there was painting in America until 1955, then we had Minimalism, and then my teachers—artists who were working in the aftermath of “post-studio practice”—and all that became very unsatisfying to me after a while. Something was missing in my understanding of how painting could operate. My first awareness of artists whose works were similar to Buraglio's was through studying with Blake Rayne, who has a very conceptual approach to painting. He was making this work, around 2008, using Simon Hantaï's *pliage* technique, a but in a semi-ironic way. This was the first time I had heard of Hantaï's work, and I didn't really understand it.

Simon Hantaï était comme une figure tutélaire pour le groupe Supports/Surfaces et peut-être aussi pour les artistes américains qui le connaissaient. Même si ceux de Supports/Surfaces lui reprochaient de ne pas avoir abandonné la figuration...

Je comprends. Blake Rayne réalisait des tableaux composés de sections de toile pliées qu'il vaporisait de teintes acryliques vives, ce qui en faisait presque des objets esthétiques aux couleurs acidulées. Trois ou quatre ans plus tard, le marché a vu réapparaître des tableaux abstraits similaires d'apparence mais réalisés par de jeunes artistes, masculins en général, et selon des procédés bien moins intéressants. Je me suis intéressé à d'autres peintres qui, à l'exemple de la performance, se tenaient à l'écart de la peinture trop centrée sur l'artiste. Conscients des questions que la peinture pose comme objet, ils réfléchissaient sur l'espace dans lequel l'exposer sans faire le vide autour ni renoncer à la tradition qui pouvait conserver sa valeur en tant qu'expérience.

Considérez-vous comme pouvant relever de la peinture même ce qui n'est pas réellement peint ?

C'est l'expérience qui fait la peinture, une certaine idée de l'image, de la forme et de la structure. Avant que je ne découvre ces artistes, Blinky Palermo m'a énormément apporté. Bien que le message politique n'y occupe pas la même place, sa pratique reflète celle du groupe Supports/Surfaces. Palermo était plus accessible et disponible car aux États-Unis, nous étions plus en lien avec les artistes allemands. On l'a découvert au Dia Beacon (New York), et nous avons ses livres. Tous les artistes d'ici ont le même ouvrage sur Palermo!

Simon Hantaï was actually kind of a father figure for the artists in Supports/Surfaces and maybe in fact important for everybody, including American artists, because they knew him. But isn't it possible that Supports/Surfaces reproached Hantaï for not abandoning figuration...

OK, I get that. Blake Rayne was making these paintings, which were folded sections of canvas that were sprayed with bright acrylic colors, almost candy-colored aesthetic objects, and then three or four years later, we had a market resurgence in much less interesting but aesthetically similar process-based abstract painting made by young, mostly male artists. But generally, for me, I became interested in seeing that there were other painters working in a space outside of a hyper-self-conscious mode of painting as performance art—painters that were aware of the problems of painting as object, of the exhibition space, without emptying it out, without getting rid of an inherited knowledge of art production itself, of production that could still be valuable as experience.

But for you is the object really a painting? Even if sometimes you don't actually paint anything per se?

It's the experience that's painting, a certain idea of image and form and structure. For me, before I discovered these artists, the guy that filled that gap was Blinky Palermo. I think his practice mirrored that of some Supports/Surfaces artists, despite their differing levels of explicit politics. Palermo was more accessible and available. We had more links with German artists in America, he had a show at Dia, so we saw him at Dia. And we have the books, all the artists here have the same Palermo book!

Puis récemment, dans un retour similaire vers le passé, c'est en explorant son travail que j'ai vraiment commencé à comprendre ce que sont les œuvres de Robert Ryman. D'une certaine façon, Ryman conjugue de manière équilibrée, compréhension et acceptation du langage pictural traditionnel et volonté d'imposer au plan matériel un dialogue contemporain, comme le faisaient les artistes du mouvement Supports/Surfaces.

Comment abordez-vous votre propre travail ?

J'ai toujours voulu ménager un certain niveau d'anonymat que ce soit entre moi et le tableau, ou entre ce dernier et celui qui le regarde. Cet anonymat m'apparaissait comme le corrélat objectif, entre l'objet artistique et le monde, de l'image et de l'expérience. C'était le début de l'incorporation aux tableaux, en tant que peinture à part entière, de matériaux récupérés. Moi-même, j'avais trouvé comment découper et réutiliser certains éléments de mes tableaux antérieurs pour un résultat similaire. Le processus a consisté à travailler des matériaux récupérés pour qu'ils deviennent partie intégrante du tableau. Ce qui m'intéresse, c'est la qualité de l'image, et pour la préserver, j'essaie de ne pas me limiter à une manière spécifique. Je cherche toujours à souligner le caractère *peint* de la peinture: en ce sens, une partie de mes intérêts dénote un certain optimisme, opposé au pur et simple déni représentatif d'une certaine génération d'artistes qui m'a précédé. Je ne suis pas particulièrement intéressé par l'optimisme... mais plutôt par le sentiment que la morosité avec laquelle le discours théorique a pris d'assaut la peinture n'est plus productive. Au fond, la question majeure à mes yeux reste celle de savoir comment commencer un tableau. ■

And recently, in a similarly backwards manner, it was through an exploration of Palermo that I really started to discover Robert Ryman's work for what it is. In a way, the work he is doing has the same balance between a traditional acceptance and understanding of a painting language, and a sense of pushing things, materially, into a contemporary dialogue, much like a lot of the Supports/Surfaces artists do, I think.

How do you produce your own body of work

I was interested in a certain level of anonymity that was a point of access between myself and the painting, between the viewer and the painting. I saw that point of anonymity as an objective correlative, between the art object and the world, of the image and the experience. That was the beginning of using and incorporating found surfaces into the paintings, as paintings. I also found that there is a way of cutting and reusing certain elements of previous paintings I've made that functions similarly. With found materials, the surface takes shape as a painting through an editing process. It's the quality of the image that is interesting to me. I try to not be limited by one specific way of working, so as to still access that space. I keep trying to make *painted* paintings: I guess there is type of positivity in certain things that I'm interested in working with, as opposed to pure denial, which I think is the main difference separating me from a generation of artists working before mine. Not that I'm pursuing some sort of optimism, it has more to do with... I guess there was a bleakness, a bleak quality, to the way that theoretical discourse kind of overtook painting that stopped being productive. Essentially, the main question for me becomes: how do you start a painting? ■



Untitled

2015, huile sur toile avec collage toile sur panneau, oil on canvas with canvas collage over panel, 243,8 x 152,4 cm
© Erik Lindman, courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery



Untitled

2014-2015, peinture flashe sur toile avec collage toile sur panneau, flashe on canvas with canvas collage over panel, 243,8 x 152,4 cm
© Erik Lindman, courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

Landon Metz

Landon Metz est né en 1985 à Phoenix (Arizona). Il commence à exposer en 2011, aux États-Unis ainsi qu'à l'étranger, dans des lieux tels que ADN Collection (Bolzano, Italie) et la galerie Retrospective (Hudson, État de New York). Landon Metz est aussi cofondateur de Off-White Publications. Il vit et travaille à Brooklyn.

Landon Metz was born in 1985 in Phoenix, Arizona. He started exhibiting in 2011 in the US and abroad. His work has been shown at the AND Collection (Bolzano) and Retrospective (Hudson). He is also the co-founder of Off-White Publications. He lives and works in New York.

Certaines caractéristiques formelles de vos œuvres pourraient évoquer Supports/Surfaces, notamment Claude Viallat. Quel est votre processus de création ?

Il a évolué au fil du temps selon les différents récits que j'ai inventés. Il y a quelques années, je tirais des motifs de ma propre pratique, les reprenant de mes précédentes toiles. En d'autres termes, intellect et intuition se conjuguèrent. Aujourd'hui, les formes que je peins sont plus autonomes dans le sens où elles s'autogèrent et où mon travail s'est tourné vers l'écriture, je dirais presque le langage, tout en établissant avec la nature un lien indirect, étrangement familier, tel un souvenir. Ce qui n'a pas changé, c'est que j'utilise ce même langage pour construire autre chose dans la continuité.

Cela vous permet-il de mieux définir ce qu'est la peinture ?

Je me demande si le projet des artistes du groupe Supports/Surfaces n'était pas de trouver un moyen d'accepter l'héritage de la peinture. Pour ma part, je pense admettre ce précédent sans que cela me pose problème et je cherche à en comprendre le fondement ou les valeurs. J'aborde dans une globalité l'artiste, les conditionnements et idées préconçues des spectateurs, et la place de l'art dans le monde. Le tableau en lui-même ne m'intéresse pas vraiment; aucun de ces objets ne se comprend comme un tout en soi et le véritable sens ne se trouve que dans la pratique de la peinture dans son ensemble.

Est-ce la raison pour laquelle vous accordez de l'importance à la question de l'échelle ? Le spectateur doit-il y être intégré ?

Bien sûr, la poésie s'imisce dans la question de l'échelle. Se mouvoir dans l'espace donne conscience de son corps et de la temporalité narrative.

Where do your shapes originate?

The shapes have gone through a few narratives over time. A few years ago, the forms came from previous paintings, pulling motifs from my own practice: it's this idea of intellect and intuition working side by side. Now the shapes are more autonomous in the sense that they are generated on their own. It becomes about handwriting, language almost, there's also an indirect relationship to nature that feels familiar somehow, like a memory. But it's still about using this language to build something else.

So, this allows you to further concentrate on the topic of the painting?

Maybe the Supports/Surfaces artists were attempting to work through the historical baggage of painting and find a way to shoulder it, whereas I feel I acknowledge that precedence, and seek out its elementary foundation or values without the need to resolve it. My conversation quickly becomes more about the artist as a whole, and about the conditioning and preconceptions people have around a work of art, how art exists in the world. I'm not necessarily concerned with a painting in the singular sense, none of these objects are understood to be autonomous or self-complete on their own. It's really about the practice as a whole.

And that's why the question of the scale is important, to embrace the viewer?

Sure, there is a bit of poetry that happens with scale. Drawing an awareness of your body and the temporal narrative of moving through a space etc.



Untitled

2015, teinture et toile,
dye and canvas,
triptych, 80 x 100 cm chaque
triptych, 80 x 100 cm each
Courtesy of the artist
and Galleria Francesca Minini

Le travail de création a la capacité d'articuler et de prolonger la réalité de n'importe quel environnement. Mes œuvres sont très « périphériques » au sens où on ne peut pas les contenir, elles pointent toujours vers une autre direction.

Pensez-vous que certaines similitudes formelles entre vos œuvres et certaines du groupe Supports/Surfaces, bien qu'appartenant à des contextes historiques très différents, tiennent à une commune attitude d'opposition, contre la bourgeoisie pour eux et contre la peinture figurative qui émerge du début des années 2000 pour vous ?

Ce qui m'a attiré dans la peinture, c'est la possibilité d'en faire un outil parce que je sentais que c'était un médium précaire. Mais je pense aussi qu'en tant que produit d'une époque saturée d'information, je représente cette sorte d'effondrement historique qui advient quand tout est disponible partout. Aujourd'hui, l'idée de perpétuer des hiérarchies paraît radicalement stérile et dangereuse.

Confirmez-vous mon sentiment que les deux peintres abstraits allemands Blinky Palermo et Imi Knoebel ont exercé une grande influence à New York et sur les artistes de votre génération ?

Il s'avère que Joseph Beuys, qui compte beaucoup pour moi, a été l'enseignant de Blinky Palermo, Imi Knoebel et Franz Erhard Walther. Mais je répète que je ne me soucie pas vraiment des époques. Je m'intéresse bien plus à la façon dont l'art s'inscrit au sein de la société, ce qui explique pourquoi j'attache tant d'importance à Joseph Beuys dont je partage le point de vue duchampien. Je considère la peinture comme un outil, à un niveau quasi performatif, et c'est là que s'établissent les connexions avec Joseph Beuys et Marcel Duchamp. ■

The works can articulate and extend the tendencies of any given environment. My work is very peripheral in this way, you can't really hold it, everything is always pointing elsewhere.

