

ZIEL

E





**ZIEL  
E**

03.23.24 - 06.16.24

with Edouard NG and Louis Cane  
co-organized with Marie Maertens

at Xela Institute of Art, Long Beach, CA





## ZIEL E

In 1973, Janet Johnson, an American mountaineer, traveled to Argentina to ascent the Aconcagua mountain. It is situated in the Principal Cordillera of the Andes mountain range, in Mendoza Province. It is the highest mountain in the Americas and outside of Asia.  
Elevation: 6,961 meters.

That same year, in Beaulieu-sur-Mer, FR, a seaside commune located on the French Riviera, Louis Cane started his "toiles découpées" series.  
Colorful symmetrical shapes of raw canvas resembling podiums.

Janet Johnson was born on November 30th, 1936.

Earlier that year, the IV Olympic Winter Games were held in Garmisch-Partenkirchen, an Alpine town in Southern Bavaria, Germany.

It was the first time the Olympic flame flickered at the Winter Games.

A dark moment in the history of skiing as the events were a propaganda vitrine for the Nationalsozialistische Diktatur.

The town lies near the Zugspitze, Germany's highest peak, with a 2,962 meters summit accessed by a cogwheel train.

In 2024, Long Beach's railway is still operating under a light train format: moving working class commuters rather than 1900's newcomers.

### White Gold Turns To Blood

The Aconcagua expedition was comprised of eight Americans.  
Janet Johnson never made it back.  
She was carrying an ice axe and a camera.  
Her death is still a mystery to this day.

Hypoxia or Homicide.

At the end of WWII, numerous nazis fled to Argentina.  
The alpine town of Bariloche became a destination because of political sympathy for their government and for its visual resemblance to Bavaria.  
In the 1930s, the centre of the city was redesigned to have the appearance of a traditional European central alpine town (it was called "Little Switzerland.").

### The Final Frontier

The Long Beach train was one of the first railroad in the West, breaking the Wild West era and supporting commercial peace and capitalism.

Bariloche is located within the Nahuel Huapi National Park, next to the Andes. Commerce continued to depend on Chile until the arrival of the railroad in 1934, which connected the city with Argentine markets.

Louis Cane is one of the most prolific painters of Supports/Surfaces and is still active to this day.

Nowadays, the cogwheel train at the Zugspitze is still operating bringing tourists to its peak.  
Surfaces and colors have changed: the grey rocks took over the mountains former white dress.  
The glacier is scheduled to disappear by 2030.

Gone with History still in the making.

### Destination Addiction

Which step of the podium will you be on when you're gone?

Kalle Jalkanen (10 May 1907 in Suonenjoki - 5 September 1941 in Kirjaslä). During the 1936 Olympics, he skied the last leg of a gold medal winning Finnish relay team. During his short life, Jalkanen worked as a farmer, woodcutter, ski wax manufacturer, ran a coffee shop, and from 1937 on, worked as an accountant. Corporal Kalle Jalkanen was killed when he stepped on a mine while on an intelligence gathering mission in Lempäala, Ingria (now Lembovo in Leningrad Oblast, Russia).

\*Ziele = Goals



Marie Maertens : Dans la réflexion sur cette exposition, nous sommes partis, avec Edouard, de la date de votre *Toile Découpée*, datant de 1973, qui est aussi celle du premier choc pétrolier. A cette époque, y a-t-il des événements qui ont particulièrement influencé votre pratique Louis ?

Louis Cane : Des chocs pétroliers, il y en a beaucoup... Mais ce qui est caractéristique Supports/Surfaces, à l'époque, c'est ce moment de liberté que l'on prend avec la forme même de la peinture, dans ce rapport peinture, toile, châssis. L'on sort la toile du châssis et l'on travaille avec la toile découpée. Si l'on prend une peinture classique, on peut la plier ou la déplier uniquement si on la sort du châssis. Alors ce qui est intéressant avec cette toile découpée, c'est que l'on reproduit un objet réel que l'on remet dans la réalité. La peinture est une pensée, mais prendre une toile et la découper lui donne une réalité. Quand on accroche au mur une peinture, est-ce que cette réalité est dissoute dans le propos que l'on entend tenir avec le tableau ? Dans le cas de la peinture de la toile découpée, oui... C'est pour cela que c'est une réussite.