The Supports/Surfaces group was established in a very particular political context – the late 60's – and it was very antibourgeois. It's interesting to note that somehow the shapes of their works and yours are similar, even with this major contextual difference. Maybe the link is to be found in how you were reacting to the figurative painting that was important at the beginning of the 2000s?

For me, I was drawn to using painting as a tool because I felt it was a precarious medium. But I also think that, growing up in an age of information saturation, I represent a sort of historical collapse that happens when everything is equally available on the same level. The idea of perpetuating hierarchies seems wildly useless and dangerous today.

I have the impression that here, for your generation and in NY, Palermo and Imi Knoebel have a large importance?

Well, Josef Beuys is a very important artist for me, and he taught Blinky Palermo, Imi Knoebel and Franz Erhard Walther. Again, I'm not concerned with painterly agendas, but rather how art functions in society, which is why Beuys is such an important figure for me. I share his Duchampian point of view. I view painting as a tool, almost to a performative level, and this is where the Beuys and Duchamp connections begin to take shape. ■



Untitled

2015, teinture et toile,
dye and canvas,
triptych, 80 x 100 cm chaque
triptych, 80 x 100 cm each
Courtesy of the artist
and Galleria Francesca Minini

Sam Moyer

Sam Moyer est née en 1983 à Chicago.

Après un Bachelor of Fine Arts du Corcoran College of Art and Design, elle complète son parcours en 2007 par un Masters of Fine Arts à Yale.

Elle a présenté ses premières œuvres dès 2004, notamment lors du « Juried Undergraduate Sculpture Show » à la galerie Cubicle 10 (Baltimore) et à « Lovers and Thieves » organisé par la NYSRP (New York). Depuis lors, elle a exposé, entre autres, au Drawing Center (New York), au Bass Museum (Miami), et au musée d'Art de l'Université d'Albany (État de New York). Elle a également participé à « Greater New York » et à « Between Spaces » au MoMA PS1 (Long Island City). Elle vit et travaille à Brooklyn.

Sam Moyer was born in 1983 in Chicago, IL. She received her BFA from the Corcoran College of Art and Design and her MFA from Yale in 2007, but started to exhibit beginning in 2004, with *Juried Undergraduate Sculpture Show*, *Cubicle 10* in Baltimore, and *Lovers and Thieves*, NYSP in New York. Since then, she has exhibited her work at The Drawing Center (New York, NY), The Bass Museum (Miami, FL), the University of Albany Art Museum (Albany, NY) and more. She has also participated in Greater New York and Between Spaces at the PS1 Contemporary Art Center, Queens. She lives and works in Brooklyn.

Connaissez-vous le mouvement Supports/Surfaces ?

Oui. et un grand nombre d'artistes contemporains en activité aujourd'hui doivent beaucoup aux idées de ce mouvement. La reconnaissance dont il bénéficie depuis quelques années aux États-Unis me paraît vraiment méritée.

Quelles sont vos sources d'inspiration de vos œuvres, assez géométriques ?

Le minimalisme s'obtient par la précision quand mon travail ajoute le hasard à cette dimension. Les pierres que j'utilise sont des ready-mades, la forme des matériaux est prédéterminée par l'histoire qu'ils ont vécue avant d'arriver dans mon studio. Le minimalisme, c'est la précision et mon travail ajoute le hasard à cette dimension.

Comment construisez-vous vos sculptures ? J'utilise le verbe «construire» à dessein puisque l'origine des matériaux que vous réutilisez sont liés à construction.

En effet, je récupère des chutes ou des erreurs de coupe de pierres utilisées pour des projets d'architecture. Ces fragments portent en eux une histoire. J'aime bien votre choix du verbe « construire » parce que le savoir-faire compte beaucoup pour moi.

Were you already familiar with the Supports/Surfaces movement?

Yes... There are a number of contemporary artists working today indebted to the ideas of the Supports/Surfaces movement, so it has been nice to see it garner deserved recognition in the States in the past few years.

You works are quite geometrical, what kind of references are in play?

I am inspired by Minimalism, but my work is quite different. The stones I use are ready-mades, the materials' shape predetermined by what it experiences before it reaches my studio. Minimalism is about precision; my work also embraces chance.

Can you explain how you built your sculptures? I think the word "Build" is appropriate here for your works. You use already-made materials that you embrace through your own construction, right?

The work is made up of found remnants of stone left over from construction projects, or offcuts and mistakes. They already have a history of "building" that they carry with them. I like your use of the term "build" because the trade of making is very important to me.

Dans la réalisation de mes œuvres, ce que je préfère c'est le labeur requis quand tout est en encore vivant. Le fait que je peux prévoir le résultat final teinte le travail d'une incertitude que j'aime.

Travailler avec des matériaux tels que le marbre, symbole en histoire de l'art de sculptures créées par des hommes témoigne-t-il d'une revendication féministe ?

Pour moi, l'acte féministe, c'est de ne rien décider sur la base de questions de genres. Je n'ai pas l'impression de me rebeller contre quoi que ce soit. Je crée ce que j'ai envie de créer.

Comment abordez-vous le matériau ?

J'ai besoin que sa découverte ou sa qualité imposent son emploi dans la réalisation finale.

Vos premières pièces réutilisaient des matériaux issus d'installation d'expositions, à l'image des couvertures de protection. Pourriez-vous en refaire usage ?

J'ai découvert la beauté de certaines de ces couvertures en 2008, alors que j'aidais une amie à installer son travail pour la Biennale du Whitney.

The labor of making my work is my favorite part, it's when everything is still alive. There is a lot of anticipation with these works, because I can't really see the final outcome until they are completed.

Is it also a feminist act to work with materials like marble that could, in the history of art, be identified with strongly masculine sculpture?

I think it's a feminist act to not make decisions based on gender. I don't feel that I'm rebelling against anything. I'm making the work I want to make.

How do you deal with the question of materiality?

I need the support of a great material, a great find, to carry the weight for me.

Lastly, your works started with materials used for installing exhibitions or protecting art works, like blankets... Can you go back to that?

A few years ago, I was helping a friend installing for the 2008 Whitney Biennial and I discovered the beauty of the blankets.



Me & Wolfie

2015, marbre et toile teinte fixée sur MDF, marble and dyed canvas mounted to MDF, 198,1 x 248,9 cm

Courtesy of the artist and Rodolphe Janssen, Brussels

Je me suis soudain dit qu'elles évoquaient de magnifiques tableaux, mais je ne voulais pas les traiter ainsi. J'ai préféré continuer à les considérer comme les accessoires qu'elles sont. Elle me permettent d'introduire dans mes pièces cette tension que je recherche. Quand en étirant les couvertures sur les cadres, je peux choisir l'endroit où il me plaît de les placer, où les couper, où introduire la ligne de séparation... chaque étape exige un choix esthétique.

La question de la surface vous paraît-elle subjective ?

J'essaie de faire en sorte que l'œuvre que je place au mur fournisse une surface subjective au sens où on peut y projeter ses propres idées.

D'où vient le choix du marbre ?

Entendre des personnes dire qu'elles voyaient dans le tissu teint toute une myriade de motifs naturels, de l'eau, des sols, des draps froissés, du marbre... m'a conduit à introduire ce dernier comme exemple concret des motifs que notre planète crée d'elle-même. ■

I thought they looked like beautiful painting, but I didn't want to treat them like paintings. They were painting props, essentially.

When you work with different layers, do you bring in an idea of tension?

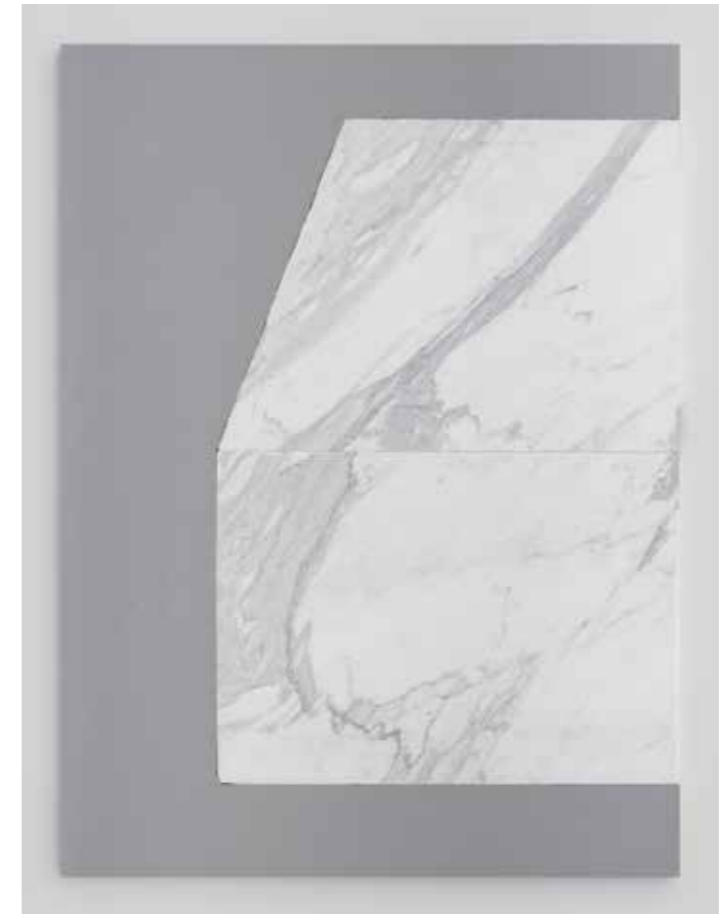
I love that tension, and when I was stretching the blankets, I was deciding what was good, where it should be, where the position, the crop and the line should be... There were aesthetic decisions going into every single choice.

Is the question of surface subjective for you?

I'm trying to make the piece on the wall provide a surface that's subjective, that you can bring your own stuff to.

Why have you introduced marble in your work?

People were saying they saw all these natural patterns in the dyed fabric, they saw water, or they saw marble, or land, or wrinkled bedsheets... The marble came in as a concrete example of the Earth making these patterns. So, the question about marble is, how I am going to make it stronger, take it down or balance it out... ■



Right side

2015, marbre et toile teinte
fixée sur MDF,
marble and dyed canvas
mounted to MDF,
167,6 x 124,5 cm

Courtesy of the artist
and Rodolphe Janssen, Brussels

Bernard Pagès

Né en 1940 dans le Lot, Bernard Pagès s'installe en 1965 à Coaraze, dans l'arrière-pays niçois. C'est là qu'il rencontre le critique d'art Jacques Lepage qui lui présente Claude Viallat, puis Patrick Saytour et Daniel Dezeuze avec lesquels il participe en 1969 à l'exposition en plein air de Coaraze, aujourd'hui considérée comme l'une des premières manifestations Supports/Surfaces. Bernard Pagès vit et travaille à Contes (Alpes-Maritimes).

Born in 1940 in the Lot department of France, Bernard Pagès moved to Coaraze, in the hills above Nice, in 1965. That is where he met art critic Jacques Lepage, who introduced him to Claude Viallat, and then to Patrick Saytour and Daniel Dezeuze, with whom he participated in the Coaraze outdoor exhibition in 1969. Today, this exhibition is considered to have been one of the earliest demonstrations of the French Supports/Surfaces movement. Bernard Pagès lives and works in Contes (Alpes-Maritimes department).

Vous présentez dans l'exposition l'une de vos pièces majeures de la période Supports/Surfaces, *Tôles ondulées et barres de bois*, de 1971. Peut-on revenir sur l'élaboration de cette œuvre ?

Cette sculpture est constituée de tôles ondulées et de pièces de bois groupées en fagots, étalées, ou en vrac, et coupées aux dimensions de la longueur ou de la largeur des tôles. L'ensemble occupe une surface équivalente à celle d'une tôle dont le tracé rigide des ondulations se confronte aux dessins aléatoires des pièces de bois. De multiples combinaisons s'élaborent selon les positionnements respectifs de ces deux éléments bien distincts juxtaposés. *Tôles ondulées et barres de bois* offre 112 propositions, selon une sorte de programme qui a pour but de répertorier la totalité des possibilités.

Vous voyez donc cette pièce comme du dessin en volume ?

Dans un sens, car j'ai conçu de nombreux travaux sur papier à partir d'un tracé de lignes rigides – parfois parallèles – réalisé à la règle ou au cordeau tendu, juxtaposé à un dessin souple à main levée, au pinceau, ou avec tout autre instrument. Outre les gestes, interviennent la fréquence des mouvements et la matière utilisée... toutes diversités offertes par la couleur.

L'emploi de matériaux manufacturés réfère-t-il également au monde de l'usine ?

C'est effectivement un matériau que l'on peut qualifier de trivial. Mais m'atteler à la sculpture représentait aussi le geste fort d'arrêter définitivement la peinture. Cette dernière ressurgit cependant discrètement dans les matériaux que je choisis d'utiliser pour la sculpture et que, souvent, je transforme délicatement en les imprégnant de couleur très diluée. C'est une façon de m'approprier le matériau, de ne pas le présenter dans sa nudité, de le civiliser en quelque sorte.

In the current exhibition, you present one of your major pieces from the Supports/Surfaces period, *Tôles et barres de bois*, from 1971. Can we talk about the creation of this piece?

This sculpture is composed of corrugated metal sheets and pieces of wood in bundles, spread out or heaped together, and cut to the dimensions of the length or width of the sheets. The whole piece occupies an area equivalent to that of one sheet, with the rigid line of the sheet's waves clashing with the random patterns of the pieces of wood. Multiple combinations take form, depending on the respective positioning of these two distinct, juxtaposed elements. *Tôles et barres de bois* offers 112 different possibilities, according to a sort of program whose aim is to identify all potential arrangements.

So, you see this piece as a three-dimensional drawing?

In a sense, I designed numerous works on paper starting from a drawing of rigid lines –sometimes parallel—made using a ruler or twine pulled taut, juxtaposed with soft drawings done freehand, with a brush or some other instrument. In addition to these gestures, the frequency of movements and the material used both come into play—as does, of course, the entire range of diversity provided by color.

Was the use of manufactured materials also a reference to the world of factories?

These materials could indeed be considered trivial. But for me, getting into sculpture also represented the bold gesture of definitively ceasing to paint. However, remnants of painting nonetheless subtly surfaced in the materials I choose to use for sculpture and that, often, I delicately transform by tinting them with very diluted color. It's a way for me to appropriate the material—to not present it in a state of nudity, to in some sense, civilize it.



**Tôles ondulées
et barres de bois**

1971, tôles ondulées
et barres de bois, corrugated
metal and wooden bars,
dimensions variables

Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière

Doit-on voir là une volonté affirmée de « perturber » une substance inhabituelle dans l'art ?

Avec la peinture, j'avais l'impression de faire beaucoup d'emprunts, liés à l'enseignement ou à ce que j'avais pu voir ici ou là, alors que la sculpture me permettait de renouer avec un savoir-faire tiré de mon enfance vécue dans une ferme. En abandonnant la peinture, ce monde-là a ressurgi et m'a nourri. De plus, l'exemple des Nouveaux Réalistes m'a conforté dans cette direction.

Votre œuvre peut également faire songer à l'Arte Povera. Vous est-il arrivé de vous sentir en affinité avec ce mouvement ?

Il me semble que ce courant était plus fidèle aux matériaux que je ne pouvais l'être et plus naturaliste aussi. Giuseppe Penone utilise la croissance du bois, sa transformation et la manière dont il peut envahir un élément étranger... C'est une démarche peut-être plus poétique que la mienne car mon souci principal, à l'époque, était de construire des figures avec des éléments rudimentaires en expérimentant leurs arrangements.

Vous avez toujours élaboré votre travail en extérieur ou l'avez conçu pour être présenté in situ. L'exposition de 1969 à Coaraze, d'autant plus importante que c'était l'une des premières fois en France où des artistes investissaient des lieux différents des espaces classiques d'exposition, en a d'ailleurs témoigné. Connaissez-vous les premières réalisations du Land Art ?

J'avais ces informations... Même si je n'ai pas rencontré ces artistes, j'avais vu des images et lu des textes, c'était dans l'air du temps et, dans ce sens, je ne me sentais pas isolé. Mon travail s'est ainsi orienté à partir un mélange d'introspection, de souvenirs et d'une aventure qui allait de l'avant.

Should we see this as a strong desire to “distort” an substance unusual in art?

With painting, I had the impression that I was borrowing more—related to teaching or to things I had seen here and there—whereas sculpture let me start again, drawing rather from my own childhood experience on a farm. In abandoning painting, this other world surfaced and nourished me. Moreover, the example of the Nouveaux Réalistes (New Realists) was reassuring as I moved in this direction.

Your work also calls to mind Arte Povera. Have you ever felt an affinity with this movement?

It seems to me that this movement was more faithful to materials than I could be, and more focused on Nature as well. Giuseppe Penone uses the growth of wood, its transformation and the way in which it can invade a foreign element. This approach might be more poetic than mine, as my main concern at the time was constructing figures with rudimentary elements by experimenting with their arrangement.

You have always created your pieces outdoors, or designed them to be presented in situ. The 1969 exhibition in Coaraze—which was all the more important as it was one of the first times in France that artists occupied spaces other than traditional exhibition spaces—was a testimony to this. Were you familiar with the early Land Art works?

I was aware of this movement, yes. Even though I had not met the artists, I had seen images and read texts. It was in keeping with the spirit of the time and, in this respect, I did not feel isolated. My work found its direction through a mix of introspection, memory, and a sense of adventure that forged ahead.

Votre travail intègre-t-il la trace du corps de l'artiste ?

Non, car ces arrangements pourraient être réalisés par n'importe qui, et même si je ne l'ai jamais fait, je pourrais en déléguer le montage, ce n'est pas compliqué! Il s'agit toujours d'une combinaison simple entre un matériau brut et un matériau industriel, un élément rigide et un autre assoupli, dans la juxtaposition de deux mondes en quelque sorte.

C'est ce que vous appeliez à l'époque « Remettre en route la sculpture »...

Quand j'ai abandonné la peinture, j'ai réalisé une sculpture que je qualifierais d'un peu « conventionnelle ». Mais l'exposition « L'École de Nice » organisée fin 1967 à la Galerie des Ponchettes, avec Arman, Yves Klein, et Martial Raysse a été pour moi une vraie révélation. Après l'avoir visitée, j'ai abandonné ce qui était de l'ordre de la taille directe et tout ce qui se voulait issu de la tradition. Je me suis servi de matériaux simples et j'ai développé un vocabulaire basique à partir de deux volumes égaux. Dans ma première œuvre, des branches de bois rongées par des lapins disposées horizontalement étaient accolées à des bouteilles dont la verticalité introduisait la géométrie. On peut également observer qu'un élément souple se confrontait déjà à un autre, anguleux. J'ai ensuite abandonné le socle, et mes formats devenus plus importants, ont parfois été développés en série. ■

Does your work include a trace of the artist's body?

No, because the arrangements could have been done by anyone. I could delegate assembly of the piece, although I never do. It isn't complicated! This piece, anyway, remains a simple combination of raw material and industrial material, a rigid element and another soft one—a sort of juxtaposition of two worlds.

That's what you meant at the time by “Getting sculpture going again”...

When I gave up painting, I created a sculpture that I would describe as somewhat “conventional.” But the “École de Nice” exhibition organized in late 1967 at the Galerie des Ponchettes, with Arman, Yves Klein and Martial Raysse, was a real revelation for me. After seeing it, I dropped everything to do with direct cutting, and everything that was meant to have come from tradition. I used simple materials and developed a basic vocabulary based on two equal volumes. In my first piece—branches chewed by rabbits beside bottles—verticality remained important, as it was the sole element of geometry. This piece also features the confrontation between a soft element and another, angular one. After that, I abandoned pedestals; my pieces became larger, and were sometimes developed in series. ■

Jean-Pierre Pincemin

Jean-Pierre Pincemin, né en 1944 à Paris, est décédé en 2005* à Arcueil. Autodidacte, il découvre la peinture par de fréquentes visites au musée du Louvre et décide de devenir critique d'art. Entre 1962 et 1966, il multiplie les recherches sur l'abstraction lyrique et l'action painting. En 1969, il organise avec Claude Viallat à l'École spéciale d'architecture à Paris l'exposition « La peinture en question » à laquelle participent Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Bernard Pagès, Patrick Saytour et Claude Viallat. Cette manifestation est considérée par certains comme la première du mouvement Supports/Surfaces que Pincemin rejoint en 1971.

* S'agissant des trois artistes décédés, Marc Devade, Jean-Pierre Pincemin et André Valensi, leurs propos ont été repris de différentes sources indiquées en fin d'article.

* In regard to the three deceased artists, Marc Devade, Jean-Pierre Pincemin and André Valensi, their thoughts have been drawn from various sources, as indicated at the end of each article.

Jean-Pierre Pincemin was born in Paris in 1944 and died in Arcueil in 2005*. Largely self-taught, he discovered painting through frequent visits to the Louvre and decided to become an art critic. Between 1962 and 1966, he undertook to explore lyrical abstraction and action painting (Abstract Expressionism). In 1969, he and Claude Viallat organized an exhibition, *La peinture en question* (painting in question) at the École Spéciale d'Architecture in Paris. This exhibition, in which Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Bernard Pagès, Patrick Saytour and Claude Viallat all took part, is considered by some to be the first group show of the Support/Surfaces movement that Pincemin joined in 1971.

Comment Jean-Pierre Pincemin conçoit son rôle d'artiste, notamment à l'époque de Supports/Surfaces

Pour ce qui est de l'activité du peintre, je ne peux, en tant que sujet, prétendre être celui qui active et qui organise. À la base de mon travail, il y a toujours la question: comment s'y prendre pour en faire le moins possible? Pour cela, je dois absolument me détacher de l'aspect physique de la peinture. Au fond, mes problèmes sont des problèmes de raccourcis. La période dite Supports/Surfaces, où en ne faisant rien je faisais quelque chose, était parfaite. La production artistique ne peut se déterminer seulement par rapport à des savoir-faire et à des techniques. Il faut donc naturellement se détacher de ce bagage académique du XIX^e siècle et se rattacher à un système de production, c'est-à-dire à une rentabilité entre ce que je fais et l'objet que je produis... presque du taylorisme. Autrement dit, moins j'en fais, plus le résultat est satisfaisant. Daniel Buren a été champion des champions en la matière. On pourrait citer aussi Kasimir Malevitch et peut-être même Piet Mondrian.

How Jean-Pierre Pincemin saw his role as an artist, particularly at the time of Supports/Surfaces

In regard to the work of the painter, I cannot, as a subject, pretend to be someone who activates and organizes. At the root of my work, there is always the question: how to go about doing as little as possible? For that, I must completely detach myself from the physical aspect of painting. Basically, my problems are a matter of short-cuts. The period known as Supports/Surfaces was perfect for me: I accomplished something by doing nothing. Artistic productions cannot be solely described in terms of savoir-faire and technique. It's essential to step back from this academic baggage from the 19th century and engage with a system of production—a kind of maximum return linking what I do and the object I produce... almost a Taylorist rapport. In other words, the less I do the more satisfying the result. Daniel Buren was reigning champion at this for a time. But honorable mention should go to Kasimir Malevich, and maybe Piet Mondrian.