MM : Le mouvement Supports/Surfaces tendait aussi à s'éloigner de l'histoire de la narration et de l'illusionnisme...

LC : Oui, parce que nous avions l'Ecole de Paris sur le dos qui était une peinture abstraite réalisée de la même manière qu'une peinture figurative avec ses pinceaux et ses délices... Or, dans Supports/Surfaces, nous n'avons pas ces choses-là. C'est une manière plus radicale et matérialiste de travailler la peinture.

MM : Puisque nous sommes ici à Los Angeles, peut-on revenir sur l'influence de l'art américain ?

LC : Nous avons bien sûr l'influence de la Color Field painting, avec Jackson Pollock, Kenneth Noland, Franz Kline...

Edouard NG : Les toiles découpées sont-elles d'ailleurs réalisées au sol comme chez Pollock ou Noland ?

LC : Ce qui comptait, c'était de la découper et de la rabattre. Et quand on la positionne au mur, on voit la mémoire de ce rabattement. Il n'y a pas d'épaisseur. Lucio Fontana, par exemple, créait une fente dans la toile qui était très suggestive et très théâtrale. Alors que quand je découpe dans la toile, ce n'est pas théâtral. C'est pictural et un autre effet arrive.

MM : Comment est venue l'idée de cette toile découpée ?

LC : Je ne m'en souviens pas, mais je sais que les sols/murs sont le développement des toiles découpées. Les différences sont dans les traitements de la surface avec des dégradés ou non. J'en ai fait d'autres où la toile est beaucoup plus découpée, comme des verres gigognes, mais cela perdait de sa pertinence. Celle qui est dans l'exposition est impeccable et plus radicale. la langue, j'ai trouvé les résines.

MM : Peut-on revenir aux choix de ces couleurs ? D'employer les couleurs primaires, est-ce une forme de positionnement dans l'histoire de l'art ?

LC : Les couleurs sont posées sur la toile découpée en fonction de la découpe, afin de la souligner et de l'augmenter. C'est très simple. Je ne vais pas refaire de la peinture avec des touches de pinceau, cela ne me serait pas venu à l'esprit. Car si je veux faire des peintures avec des touches de pinceaux, je reviens à l'art abstrait traditionnel. Mais que cela soit des couleurs primaires ou secondaires, n'a pas d'importance. Il faut que les trois couleurs soient efficaces et marchent bien ensemble.

MM : Rappelons que nous sommes alors quelques années après 1968 et que les artistes, notamment du mouvement Supports/Surfaces étaient très engagés. Le travail mené à l'atelier était-il complément séparé des événements socio-politico-économiques de l'époque car vous semblez évoquer une problématique de peinture pure en dehors de tout contexte économique ou politique...

LC : Oui, nous étions tous politisés à l'époque, mais la politique n'influçait pas notre peinture comme chez Gérard Fromanger ou Bernard Rancillac par exemple.

NG : Etre né dans la Zone libre, en France, a-t-il pu conférer plus de liberté quant aux sujets traités dans votre travail ?

LC : Je suis né en 1943, donc la guerre n'a pas eu vraiment d'influence sur moi. Mais c'est vrai que l'on peut ressentir que Supports/Surfaces était un mouvement un peu ludique, qu'il y avait de la joie dedans.

NG : On peut aussi penser que puisque le mouvement est plutôt lié au plaisir de produire, ça souligne le fait que la guerre n'a pas eu vraiment d'impact sur la pratique. Alors que si vous aviez été parmi les artistes nés dans les années 1940 en Allemagne, l'influence de la guerre aurait été plus prédominante comme chez Anselm Kiefer pour ne citer que lui. D'ailleurs, certains peintres allemands de la même génération, tels qu'Albert Oehlen ou Martin Kippenberger, jugent le travail de Kiefer kitsch et autocentré. Avec les mêmes résurgences de la Seconde Guerre mondiale, des chemins artistiques très différents sont possibles.

LC : En 1983, j'ai fait une toile qui s'appelle *Carnifex* qui vient du latin et signifie "qui aime la viande". C'est une toile politique, dont l'origine vient plus ou moins de Fernandel qui a tourné dans la série de films *Don Camillo*. Ce dernier était un curé en Italie qui se disputait avec le maire communiste qui s'appelait Peppone dans les années 1950. Ceci pour montrer l'influence du Parti communiste qui faisait 20% aux élections à l'époque. L'histoire relate donc ce gentil curé qui se dispute « gentiment » avec le maire communiste, alors qu'au même moment, on a les goulags. C'est un point de vue critique qui arrive jusque dans le cinéma populaire. En parallèle, quand je regardais le *Guernica* de Picasso et je n'y trouvais rien du tout d'identifiable... Mais les camps de concentration, le nazisme, puis la guerre du Vietnam, Pol Pot, la guerre d'Algérie, puis les Russes en Afghanistan, les talibans... je me suis dit que j'allais faire un tableau d'histoire pour montrer ce qui a halluciné notre génération au fil des années. En 2013, j'ai refait un *Carnifex*, qui a été exposé pour la première fois à la galerie Ceysson & Bénétière du Luxembourg.



MM : Mais était-ce une forme de protection aussi de mettre moins de politique dans les œuvres et de ne pas la ramener à l'atelier ?

LC : Nous étions tous politisés. Mais pour se débarrasser de l'influence du Parti communiste qui était très important en France, on est devenu maoïste et on s'en servait pour attaquer le Parti communiste. C'était une faute politique, parce que Mao a été aussi sanguinaire que Staline. Mais enfin, ça nous a permis de mieux connaître la Chine et sa culture... Dans *Carnifex II*, ça part de la guillotine et finit avec les talibans et une scène de femme tuée dans un stade. La guillotine évoque aussi les sympathisants de Pol Pot qui ont fait leurs études en France et dont le vocabulaire est inspiré de celui de la Révolution Française : changer l'homme, transformer les mentalités des bourgeois, purifier les âmes. Donc je parle de la révolution, car en démocratie, on peut se critiquer. C'était parfait d'abolir les privilèges, mais ils ont quand même fait régner la terreur dans les années 1790 et fait 500 000 morts. C'est notable. Pour revenir à votre première question, Edouard, c'est vrai que je suis né pendant la guerre, et il y avait ce sentiment d'hallucination. Quand tu as cinq ans, qu'on te parle et que tu vois des photos des camps de concentration... cela marque. Tout cela est dans *Carnifex II*, où j'ai pris tous les archétypes des désastres successifs qui se sont passés jusqu'aujourd'hui.

MM : Edouard, comment vous, qui avez fait vos études aux Etats-Unis et vivez là-bas, avez-vous lu cette *Toile découpée*, notamment dans cet héritage de l'histoire de l'art américain ?

NG : Les toiles découpées marchent encore car elles sont directes, simples et complexes à la fois. Ce sont trois qualités que je recherche dans un exercice formel.

LC : Quand Frank Stella fait ses sculptures, il reproduit de la matière, ce qui est, à mon avis, une faute de sens. Tandis que les toiles découpées restent plates. C'est juste philosophique. La peinture n'a pas de matière. C'est une pensée que l'on peut voir. Dans la sculpture, c'est une pensée que l'on peut toucher. Faire de la peinture et la charger en matière est pour moi une faute de goût. Je voulais arriver au plus plat possible avec les toiles découpées, c'était le principe. Ne pas mettre de matière pour ça ne soit pas une histoire de matériaux.

MM : Quand vous parlez de philosophie, vous pensez à des courants précis d'aujourd'hui ou de l'époque ?

LC : Nous étions plutôt matérialistes, même réalistes avec Supports/Surfaces. L'École de Paris nourrissait une recherche de la poésie à travers le délice de la matière. Cette peinture à l'ancienne ne nous intéressait pas, et l'on ne peut pas faire de la peinture abstraite comme de la peinture figurative, à mon avis.