Sans titre

1973, pigments naturels
colorés sur toile libre,
natural pigments
on unstretched canvas,
250 x 206 cm

Collection Ben Vautier,
courtesy galerie Eva Vautier



À propos de la composition, de l'équilibre et de l'image

Chez moi, il n'y a jamais d'équilibre. L'idée de repentir, puisque c'est une idée chère aux historiens de l'art, est une permanence chez le peintre. L'effet retard crée le changement permanent pour que celui qui regarde, comme celui qui peint, ne comprenne pas très bien ce qui se passe. L'effet produit par l'œuvre doit être stratégiquement calculé pour être déceptif. Alors, le but est atteint. C'est quand je ne comprends pas une peinture que je commence à l'adorer. Celui qui est déçu par une œuvre est obligé de faire un effort par rapport à elle, il la reconstruit, la consolide, et y trouve même un intérêt du seul fait qu'il y ajoute les constructions manquantes. La déception rend donc intelligent. La qualité d'une œuvre est d'être quelque peu inachevée sans trop le montrer.

Il faut douter des images. Une image qui exprime une idée dans une réalisation plastique peut-être décrite oralement. Mais alors, que vois-je et que peut-on encore voir ? Il y a une dimension ennuyeuse dans ce travail. Mais au fond, toute pratique est obligatoirement légèrement ennuyeuse. L'ennui produit naturellement l'intelligence. Mal définir les images oblige à compenser et si je compense, je mets forcément quelque chose de moi qui m'oblige à adhérer davantage. C'est l'art de persuader de Pascal. Du coup, on s'implique totalement.

On composition, equilibrium and image

There is no such thing as equilibrium in my work. The temptation to paint over, which is a favorite idea of art historians, is constantly present to the painter. The delayed effect creates an impression of constant change such that neither the spectator, nor the artist, understands exactly what is going on. The effect of the work must be strategically calculated to deceive. Then the goal is achieved. It is when I don't understand a painting that I begin to love it. The viewer who is deceived by an artwork is obliged to make an effort in relation to it; he reconstructs it, consolidates it, and finds it interesting precisely because they themselves supply missing elements. In short, deception spurs intelligence. The greatness of a work lies in being slightly unfinished, without revealing it too much. Don't trust images. An image that expresses an idea in a physical form can be described verbally. But then, what do I see and can one see any more? This undertaking has a tiresome aspect. But in the end, any practice is of necessity somewhat tedious. Boredom naturally produces understanding. Poorly defined images demand to be compensated for, and if I do compensate, I necessarily put in something of myself that obliges me to engage further. This is Pascal's art of persuasion. That's how one finds oneself completely committed.

L'attitude des peintres

Les peintres préféreront toujours une machine pour regarder la réalité plutôt que de la traduire. Le peintre qui a une confiance absolue au point de croire que le bout de son bras, que sa main sont capables de traduire immédiatement ce qu'il voit est vraiment quelqu'un de très confiant. Souvent, les peintres ont essayé de perfectionner leur vision à travers une machine qui leur garantissait ce qu'ils voyaient. Ils ont toujours le besoin de trouver entre eux et la réalité quelque chose qui corresponde à une vision de la réalité. Tout le monde travaille dans la preuve.

Sur la mise en évidence du processus de déconstruction préalable à la recomposition à partir d'éléments fragmentaires

Il ne s'agit pas de déconstruire, mais d'un acte analytique. C'est le primat de l'intelligence qui permettra au peintre de se détacher de son objet. Si l'objet est suffisamment analysé, sa conception se fera par la raison. Ensuite, la réalisation pourra s'exécuter, comme détachée. Si le peintre veut en rajouter, il pourra suggérer une forme émotionnelle mais avec détachement, puisqu'il aura pris la précaution du mode analytique. Alors qu'un peintre trop expressionniste sera toujours noyé dans son propre sujet et trouvera difficilement la distance. La peinture n'est rien d'autre que produire de l'émotion à partir de l'imitation de tableaux qui nous ont émus. Donc je simule et stimule ce genre d'émotions. Il ne s'agit pas de mon émotion, mais de la connaissance d'un type d'émotions. ■

Sources

Sylvio Acatos, « Jean-Pierre Pincemin », entretien, *Construire* (Zurich), avril 1979; Chantal Béret, « Jean-Pierre Pincemin: la peinture n'est pas un genre », *Art Press*, janvier 1983, n° 66; Entretien avec F.-X. Demartini, *Aisthesis*, 2001; Entretien avec Georges Sebbag et Axel Sowa, *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 333, 2001; Propos de l'entretien réalisé par Gilles Tissot (1991) dans le film *Jean-Pierre Pincemin* de Claude Mossessian, © Claude Mossessian Ateliers; Propos extraits du film *Jean-Pierre Pincemin* de William Mimouni, DAP-CNAP Centre National des Arts Plastiques, 1992.

About sources of inspiration

Painters would always prefer to have a machine for looking at reality rather than translate reality. Any painter who has absolute confidence to the point of believing that their arm, their hand, can translate the immediacy of what they see is confident indeed. More often, painters have tried to perfect their vision with a machine that serves as the guarantor of what they were seeing. They have a perpetual need to find something that corresponds to some vision of reality to place between themselves and reality. Everyone is in the proof business.

On revealing the process of deconstruction that precedes any recomposition of fragmentary elements

It's not about deconstructing, but an analytical act. It is human intelligence that allows the painter to distance himself from his object. If the object has been sufficiently analyzed, its conception is supplied by reason. Then its execution can take place, as a separate event. If the painter wants to add to it, he may suggest an emotional form, but once again, with detachment, because he has adopted the analytical mode as a precaution. Whereas a painter who is too expressionistic will always drown in his own subject and have trouble achieving distance. Painting is nothing but the production of emotion by imitating the paintings that have moved us. So, I simulate and stimulate these kinds of emotions. It is not about my personal emotion, but about recognizing a class of emotions. ■

Patrick Saytour

Patrick Saytour est né en 1935 à Nice et s'est formé en théâtre et en arts décoratifs. Même s'il a adopté une position quelque peu critique vis-à-vis du mouvement Supports/Surfaces, il a participé aux premières expositions, notamment celles réalisées en extérieur. Il a mis en place un dispositif qu'il ne cesse de questionner depuis six décennies. Aujourd'hui, il vit et travaille à Aubais.

Patrick Saytour was born in 1935 in Nice and trained in theater and the decorative arts. Although he adopted a somewhat critical position vis-à-vis the Supports/Surfaces movement, he did participate in its founding exhibitions, particularly those held outdoors. He has put in place a system that he has been ceaselessly questioning for the past six decades. Today, he lives and works in Aubais.

Vos premières œuvres, dans les années 1960, sont réalisées en extérieur. Cela correspondait-il à un choix ou à une adaptation au fait que vous n'étiez pas invité dans les galeries ?

Je ne cherchais pas à intégrer un système marchand. Il est toujours difficile de savoir quand et comment on débute un travail artistique, il n'y a pas de jour J pour cela, c'est plutôt le résultat d'une accumulation qui vient de fort loin... Quant aux références, nous avions connaissance de l'Abstract Painting américaine même si les expositions à l'époque étaient peu nombreuses. Des courants de pensée ont traversé l'Atlantique sans que l'on sache vraiment comment il arrive qu'un plasticien américain réalise une œuvre se révélant proche de celle d'un artiste européen. Le vécu est aussi intuitif.

En 1970, vous avez écrit ne pas vouloir « démontrer », mais « montrer ». Ce texte du catalogue de l'exposition Supports/Surfaces à l'ARC musée d'Art moderne de la ville de Paris comprenait de nombreuses négations qui ont pu inciter à penser que ce mouvement se construisait fortement en réaction...

Cela n'était pas spécifique à Supports/Surfaces, ni à notre époque. Notre aventure était évidemment engagée contre ce que l'on aimait le moins ou que l'on détestait, car c'est ce que l'on perçoit le mieux. Comme nous produisions des actions-réactions, il nous fallait bien passer par une mise en forme qui, par rapport au reste de la peinture, pouvait être très simple. Au final, nous réinterrogeons l'acte de peindre.

Your first pieces, in the 1960s, were created outdoors. Was this a choice, or rather an adaptation because you weren't invited to show in galleries?

I wasn't looking to become part of a commercial system. It is always difficult to know when and how one is beginning an artistic work. There is no set day or time: instead, it's more the result of an accumulation that often comes from far back... As for the references, we were aware of American Abstract Painting even though there were few exhibitions at the time. Schools of thought somehow crossed the Atlantic without our really knowing how it should be that an American visual artist created a piece similar to one by a European artist. Experience is also intuitive.

In 1970, you wrote that you didn't want to "demonstrate," but rather to "show." This text, which is from the catalogue of the Supports/Surfaces exhibition at the ARC City of Paris Museum of Modern Art includes so many negations that one might be forgiven for thinking the movement was built largely as a reaction...

This wasn't specific to Supports/Surfaces, or to our era. Our undertaking was naturally committed to fighting what we liked the least or hated, as that is what one perceives most clearly. As we were producing action/reactions, we had to shape that into something which, compared to painting as a whole, would be very simple. Ultimately, we were reconsidering the very act of painting.

Vos œuvres telles que *Le Grand Déployé Rose* (en tissu et PVC) présenté dans l'exposition relèvent-elles selon vous de la peinture ?

Bien entendu ! Tout est de la peinture... Par exemple, un coup de pinceau s'effectue avant, pendant et après sa réalisation. Si ces trois phases complexes sont concomitantes, il y a des chances pour que l'œuvre soit bien de la peinture...

Vous-même avez écrit des textes mais, au moment de *Supports/ Surfaces*, certains auteurs critiques vous paraissaient-ils importants ?

Quand nous avons commencé, nous étions en colère. Nous pensions que notre travail était aride ou déplaisant, mais nous étions très conscients que c'était le seul qui nous semblait possible. Mon travail zigzague, se plie, se relie, s'ouvre et se referme. J'ai souvent développé des suites car je me sens obligé de faire ce qui ressemble à un début de série, plutôt que d'enrichir, d'enjoliver éventuellement, ou de rendre l'œuvre de plus en plus « superbe ». Je nourris une curiosité, au sens fort du terme, qui m'attire toujours vers quelque chose que je n'aurais pu atteindre sans l'étape antérieure.

Pourquoi la notion de série est-elle si importante ?

Parce que dans mon type de travail, tout se prolonge, en écartant l'identique et sans jamais se résoudre. La série est à la fois source et position de liberté inégalable. Nous ne refaisons pas parce que nous avons raté, mais pour accéder à cette liberté liée à la répétition.

Do you consider works of yours presented in the exhibition, like *Le Grand Déployé Rose* (in fabric and PVC), to be paintings?

Of course! Everything is painting... For example, a brush stroke takes place before, during and after the action of the stroke itself. If these three complex phases are concomitant, chances are the work is indeed a painting...

You have written a certain number texts yourself, but at the time of *Supports/Surfaces*, were there certain critical authors that seemed to you important?

When we began, we were angry. We thought that our work was barren or unpleasant, but we were very much aware that it was the only way that seemed possible to us. My work zigzags, bends, connects, opens and closes. I have often developed a succession pieces, since I felt an obligation to make something resembling the start of a series, rather than enriching a single piece, embellishing it, or making it more "superb." I am imbued with a curiosity, in the strongest sense of the word, that always draws me toward something I could not have reached without the previous step.

Why is the concept of series so important?

Because in my type of work, everything is an extension, while discarding the identical and never resolving. A series is both the source and position of unmatched freedom. We were not redoing these pieces because we had failed or made mistakes, but rather to access this freedom tied to repetition.



Déployé

1970, tissus et PVC,
cloth and PVC,
400 x 800 cm

Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière

Vous avez reconnu votre proximité avec le mouvement Fluxus pour lequel la performance et le happening l'emportaient sur la réalisation plastique...

Même si je n'y ai pas participé, ce mouvement m'a, en effet, remué. Quand je parle de changer, bifurquer, replier ou repartir, c'est bien une question de bouleversement. Or si on attend trop que la peinture sèche, cela ne vient pas... Sans doute est-ce également pour éviter ces contraintes de séchage et d'attente que nous nous sommes détachés de la peinture à l'huile. Les peintures à l'eau ou à l'alcool, qui permettent de travailler rapidement, recèlent quelque chose de l'ordre de l'utopie de l'instantanéité.

Pour vous, s'agissait-il en outre davantage de plis et replis que de déconstruction et de reconstruction ?

Claude Viallat a dit avoir employé une forme sur la toile, tandis que Daniel Dezeuze utilisait le châssis derrière la toile et moi l'image de châssis sur la toile. Dans mon dispositif, le pliage, surtout avec l'amidon ou l'encollage, correspond en effet à l'endroit le plus dur de la toile, et peut donc faire penser au châssis mais beaucoup plus à un geste. Si j'avais voulu recréer l'image du châssis sur la toile, j'aurais pris un pinceau et de la couleur... or, j'ai opté pour une gestualité et affirmé une volonté de rompre avec la vanité du peintre. Tout ce travail du repliement était activé dans une réalité objective. ■

You have acknowledged your closeness with the Fluxus movement, in which performance and happening outweighed plastic creation...

Although I didn't participate in it, this movement did indeed move me. When I speak of changing, changing direction, folding or starting over, it is really a question of disruption. But if you wait too long for the paint to dry, that doesn't happen... It was also to avoid the constraints of drying and waiting that we detached ourselves from oil painting. Watercolor and alcohol paints make it possible to work quickly and partake something resembling the utopia of instantaneity.

So, for you, was it more about folding and folding over again than about deconstruction and reconstruction?

Claude Viallat once said that he used a shape on the canvas, whereas Daniel Dezeuze used the frame behind the canvas, and I used the image of a frame on the canvas. In my pieces, folding—especially with starch or paste—creates the hardest place on the canvas, and could suggest a frame, but indeed is much more suggestive of a gesture. If I had wanted to recreate the image of the frame on the canvas, I would have taken a brush and color... but instead, I opted for gesture, and affirmed a willingness to break with the vanity of the painter. All this work of folding was activated in an objective reality. ■



Brûlage

1967, brûlage sur tissu,
burn marks on textile,
240 x 128 cm

Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière



Pliage

1967, toile peinte,
painted canvas,
220 x 390 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière



Étendage

1975, toile teinte et peinture
routière, stained canvas
and road paint, 180 x 180 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière

Gedi Sibony

Gedi Sibony est né en 1973 à New York.

Il a obtenu un Masters of Fine Arts de la Columbia University en 2000.

On trouve ses œuvres au Carnegie Museum of Art, au Museum of Art de Dallas, au Solomon R. Guggenheim Museum, au Hessel Museum of Art, au MCA de Chicago, au MOCA de Los Angeles, au MoMA de New York, à la Pulitzer Foundation for the Arts, au SFMOMA, au Walker Art Center et au Whitney Museum of American Art. En France, le FRAC Champagne-Ardenne de Reims a exposé son travail en 2008.

Gedi Sibony vit et travaille à Brooklyn.

Gedi Sibony was born in 1973, in New York. He received his MFA from Columbia University in New York in 2000. His work can be found in the collections of the Carnegie Museum of Art, the Dallas Museum of Art, The Solomon R. Guggenheim Museum, Hessel Museum of Art, MCA Chicago, MOCA Los Angeles, MoMA, The Pulitzer Foundation for the Arts, SFMoMA, Walker Art Center, and the Whitney Museum of American Art. In France, his work has been shown at the FRAC, Champagne-Ardenne, Reims, in 2008. He lives and works in Brooklyn, NY.

Pourquoi avez-vous décidé dans les années 2000 d'utiliser des matériaux « sans qualités » et des objets prélevés dans la rue ? Est-ce une tradition américaine d'associer High and Low culture, culture élitiste et culture populaire ?

Il n'existe rien qui soit absolument dépourvu de qualités. J'essayais simplement de ne pas donner de valeur aux objets afin d'éviter de les dégrader. Je pensais que plus ils étaient simples à trouver, bon marché et disponibles, moins importeraient les conséquences de mes erreurs. Or, cela s'est révélé faux. Je réussissais quand même à trouver que je les sabotais. En plus, bon nombre d'entre eux portaient des modifications, ce qui renforçait mon incapacité à me sentir libre.

Vos assemblages témoignent d'un caractère géométrique sans être trop rectilignes. S'inscrivent-ils dans la lignée du minimalisme ?

Si le minimalisme commence avec les empreintes de mains sur les parois des grottes, alors oui, ils sont dans sa continuité.

Pourriez-vous me dire quel type d'art vous aimez ou admirez à l'époque ?

Pendant mes études, j'aimais les performances *Shelf 1981* de Charlie Ray [où il se présente tel un objet, « intégré à son étagère »], celle de Bas Jan Ader tombant à vélo dans un canal, et *Eating my Words* de Bruce Nauman – l'artiste en train de tartiner des morceaux de cake formant le mot « *words* ».

La notion de temps compte beaucoup pour vous. Celui qui s'écoule à trouver un objet, et celui que vous passez dans votre studio à réfléchir à ce que vous allez en faire... ou pas. Est-ce le sujet principal de votre travail ?

Oui, comprendre prend du temps. Et le temps est si malléable. Quand on est absorbé par un sujet, on peut vivre un cycle entier de joie ou de révélations en dix minutes ; mais on peut aussi souffrir pendant des semaines sans que rien ne se passe. On oscille d'une efficacité extrême au rien.

Why did you decide, in the early 2000s, to use this kind of material "without qualities" and employ objects you could find in the street? Was it part of a US tradition of combining low and high culture?

Nothing is without qualities. Quite simply, I was trying to avoid something being important, because that would keep me from being able to ruin it. The easier it was to get, the cheaper and more available, the less it would matter if I did the wrong thing to it. But that didn't work. I still ruined it. I also realized there was an entire set of objects that had things done to them, by hand, so those could substitute for my inability to be free.

Your assemblages are geometrical, even if not entirely straight. Can we read them in the continuation of Minimalism?

If minimalism began with the handprint on a cave wall, then yes, it's a continuation of that.

Could you tell me more precisely what kind of art you liked or admired at the time ?

At the time I was a student, I liked Charlie Ray's shelf piece, Bas Jan Ader riding his bike into the canal, and Bruce Nauman eating his words.

The question of time is very important for you. The time you spend finding objects, but also the time you spend in your studio thinking of what you are going to do with them... or not to do... Is this the main topic of your work?

Yes, there is something to the effect of "trying to figure it out," which takes time. That's burdensome. And time itself is so malleable. When you are immersed in something, an entire cycle of joy or revelation can take place, and only 10 minutes has gone by; and then, there can be week after week of drudgery with nothing at all happening. On the one hand, there is an extreme efficiency when it works, and an extreme inefficiency too, in the background.

Les mots « extraire, soustraire, éliminer » pourraient-ils définir votre travail ?

Extraire est un mot très intéressant, puisqu'il signifie au sens propre un décalage avec la réalité. Je présente les choses telles qu'elles sont. J'utilise des objets réels pour décrire un monde intérieur, un paysage émotionnel ou psychologique difficile à définir. Utiliser des manifestations de certains aspects de cette réalité peut aider à la rendre visible.

Cela me fait penser à Daniel Dezeuze. Accepteriez-vous une telle comparaison ?

Ce n'est pas à moi de l'accepter ou de la rejeter... Vous m'avez associé, dans le cadre de cette exposition, à un groupe d'artistes que je ne connaissais pas bien. Je trouve cela passionnant et je vous en remercie. Mais quand j'étudiais, puis au début de ma carrière, je ne connaissais pas Supports/Surfaces. Leur travail est apparu aux États-Unis dans les cinq dernières années quand moi-même j'étais encore un jeune artiste...

Avec une œuvre telle que *The Crowners* qui a l'apparence d'un cadre, présentez-vous juste un objet trouvé ou déclarez-vous également que la peinture n'a plus rien à voir avec la question de la représentation ?

Les pièces qui encadrent l'objet sont elles-mêmes récupérées dans le sens où je ne les ai pas modifiées, mais juste trouvées, ce qui est un exploit en soi. Parce qu'une sur cent est intéressante, mais aussi parce que cela révèle que chaque objet a son miroir, qui lui permet d'exister sans faire partie de lui. Il n'y a rien d'ajouté ni de soustrait à l'ensemble, au tableau encadré, mais on peut en faire une œuvre de meilleure qualité simplement en la tournant.

Could the words “abstract, subtract, eliminate” be used to define your work?

Abstract is such an interesting word, right? In its true definition of being one level removed from reality, I mean. I am trading in things as they really are. I use real things to depict an inner world, an emotional or psychological landscape that is not that easy to define. Using real manifestations that draw on inner reality can help make it visible.

In my opinion, there is a link to be made with Daniel Dezeuze. Would you accept this comparison?

It's not my job to either accept or reject those kind of comparisons... You've made me look closely at a group of artists I was not so familiar with, and I find that exciting. I'm grateful.

When you produce a work such as *The Crowners*, does it just consist of found objects, or is it a way of saying that painting can no longer be related to portraiture, landscape...?

The frame pieces are also found objects in the sense that I didn't do anything to them, except find them, which is a special feat in itself. Not only find a one-in-a-hundred curious one, but expose that every object has a mirror object—something that enables it to exist that is not considered to be part of it. There is nothing added or taken away from the mass of the single object, the framed art, but the mere flipping around induces the transformation of a bad work of art into a better one. It may do what you suggest, make some comment about painting, but not that I'm conscious of.

Si, comme vous le suggérez, je donne par-là l'impression de délivrer un message sur la peinture, je n'en suis pas conscient. Ce qui m'intéresse, c'est d'avoir un objet d'une beauté unique et de favoriser l'émergence d'une affirmation en me gardant de toute intention de départ, en travaillant à rebours, ou en découvrant quelque chose que je n'avais pas encore remarqué. Par ce procédé, le monde se révèle à vous.

Dans le catalogue de l'exposition du FRAC Champagne-Ardenne en 2008, François Quintin indique votre intérêt pour *La leçon de piano* d'Henri Matisse. La force de Matisse réside-t-elle selon vous dans son utilisation des couleurs, et dans la façon dont il s'inspire de la vie de tous les jours pour ses natures mortes ?

Dans son utilisation de la couleur, oui, ainsi que dans la manière dont il traîne le pinceau sur la toile brute et en peint certains endroits sans se préoccuper de nettoyer les marques laissées jusque-là. Je trouve que sa force réside aussi dans la façon dont il agence de grands espaces vides, des objets et des silhouettes pour créer un tableau empli d'intensité. Son minimalisme fait que chaque élément peut se charger d'un symbolisme qui le transforme en un espace intérieur, psychologique. À ce sujet, la version antérieure de *La Leçon de Musique* de la collection Barnes est fascinante. La concision ne s'obtient pas sans tâtonnements désordonnés.

Votre travail est-il narratif ? Vous avez déclaré aimer la peinture parce qu'on peut la lire et en imaginer l'histoire... Pourtant, vous ne voulez pas transmettre de message.

La peinture contient un message, c'est certain. Mais je ne veux pas être obligé d'en fabriquer un. Cela dit, qu'on le veuille ou non, nous sommes des messagers. ■

To me, it's more about finding something of exquisite beauty, and about the assertion that this is more likely when you are free of intention and determination, or when you work backwards instead of forwards, or when you see something you never knew was there, right in front of you the whole time. That is the process of the world being revealed.