MM : Sean Scully a dit que, justement après avoir vu les horreurs de la guerre, certains artistes ne pouvaient plus produire de la figuration et ont embrassé, aussi pour cela, l'abstraction. Partagez-vous cette analyse ?

LC : Non, car nous faisons de la politique, mais nous nous sommes toujours tenus éloignés de la politique dans la peinture, à l'inverse des mouvements comme *Crónica* ou la *Figuration narrative*. Je dis souvent quand on parle de cela que la peinture abstraite fait de la peine à Jésus... Parce que toute la religion catholique est basée sur l'image, et si tu supprimes l'image, tu deviens païen. C'est un peu païen, la peinture abstraite.

NG : Oui, car l'acte de peindre l'abstrait, c'est créer quelque chose qui n'existe pas. D'ailleurs, la série des toiles découpées est un travail qui a une immédiateté et une force dans l'image. La forme finale d'un rectangle écartelé était-elle là consciemment ou inconsciemment au départ ?

LC : Quand j'ai fait les X, en 66, j'étais aux Arts Décoratifs de Paris. J'y préparais, en même temps, le prix de Rome de peinture, dont le sujet était le Jardin des délices. Donc, il m'a quand même fallu un fort passage à l'acte pour faire les X comme ça, avec des tampons, de remplir la surface méthodiquement et de ne pas laisser venir l'aléatoire. Ensuite, le hic, c'est que vient en tête la signature de l'analphabète qui s'approprie chaque carré de la forme du X. Cela revêt un fort impact visuel, mais je ne m'étais pas posé de question. Je l'ai fait comme ça. Le sujet, c'est que je signe et on voit, malgré tout, la présence de quelqu'un qui les a faites.

NG : Quels sont les sujets qui vous animent aujourd'hui ?

LC : Aujourd'hui, je travaille sur les résines, car je trouve que la peinture abstraite est ingrate du point de vue de la surface. La peinture figurative apporte un peu plus de matière, voire de matériologie. Comme je cherchais une peinture où il y aurait des effets gustatifs, de l'œil au bout de la langue, j'ai trouvé les résines.

MM : Et aujourd'hui, comment lisez-vous ces toiles découpées des années 1970 ?

LC : Je trouve que c'est parfait, c'est extrêmement clair. C'est très français. C'est instantané. Quand on a découpé la toile sur le mur, il n'y a rien à faire d'autre puisque tout a été fait. Cela tient très bien le coup dans le temps et ne vieillit pas formellement.

MM : Mais comment à l'époque, avaient-elles été perçues ?

LC : Il y avait pas mal de réflexions de la sorte à l'époque, donc je ne sais pas si cela a été beaucoup vu. Supports/Surfaces a quand même son importance, mais chaque artiste du groupe était très différent. Moi je râlais parce que certains sont partis dans le bricolage, avec de la matière, c'était laborieux, sans classe...

MM : Edouard, comment avez-vous voulu répondre ou dialoguer avec l'œuvre de Louis ?

NG : La toile découpée est assez prédominante dans l'exposition et j'ai décidé d'y répondre par une exposition qui se lit comme un rébus ou plutôt un jeu de pistes où l'on retrouve des indices visuels qui viennent illustrer un récit (p.6-7) Je dirais que le texte est la colonne vertébrale du show et que les œuvres et autres éléments sont les membres de ce corps. Comme dans beaucoup d'expositions matérielles, à la fin, seul le texte survit dans sa forme originelle. Les mots perdurent davantage que les objets sur le long terme.

LC : Il est vrai que cette peinture est très prégnante, elle a toujours une grande présence.