In the catalogue written for your 2008 exhibition at the FRAC, Champagne-Ardenne, François Quintin notes that you like to speak about *The Piano Lesson* by Henri Matisse. Isn't he a painter important not only for his colors but also for using inspiration from daily life in his still lifes?

Color yes, for how he dragged paint so casually across raw canvas, filling some areas but not bothering to clean up his tracks. And the way broad empty areas, objects, and figures work together to convey a special moment, a very charged moment. Because everything is so reduced, each element can take on symbolic meaning, making it feel like interior space, a psychological vista. It's amazing to see the bad version of the painting at the Barnes collection too. Succinctness doesn't come on its own without all the messy process of trying things out.

Is your work narrative? You said you love painting because you can read it and imagine history... but, on the other hand, you don't want to carry a message.

There's a message for sure. I don't want the burden of having to forge one, but messengers we certainly are, no matter what we may want. ■



Queens Daughters
(Ladies in Waiting 1 and 2)

2009, portes de camion,
truck doors,
257,2 x 136,5 cm
Courtesy of the artist
and Barbara Gladstone



The Crowners

2013, œuvre d'art,
passe-partout et cadre,
matted artwork, frame,
679 x 49,5 cm
Courtesy of the artist
and Barbara Gladstone



The Lot Breather

2013, radiateur,
radiator,
99,1 x 52,1 x 99,1 cm
Courtesy of the artist
and Barbara Gladstone

André Valensi

Plus jeune protagoniste du groupe Supports/Surfaces, André Valensi né à Paris en 1947 meurt en 1999* au Togo, à Lomé. Il présente souvent des sortes d'échelles et de filets réalisés à partir de cordons, mais également des formes découpées dans des cartons ondules, reliés ou simplement empilés, autant de matériaux susceptibles de témoigner également du vécu de l'artiste. Certaines toiles carrées sont obtenues par assembles de tissus cousus, délimitant parfois en leur centre un carré qui n'est pas sans évoquer Kasimir Malevitch.

* S'agissant des trois artistes décédés, Marc Devade, Jean-Pierre Pincemin et André Valensi, leurs propos ont été repris de différentes sources indiquées en fin d'article.

* In regard to the three deceased artists, Marc Devade, Jean-Pierre Pincemin and André Valensi, their thoughts have been drawn from various sources, as indicated at the end of each article.

The youngest member of the Supports/Surfaces movement, André Valensi was born in Paris in 1947. He passed away in 1999*, in Lomé, Togo. His work often takes the form of ladder-like works and nets made of rope, but also cut-outs from corrugated cardboard, attached together or simply piled up—materials that often bear witness to the artist's lived experience. Certain of his square canvases are assembled from cloth remnants stitched together, sometimes picking out a square at the center that is not without recalling Malevich.

Première participation au groupe Supports/Surfaces

Dès 1969, j'ai participé avec Daniel Dezeuze, Bernard Pagès, Patrick Saytour et Claude Viallat à la manifestation à Coaraze où j'ai réalisé un film documentaire et continué d'exposer notamment durant l'été 1970, où j'ai montré des pièces linéaires constituées de formes découpées en carton, reliées par une corde et déposées à même le sol dans la nature. Lors d'une exposition organisée au Foyer international de Paris, j'ai diffusé ce film de Coaraze. Je partageais avec les autres membres du groupe un certain nombre de convictions, comme le rejet du nouveau réalisme et du formalisme idéaliste, et je m'inscrivais dans cette volonté de varier les procédures matérielles de réalisation de la toile libérée de son châssis. La peinture, comme objet de connaissance, n'étant que la mise en évidence didactique des différents procédés mis en œuvre.

Techniques picturales

Je badigeonne mes toiles de peinture au carbonyle, une substance très prégnante qui se diffuse largement dans le matériau textile, et le teinte ainsi sur ses deux faces avec une différence de valeur sensible. Quand je travaille deux toiles de dimensions presque égales, l'une des pièces peut être fragmentée en surfaces carrées appliquées sur l'une ou l'autre des faces de la deuxième pièce, en opposition de la valeur dominante.

First participation in the Supports/Surfaces group

Already in 1969, I participated with Daniel Dezeuze, Bernard Pagès, Patrick Saytour and Claude Viallat in the event at Coaraze, where I made a documentary film and continued to show, particularly during the summer of 1970, when I exhibited linear pieces made of cut-out cardboard shapes tied together with rope that lay directly on the ground in a natural setting. I later showed the film from Coaraze at an exhibition organized by the Foyer International in Paris. I shared convictions with other members of the group, as for instance, a rejection of the "Nouveau Réalisme" (New Realism) and Idealist formalism. I was also committed to varying the material processes involved in producing a canvas freed from its stretcher bars. Painting, as an object of knowledge, is after all no more than a didactic revelation of the different processes deployed in its producing.

Painting techniques

I swab my canvases with carbonyl-based paint, a substance that diffuses well, permeating the woven material and staining both sides, but with a perceptible difference. When I work with two canvases of almost identical dimensions, one may be fragmented into square surfaces applied to one or the other sides of the second piece, breaking the dominant texture.



Sans titre
1976, acrylique sur toile libre,
acrylic on unstretched
canvas, diam. 171 cm
Collection François Fauchon

Sans titre
1973, carbonyle sur une double
toile cousue avec un rectangle,
carbonyl paint on double
canvas with sewn rectangle,
215 x 196 cm
Collection Ben Vautier,
courtesy galerie Eva Vautier



Je déconstruis la toile par la présentation simultanée des deux faces, comme a pu le faire parfois Pierre Buraglio, et j'induis une prise en compte de l'inscription de la toile et de sa perception dans l'espace, et par là de l'épaisseur de sa surface. Je ne propose pas tout un jeu sur l'avvers et l'envers de la toile, je propose de la peinture. La peinture est dans la texture, la tissure même de la toile. Il y a interpénétration de l'une et de l'autre. Le dessin de la toile reste visible, il n'est ni caché, ni dérobé. Il est fécondé par le pigment et le liant. La couleur qui s'immisce, pénétrant dans la trame du tissage, n'est pas pure. La peinture, comme l'écriture, implique les notions de marquant, de marque et de trace. Donc, j'ai convenu qu'il fallait laisser la trace, la marque, marquer et tracer.

La relation au matériau

Le découpage divise d'un coup mais un morceau découpé au recto est cousu au verso: la couture dissimule la morsure dans le tissu. Rien n'est perdu, on ne jette rien, tout est récupéré dans une économie intégrant un calcul des éléments et des proportions et la toile exposée et l'accomplissement de cette vision initiale. Il s'agit d'en découdre avec la peinture.

I deconstruct the canvas by showing both sides simultaneously, as Pierre Buraglio sometimes did. I induce recognition of how the canvas is inscribed in and perceived in space, and through this, an awareness of its surface. I am not offering an elaborate play on the front and back of the cloth, I'm offering painting. The paint is in the texture, the very warp of the canvas. The two intermingle. The weave of the canvas remains visible; it is neither concealed nor abstracted, but impregnated by the pigment and binder. The color that seems in, penetrating the woven threads, is not pure. Painting, like writing implies the notions of marker, mark and trace.

Engaging with materials

Decoupage divides in a single stroke, but a cut-out piece from the front side is sewn to the back: the seam conceals the incision in the cloth. Nothing is lost, nothing is thrown out, everything is retained in an economy that incorporates a calculation of elements and proportions, the canvas as exhibited and the realization of the initial vision. It's about taking painting apart at the seams.

Cette mise à plat d'une troisième dimension relative et théorique – soit la déconstruction des plans et leur réorganisation en surfaces superposées et non hiérarchisées – a pu conduire certains critiques à nous rapprocher des artistes du minimal art. La volonté de rompre avec l'illusionnisme pictural inhérent à la bidimensionnalité de la toile et entraînant une mise en cause de la peinture tendue sur châssis a été partagée notamment par Donald Judd, qui cesse de peindre en 1961. Les Américains sont peut-être davantage que nous orientés vers une structure tridimensionnelle, et nous avons divergé sur nombre d'ambiguïtés théoriques...

L'engagement idéologique dans la pratique picturale des années 1969-1970

Ceci s'exprimait dans une sorte de remise à jour de plusieurs notions: celles d'exposition, de déposition, d'extérieur et d'intérieur. La problématique idéaliste et son articulation installent certaines notions dans une relation duelle, c'est-à-dire, visant à installer l'intérieur comme spécifiquement idéaliste et l'extérieur comme d'essence révolutionnaire. Il ne faut pas oublier le contexte historique duquel Supports/Surfaces était issu. Une phrase de Mao Tsé-Toung plaçait d'ailleurs toute avant-garde qu'elle soit politique, idéologique ou artistique, comme pilier du prolétariat et non l'inverse. ■■

Sources

Dossier « Supports/Surfaces », table ronde organisée par Catherine Millet, « La dernière des avant-gardes », *Art Press*, mai 1974; Gervais-Bernard Jassaud, « L'étoilement de Mathieu Benezet », *Art Press*, janvier 1991.

That's why I decided it was necessary to leave the trace and the mark, to mark and to trace. This flattening of a third dimension that is relative and theoretical—the deconstruction of planes and their reorganization into superimposed surfaces that are non-hierarchical—have led some art critics to compare us to artists doing Minimal Art. The desire to break with pictorial illusion inherent to the two-dimensional quality of canvas that results in questioning the idea of painting on stretched canvas was shared in particular by Donald Judd, who stopped painting in 1961. The Americans may have gone further than we did toward three-dimensional structure, and we had some issues of theoretical ambiguities...

Ideological engagement with painting practices in 1969-1970

This found expression as a sort of update to several notions: the idea of exhibition, deposition, interior and exterior. The idealist approach and its articulation established a number of concepts in frontal opposition—that is to say, it attempted to establish the interior as specifically idealist and the exterior as essentially revolutionary. It's important not to forget the context in which Supports/Surfaces emerged. In fact, there was a phrase from Mao Tse-Tung, affirming every avant-garde, whether political, ideological or artistic as a pillar of the proletariat, rather than the reverse. ■■

Claude Viallat

Né en 1936 à Nîmes, Claude Viallat a étudié à l'école des beaux-arts de Montpellier (1955-1959) puis aux Beaux-Arts de Paris (1962-1963).

Dès 1966, il opte pour une peinture à base d'empreintes disposées sur une toile libre et compte parmi ceux qui ont impulsé les premières expositions de Supports/Surfaces, notamment celle de Coaraze (1969). Aujourd'hui, Claude Viallat vit et travaille toujours à Nîmes.

A native of Nîmes (Gard department) born in 1936, Claude Viallat studied at the École des Beaux Arts in Montpellier (1955-1959), then at the Beaux-Arts in Paris (1962-63). Starting in 1966, he adopted a painting methodology based on imprints arranged on unstretched canvas. Claude Viallat belonged to the group that launched the first Supports/Surfaces exhibitions, particularly in Coaraze (1969). He currently lives and works in Nîmes.

Comment êtes-vous arrivé, dès 1969, à concevoir cette peinture all over sur toile libre à base d'empreintes qui est encore la vôtre aujourd'hui?

J'ai très clairement tiré des leçons des artistes américains comme Jackson Pollock ou Robert Rauschenberg. J'avais vu leurs œuvres à Paris et les reproductions en noir et blanc de la revue *Art*. Nous fantasmions beaucoup sur ces grands formats en les associant aux proportions des États-Unis. Nous nous sommes essayés à cette même démesure qui nous a également conduits aux expositions en plein air. J'ai même installé dans la montagne des toiles de plus de dix mètres de long qui, vues de loin, paraissaient pourtant ridiculement petites.

Vous évoquez l'exposition organisée à Coaraze par Jacques Lepage, avec Daniel Dezeuze, Bernard Pagès et Patrick Saytour...

Et qui fut suivie, durant l'été 1970, d'une douzaine de manifestations à Nice ou dans la région Languedoc. Nous avons exposé sur des plages, dans une carrière, une grange ou une crique accessible uniquement par bateau... Nous nous installions où nous pouvions car personne ne voulait nous montrer. Ensuite nous laissons les toiles vivre leur vie en plein air, car nous ne les surveillons pas en permanence.

How did you come to imagine—in 1969, no less—the all-over approach to painting using imprints on unstretched canvas which is still the hallmark of your style today?

I certainly learned a number of lessons from American artists such as Jackson Pollock and Robert Rauschenberg. I'd seen their works on Paris and in black and white photographs in the *Art* journal. We fantasized a great deal about these huge formats, for us associated with the scale of the United States. We tried our hand at similar immoderation, which also led us to exhibit outside. I even installed ten-meter canvases in the mountains which, seen from a distance, looked ridiculously small despite their size.

You mentioned the exhibition organized in Coaraze by Jacques Lepage with Daniel Dezeuze, Bernard Pagès and Patrick Saytour...

Yes, and it was followed during the summer of 1970, by a dozen events around Nice or in the Languedoc region. We exhibited on beaches, in a quarry, in barns and even a cove accessible only by boat. We set up where we could, because no one wanted to show us. Then we let our canvases fend for themselves, it's not like we watched over them constantly.



détail



1970/048

1970, colorant sur tissu,
dye on cloth, 198 x 142 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière

1966/012

1966, colorant sur tissu,
dye on cloth, 81 x 192 cm
Courtesy de l'artiste
et Ceysson & Bénétière

Ces œuvres ne sont pas présentées à l'exposition où figure 1968/005
(non reproduite ici parce qu'elle n'a jamais quitté l'atelier
de Claude Viallat après son unique présentation à sa création en 1968).
These works were not part of the exhibition that included 1968/005
(not reproduced here because they have remained at Claude Viallat's
studio since being shown upon their creation in 1968).

Est-ce à la suite de ces manifestations que vous pensez à constituer le mouvement Supports/Surfaces?

Non, car chacun travaillait à ses propres projets, mais lorsque nous avons été sollicités pour rédiger un texte du catalogue de l'exposition « La peinture en question » au musée du Havre, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour et moi avons réalisé que nous suivions la même logique: Dezeuze travaillait des châssis sans toile, moi des toiles sans châssis et Saytour l'image du châssis en peignant des toiles pliées. Nous avons alors réfléchi à la possibilité de déconstruire la notion classique du tableau: il fallait enlever la toile du châssis et éclater la structure, tout en donnant la possibilité de revoir chaque élément séparément pour reconstituer l'ensemble, reconstruire autrement.

Regardiez-vous toujours alors les artistes américains?

Cela ne me préoccupait plus, même si certaines expositions comme celle des « White Paintings » de Robert Rauschenberg en 1951 m'avaient marqué. Je l'avais vue comme une interprétation assez personnelle des créations de Franz Kline, Morris Louis, Frank Stella ou Jackson Pollock... et j'ai moi-même marché directement sur la toile pensant retrouver la manière de ce dernier. Ce n'est que bien plus tard, à son exposition au Centre Pompidou de 1982 que j'ai découvert les photographies d'Hans Namuth dévoilant que pour créer ses drippings, il projetait sa peinture depuis le bord de la toile. Avec les autres artistes de Supports/Surfaces, nous avons privilégié les grands formats, convaincus qu'une toile ne devait pas nécessairement s'exposer dans sa globalité. Présenter un fragment d'une œuvre de trente mètres en partie roulée était aussi intéressant et ne nécessitait pas de disposer d'un mur d'une telle longueur pour être montrée.

And was it in the wake of these events that you thought of forming the Supports/Surfaces movement?

Not really. Everyone was working on their own projects, but when we found ourselves asked to write a text for the catalogue of *La peinture en question* [Painting in Question], at the museum in Le Havre, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour and I realized that we shared similar logic: Dezeuze worked with bare stretchers, I with unstretched canvas, while Saytour addressed the image of the stretcher by painting folded canvases. So, we turned to reflection on how to deconstruct the classical notion of what a picture is: it was about pulling the canvas and stretcher apart, exploding the structure, while opening up the possibility of revisiting each element separately to reconstitute the whole, to rebuild it differently.

Have you always looked toward American artists?

They ceased to be a preoccupation, although certain exhibitions, like Robert Rauschenberg's 1951 *White Paintings* did have an impact on me. I saw it as a fairly personal interpretation of works by Franz Kline, Morris Louis, Frank Stella and Jackson Pollock... I myself tried treading directly on the canvas to recreate the latter's style. It was only much later, through his solo show at the Centre Pompidou in 1982 that I discovered the pictures by Hans Namuth showing how he would throw paint standing at the edge of the canvas to create his drippings. With the other artists of Supports/Surfaces, we favored large-scale pieces, convinced as we were that a canvas did not necessarily need to be exhibited in its entirety. Presenting a portion of a partially-rolled work 30 meters long could be just as interesting, and did not require access to a tremendously long exhibition wall.

Que vouliez-vous dire à l'époque en vous définissant « travailleur d'art » ?

Cela témoignait de la volonté d'exécuter une œuvre évidente, que tout soit simple et visible, sans trompe-l'œil ou surcroît de métier dissimulé. Le travail de Supports/Surfaces résulte toujours d'une technique la plus élémentaire possible et évocatrice d'un tout. À partir de Cézanne, qui affirmait ne pas vendre des pommes, mais de la peinture, ou de Matisse, pour qui un centimètre carré de bleu était moins bleu qu'un mètre carré de bleu, pour moi chaque fil ou morceau représente la toile elle-même.

Vous poursuiviez donc une tradition picturale. Les Nouveaux Réalistes beaucoup montrés à Nice ont-ils été importants pour vous ?

Très jeune, à Nice, j'ai rencontré Arman qui m'a donné une leçon de peinture que je me suis empressé de ne pas suivre mais dont je lui suis justement redevable! Je me sentais en réalité beaucoup plus proche de BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni), dont Ben disait que j'étais leur représentant niçois. J'ai d'ailleurs incité Jacques Lepage à les intégrer à deux expositions. Michel Parmentier m'avait même demandé de participer à ce groupe, mais je voulais rester dans le Sud et je n'adhérais pas à leur idée de s'arrêter uniquement sur une image. L'idée d'une empreinte répétée, qui me permettait de ne plus avoir à me poser le problème du sujet, rappelait par ailleurs la manière dont les maçons peignaient les cuisines dans notre région, en tamponnant les murs avec des éponges. À l'époque, *Le Dernier tableau*, ouvrage de Nikolaï Taraboukine stigmatisant la mort de l'art, était très célèbre. La peinture étant morte, nous devions réinterroger son histoire, depuis la Préhistoire et les tout premiers gestes des artistes, avant de tout recommencer. ■

What did you mean at the time when you defined yourself as an *art worker*?

It expressed a desire to produce works that were obvious—where everything was simple and visible, without trompe-l'œil effects or dissimulated technique. Supports/Surfaces works always employ the most elementary and holistic technique available. Like Cézanne, who maintained that he was selling paint, not apples, or Matisse, for whom a square centimeter of blue was, by definition, less blue than a square meter of the same, for me, each thread or snippet represents the canvas as such.

So, you see yourself as continuing a pictorial tradition. Were the Nouveaux Réalistes, who showed a great deal in Nice, a significant influence for you?

When I was very young, I met Arman in Nice. He gave me a lesson in painting whose precepts I carefully avoided following; and I owe him great thanks for that very reason! As a matter of fact, I felt much closer to BMPT (abbreviation for Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier and Niele Toroni); Ben used to joke that I was their outpost in Nice. As a matter of fact, I encouraged Jacques Lepage to include them in two exhibitions. Michel Parmentier even invited me to join their group, but I wanted to stay in the South, and I wasn't sold on their idea of committing to a single image. The notion of a repetitive print, which would release me from the problem of subject matter, also reminded me of the way masons used to paint kitchens in our region, by patting down the walls with a sponge. At that time, Nikolaï Taraboukine's book bemoaning the death of art, *Le Dernier Tableau* [*The Last Painting*], was very popular. Since painting was declared dead, we had to go back and re-examine its history from the very first gestures of artists in Prehistoric times before we could start all over. ■

La Surface
de la Côte Est
liste des œuvres exposées

The Surface
of the East Coast
list of works exhibited

[00] Les nombres entre crochets renvoient à la page de l'œuvre reproduite
Numbers in brackets refer to the page in which the work is reproduced

Justin Adian

Almost there ^[17]

2015, peinture-émail sur toile par-dessus mousse polyuréthane, oil enamel on canvas over ester foam, 215,9 x 68,6 x 7,6 cm
Courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

Casual ^[21]

2015, peinture-émail sur toile par-dessus mousse polyuréthane, oil enamel on canvas over ester foam, 66,04 x 58,42 x 7,62 cm
Courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

Either Way ^[21]

2015, peinture-émail sur toile par-dessus mousse polyuréthane, oil enamel on canvas over ester foam, 172,72 x 93,98 x 15,24 cm
Courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

André-Pierre Arnal

Froissage ^[26]

1968, peinture aérosol sur tissu, aerosol paint on cloth, 352 x 238 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Sans titre ^[26]

1970, technique mixte, mixed media, 216 x 214 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Pliage ^[27]

1971, bombage sur toile, bombage, canvas, 215 x 146 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Mark Barrow & Sarah Parke

YMC2 ^[31]

2014, acrylique sur textile tissé à la main, acrylic on hand-loomed fabric, textile by Sarah Parke, 107,9 x 94 cm
Courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

YMC4 ^[33]

2014, acrylique sur textile tissé à la main, acrylic on hand-loomed fabric, textile by Sarah Parke, 125,7 x 105,4 cm
Courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

MYC1 ^[34]

2014, soie teinte à la main, hand-dyed silk, 175,3 x 134,6 cm
Courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

YMC3 ^[35]

2014, soie teinte à la main, hand-dyed silk, 176,5 x 137,2 cm
Courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

Anna Betbeze

Heatwave ^[37]

2014, laine, colorants acides, soude, wool, acid dyes, ash, 212 x 162 cm
Courtesy Markus Lüttgen, Cologne

Untitled ^[41]

2016, laine, colorants acides, soude, encre de Chine, wool, acid dyes, ash, India ink, 250 x 180 cm
Courtesy Markus Lüttgen, Cologne

Vincent Bioulès

Peinture ^[44]

1971, acrylique sur coton brut, acrylic on raw cotton, 162 x 130 cm
Collection Hélène Trintignan

Peinture ^[44]

1971, acrylique sur toile coton, acrylic on cotton duck, 162 x 114 cm
Collection de l'artiste

Peinture ^[45]

1972, huile et laque glycérophtalique sur toile, oil and glycerophthalic lacquer on canvas, 200 x 160 cm
Collection de l'artiste

Joe Bradley

Untitled ^[51]

2007, crayon de bois sur papier, pencil on paper, 23 x 30 cm
Collection Grear Patterson

Turner ^[53]

2009, crayon gras sur toile, grease pencil on canvas, 213,4 x 132,1 cm
Courtesy Smart Fine Arts

Sarah Braman

3 am feeling ^[57]

2010, plexiglas et peinture aérosol, plexiglass and spray paint, 130 x 95 x 113 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Time Machine ^[57]

2010, plexiglas et peinture aérosol, plexiglass and spray paint, 163 x 158 x 152 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Today ^[56]

2014, acrylique et peinture aérosol sur contreplaqué, acrylic and spray paint on plywood, 122 x 112 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Pierre Buraglio

Châssis ^[62]

1974, bois, peinture et fil de nylon, wood, paint and nylon cord, 146 x 114 cm
Courtesy Galerie Jean Fournier

Papier d'emballage, ruban adhésif ^[62]