NG : Les couleurs sont également très bien conservées. Donc en fait, je me suis mis en retrait et j'ai interprété la pièce comme un podium. Quand je préparais l'exposition, je lisais le livre officiel des Jeux Olympiques d'Hiver de Salt Lake City 2002, et le parallèle entre artistes et sportifs m'a semblé assez pertinent. Judith Jamison est citée et parle du travail acharné et de la détermination qui motivent ces deux groupes, différents en surface mais très similaires par leurs motivations. La danseuse et chorégraphe américaine estime que les artistes et les athlètes partagent "le même processus de développement: mettez les mains dans le cambouis. Gardez un œil sur la récompense. Et travail." Les médailles ne sont pas le but, la récompense "est que vous gardiez votre flamme intérieure aussi brûlante que possible, tant que vous le pouvez. C'est ça la joie. C'est ça la passion."

Mais je me demandais aussi, Louis, avez-vous une pratique non picturale, par exemple littéraire ou sportive, pour prendre du recul et informer la qualité du travail en cours ? Pour ma part, l'alpinisme me sert de jauge. En montagne, je me remémore ce que j'ai fait à l'atelier en me demandant si ça tient en comparaison avec une sensation extérieure que j'ai dans la nature. Évidemment la nature est beaucoup plus forte mais c'est un bon repère pour ma pratique. Jean-Jacques Rousseau, dans *Les Réveries du promeneur solitaire*, (1776-78), écrit à la Septième Promenade, « quand je laisse ma tête entièrement libre, et mes idées suivre leur pente sans résistance et sans gêne. » Il apprécie alors la caractéristique d'authenticité de la pensée. Avez-vous une espèce de jauge comme cela, extérieure à l'atelier, qui vous dit ce que je suis en train de faire là, va tenir dans le monde réel ? Car le studio est un peu un monde parallèle. Daniel Buren a dit que c'est là que les pièces appartiennent en premier lieu et qu'au moment où elles en sortent, elles deviennent autre chose.

LC : Ce qui m'intéresse quand je fais un tableau, c'est comment il tient le coup et comment vieillit. Il doit produire un effet toujours significatif.

MM : N'est-ce pas subjectif ?

LC : Non, je ne crois pas que ce soit subjectif. C'est très bien parce que c'est bien. On pourrait analyser pourquoi c'est bien, mais les toiles découpées les sont. Puis l'œil s'instruit en vieillissant aussi et il m'est arrivé de reprendre des tableaux antérieurs de vingt ans. Quelque part, les tableaux on les emmène dans le lit. On y pense le soir et au réveil.

NG : Ah oui, on y pense tout le temps ! Sur quoi travaillez-vous en ce moment Louis ?

LC : En ce moment, je travaille sur des nymphéas et sur un Saint François qui parle aux oiseaux.

MM : Donc les thèmes symboliques et spirituels reviennent ?

LC : Oui, si on veut... C'est chrétien.

NG : Mais quelle est l'origine de l'idée de refaire un Saint François qui parle aux oiseaux ?

LC : Il y a une vingtaine d'années j'avais fait une petite sculpture sur ce sujet qui me plaisait beaucoup et je me suis souvent interrogé sur la raison pour laquelle il s'adresse aux oiseaux... Puis comment ces derniers vont-ils lui répondre ? Comment la chrétienté arrive-t-elle à produire cette si haute charge symbolique ? Giotto l'avait représenté debout, alors moi je l'ai fait assis pour qu'il ait plus d'intimité dans le dialogue avec les oiseaux.

NG : C'est comme une métaphore ou une manière de se rapprocher davantage de la nature ?

LC : Oui si vous voulez. Le tableau de Giotto est un peu professoral je trouve et j'ai voulu faire un Saint François plus proche de nous...