1981, papier, ruban adhésif, paper, adhesive tape, 112 x 65 cm
Courtesy Galerie Jean Fournier

Fenêtre ^[63]

1981, bois peint, verre soufflé vert, painted wood, green blown glass, 38 x 48 cm
Courtesy Galerie Jean Fournier

Louis Cane

Toile tamponnée ^[70]

1967, encre sur toile libre, ink on unstretched canvas, 300 x 228 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Toile découpée ^[71]

1970, huile sur toile métisse, oil on linen-cotton blend, 197 x 250 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Sol/Mur ^[72]

1974, huile sur toile métisse, oil on linen-cotton blend, 280 x 240 x 220 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Toile découpée ^[73]

1974, huile sur toile métisse, oil on linen-cotton blend, 338 x 189 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Liste des œuvres exposées List of works exhibited **171**

Marc Devade

Sans titre ^[76]

1970, acrylique sur toile, acrylic on canvas, 100 x 200 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Sans titre ^[79]

1973, encre sur carton toilé, ink on canvas board, triptyque, 50 x 50 cm chaque
Collection Ben Vautier, courtesy galerie Eva Vautier

Sans titre (TG001) ^[77]

1977, encre sur toile, ink on canvas, 259 x 190 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Daniel Dezeuze

Châssis ^[83]

1967, châssis passé au brou de noix, walnut-stained stretcher bars, 195,5 x 113,5 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Sans titre ^[83]

1970, échelle en bois souple assemblé, flexible ladder of wooden slats, 23 x 400 cm
Collection Ben Vautier, courtesy galerie Eva Vautier

Sans titre, échelle de bois souple ^[85]

1976, bois de placage, teinture et peinture, veneer wood, stain and paint, 108,5 x 320 cm
Courtesy galerie Daniel Templon, Paris-Bruxelles

Gaze 1 ^[85]

1976, technique mixte sur gaze, mixed media on gauze, 157 x 58 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Noël Dolla

Structure étendoir ^[91]

1967, bois, cordes et tissus, wood, rope and cloth, 70 x 300 x 170 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Bande rouge ^[90]

1970, peinture sur tissu, paint on cloth, 600 x 16 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Toile libre ^[90]

1970, acrylique sur toile libre, acrylic on unstretched canvas, 209 x 209 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Croix ^[non reproduit not reproduced]

1973, peinture sur tissu, paint on textile, 190 x 190 cm
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

^[00] Les nombres entre crochets renvoient à la page de l'œuvre reproduite
Numbers in brackets refer to the page in which the work is reproduced

Adam Henry, 2014

Adam Henry

Untitled (otVTZto) ^[95]

2014, polymères de synthèse sur toile en lin, synthetic polymers on linen, **dimension variable**
Courtesy of the artist and Meessen de Clercq

Aeon ^[94]

2015, polymères de synthèse sur toile en lin, synthetic polymers on linen, 170 x 130 cm
Courtesy of the artist and Meessen de Clercq

A plane in three dimensional space (x, y, z) ^[97]

2015, polymères de synthèse sur toile en lin, synthetic polymers on linen, **triptyque, 91 x 38 cm**
chaque triptych, 91 x 38 cm each
Courtesy of the artist and Meessen de Clercq

Untitled (FtMFtFr) ^[99]

2016, polymères de synthèse sur toile en lin, synthetic polymers on linen, **79 x 61 cm**
Courtesy of the artist and Meessen de Clercq

Jacob Kassay

End User ^[104]

2014, acrylic on canvas, acrylique sur toile, **165,1 x 96,52 cm**
Courtesy of the artist and Art : Concept, Paris

F ^[104]

2014, acrylic on canvas, acrylique sur toile, **144,15 x 20,96 cm**
Courtesy of the artist and Art : Concept, Paris

Untitled ^[105]

2015, poplar, peuplier, **146 x 20,3 cm**
Courtesy of the artist and Art : Concept, Paris

Untitled ^[105]

2015, poplar, peuplier, **94,8 x 92,5 cm**
Courtesy of the artist and Art : Concept, Paris

Lucas Knipscher

Felipe and Karuna ^[108]

2014, porcelaine moulée, cast porcelain, **2 éléments, 213 x 5 cm**
chaque, 2 pieces, 213 x 5 cm each
Courtesy Albert Baronian, Brussels

Untitled ^[109]

2015, émulsion photographique et tissu sur toile, photographic emulsion and fabric on canvas, **101,6 x 152,4 cm** in total
Courtesy de l'artiste

Untitled ^[109]

2015, émulsion photographique et tissu sur toile, photographic emulsion and fabric on canvas, **50,8 x 66,04 cm**
Courtesy de l'artiste

Erik Lindman, 2014

Erik Lindman

Untitled ^[117]

2014-2015, peinture flashe sur toile avec collage toile sur panneau, flashe on canvas with canvas collage over panel, **243,8 x 152,4 cm**
Courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

Untitled ^[117]

2015, huile sur toile avec collage toile sur panneau, oil on canvas with canvas collage over panel, **243,8 x 152,4 cm**
Courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

Untitled ^[113]

2016, surface trouvée (aluminium), huile sur carton entoilé, found surface (aluminium), oil on linen over panel, **198,1 x 117,2 cm**
Courtesy of the Artist and Almine Rech Gallery

Landon Metz

Untitled ^[120-121, 123]

2015, teinture et toile, dye and canvas, **triptyque, 80 x 100 cm**
chaque triptych, 80 x 100 cm each
Courtesy of the artist and Galleria Francesca Minini

Sam Moyer

Me & Wolfie ^[127]

2015, marbre et toile teinte fixée sur MDF, marble and dyed canvas mounted to MDF, **198,1 x 248,9 cm**
Courtesy of the artist and Rodolphe Janssen, Brussels

Right side ^[129]

2015, marbre et toile teinte fixée sur MDF, marble and dyed canvas mounted to MDF, **167,6 x 124,5 cm**
Courtesy of the artist and Rodolphe Janssen, Brussels

Bernard Pagès, 2013

Bernard Pagès

Tôles ondulées et barres de bois ^[132-133]

1971, tôles ondulées et barres de bois, corrugated metal and wooden bars, **dimensions variables**
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Jean-Pierre Pincemin

Sans titre ^[139]

1973, pigments naturels colorés sur toile libre, natural pigments on unstretched canvas, **250 x 206 cm**
Collection Ben Vautier, courtesy galerie Eva Vautier

Patrick Saytour

Brûlage ^[147]

1967, brûlage sur tissu, burn marks on textile, **240 x 128 cm**
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Pliage ^[148]

1967, toile peinte, painted canvas, **220 x 390 cm**
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Déployé ^[145]

1970, tissus et PVC, cloth and PVC, **400 x 800 cm**
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Étendage ^[149]

1975, toile teinte et peinture routière, stained canvas and road paint, **180 x 180 cm**
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Liste des œuvres exposées
List of works exhibited
173

Gedi Sibony, 2009

Gedi Sibony

Queens Daughters (Ladies in Waiting 1 and 2)

2009, portes de camion, truck doors, **257,2 x 136,5 cm**
Courtesy of the artist and Barbara Gladstone

The Crowners ^[155]

2013, œuvre d'art, passe-partout et cadre, matted artwork, frame, **67,9 x 49,5 cm**
Courtesy of the artist and Barbara Gladstone

The Lot Breather ^[155]

2013, radiateur, radiator, **99,1 x 52,1 x 99,1 cm**
Courtesy of the artist and Barbara Gladstone

André Valensi

Sans titre ^[159]

1973, carbonyl sur une double toile cousue avec un rectangle, carbonyl paint on double canvas with sewn rectangle, **215 x 196 cm**
Collection Ben Vautier, courtesy galerie Eva Vautier

Sans titre ^[non reproduit not reproduced]

1973, technique mixte, signée au dos, mixed media, signed on back, **318 x 207 cm**
Collection Ben Vautier, courtesy galerie Eva Vautier

Sans titre ^[158]

1976, acrylique sur toile libre, acrylic on unstretched canvas, **diamètre 171 cm**
Collection François Fauchon

Claude Viallat

1968/005 ^[non reproduit not reproduced]

1968, encre sur tissu, ink on cloth, **1420 x 230 cm**
Courtesy de l'artiste et Ceysson & Bénétière

Crédits photographiques Photo credits

Pierre Arnaud: p. 26 (g); Isabelle Arthuis: p. 85 (g); Atelier 80, Paris: p. 51; Philippe De Gobert: p. 94, 95, 97, 99; Canada LLC, p. 53; Claire Dorn: p. 108; Raphaël Fanelli: p. 117 (g); Rebecca Fanuele: p. 17, 21 (h, b), 31 (g, d), 33, 34, 35 (g, d); François Fernandez / Eva Vautier: p. 79, 83 (g), 90 (g), 91 (h), 139, 158, 159; Philip Grauer: p. 57 (h, b); Sven Laurent, Let me shoot for you (2016): p. 113; Aurélien Mole: p. 26(d), 56, 70, 76, 77, 85 (d), 91 (b), 149, 164 (g, d), 165; Françoise Pincemin: p. 145; Jose Andres Ramirez: p. 117 (d), 127, 129; David Regen: p. 154, 155 (g, d); Mareike Tocher, Cologne: p. 41; Rachid Sayet: p. 147, 148; Pierre Schwartz: p. 44 (g, d), 45; Rémi Villaggi: p. 27, 71, 72, 73, 90 (d), 133; Simon Vogel, Cologne: p. 37; Joshua White: p. 104 (h); droits réservés: p. 62 (g, d), 63, 83 (d), 104 (b), 108, 109 (g, d), 120-121, 123

Cet ouvrage a été réalisé sous la direction de
Published under the direction of **Aymeric Mantoux**

Coordination éditoriale Editorial Coordination **Sylvie Poinet**
Traduction de l'anglais Translated to the French by **Catherine Guillet**
Traduction vers l'anglais Translated to the English by **Rachel Zerner**

Conception graphique, mise en page PAO
Graphic Design, Layout **Camille Delahousse et François Meunier**

Fabrication Production **Bernard Champeau**
Photogravure Photo-engraving **Les Caméléons, Paris**

© 2017 Éditions Cercle d'Art, Paris
ISBN : 978-2-7022-1087-1

© ADAGP Paris 2017 pour les œuvres d'André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Pierre Buraglio, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin et Claude Viallat reproduites dans ce catalogue.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article L.122-5 d'une part, que « les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et d'autre part, sous réserve que soient indiqués clairement l'auteur et la source, « les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientique ou d'information de l'ouvrage auquel elles sont incorporées », toute reproduction intégrale ou partielle, toute traduction adaptation ou transformation opérée sans le consentement des auteurs ou de leurs ayants droit est interdite. Il en va de même des reproductions et enregistrements opérés sur supports numériques ainsi que de leur diffusion notamment par hébergement sur un site accessible par Internet. Ces infractions constituent les délits prévus et réprimés par les dispositions de l'article L.335 – 3 du Code de la propriété intellectuelle.

The law of 11 March, 1957, authorizing only, in the terms put forth in subparagraphs 2 and 3 of Article 41, on the one hand, "copying and reproduction strictly reserved for the private use of the copying party and not destined for any collective usage", and on the other hand, that any analysis or short quotation, for the purposes of example or illustration, any representation or reproduction, complete or partial, made without the consent of the publisher or its representatives, will be considered a violation of this law (subparagraph Article 40). Said representation or reproduction, by whatever means, constitutes a violation sanctioned by Articles 425 and following of the Penal Code.

Achévé d'imprimer le deuxième trimestre deux mille dix-sept
sur les presses de l'imprimerie Castelli-Bolis, à Cenate Sotto, Bergame, Italie

Printed in Q2 of the year two thousand seventeen on the presses of Castelli-Bolis, Cenate Sotto, Italy