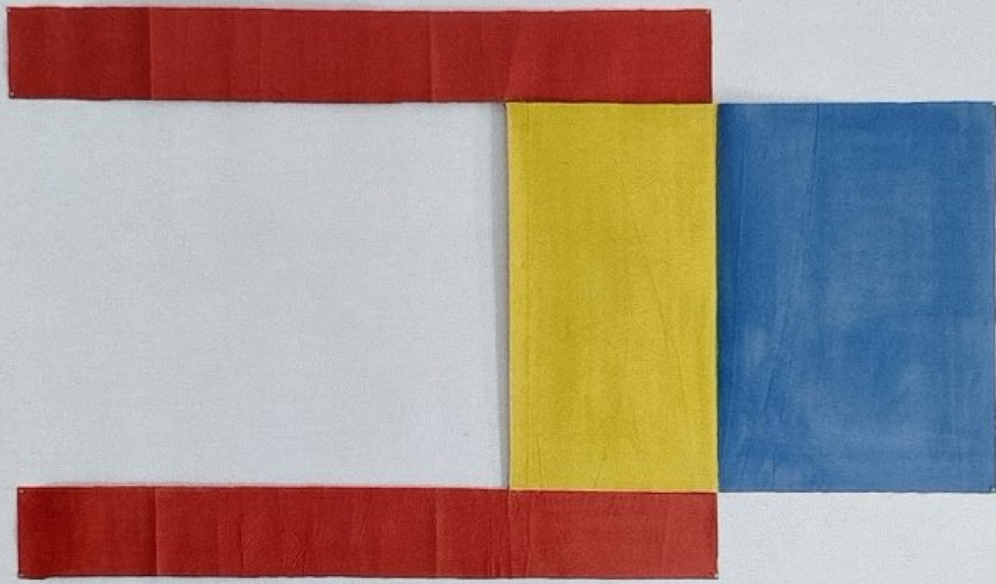
NG : Le rapport au JO et au sport qui est fait dans l'exposition questionne aussi, quelque part, le corps de l'artiste.

LC : C'est vrai qu'il faut être physiquement en forme pour faire de la peinture et de la sculpture. Moi je veux rentrer le soir en ayant commencé un tableau, j'y pense au lit et s'il ne me plaît plus le matin, je le recommence.

NG : Oui on est toujours, chacun, dans une recherche constante. Je peins souvent sur des matières non traditionnelles. Alors j'ai appliqué ici de la peinture, qui est un geste traditionnel, sur une surface qui ne l'est pas (p.4-5). J'ai trouvé que c'était un parallèle avec votre travail de peindre sur une matière traditionnelle, qui est la toile, mais que vous aviez ensuite déstructurée et présentée sans châssis, donc de manière non traditionnelle. C'est comme si nos manières respectives de travailler différaient par les moyens employés mais se rejoignaient dans leurs buts.

LC : C'est très bien ça.











Cross-interview between Louis Cane - Edouard NG and Marie Maertens

Marie Maertens: When thinking about this exhibition with Edouard, with started from the date of your "toile découpée" (cut-out canvas), dating from 1973, which is also the year of the first shock oil crisis. At that time, were there any events that particularly influenced your practice Louis?

Louis Cane: There are many oil crisis... But what is characteristic with Supports/Surfaces, then, it is this moment of freedom that we take with the very form of painting, calling into question this relationship between paint, canvas, frame. We then take out the canvas out of of the frame and we work with the cut canvas. If we take a classic painting, we can fold or unfold it only if you take it out of the frame. But what's interesting about this cut-out canvas is that we reproduce a real object that we put back into reality. There, painting is a thought, but taking a canvas and cutting it up makes it reality. When we hang a painting on the wall, is this reality dissolved in the words we intends to hold with the "tableau"? In the case of painting, the cut-out canvas, yes... It is, that's why it's a success.

MM: The Supports/Surfaces movement also tended to move away from narration and illusionism...

LC: Yes, because we had the School of Paris behind us which produced an abstract painting in the same way as a figurative painting with its brushes and its delights... However, in Supports/Surfaces, we do not have these things. This is a more radical way and materialistic to work with painting.

MM: Since we are here in Los Angeles, can we come back to the influence that art American had on you in the 1970s?

LC: We of course had the influence of Color Field painting, with Jackson Pollock, Kenneth Noland, Franz Kline...

Edouard NG: Are the cut-out canvases made on the ground like at Pollock and Noland?

LC: What mattered was cutting it up and folding it down. Then, when we position it on the wall, we see the memory of this reduction. There is no thickness. Lucio Fontana, for example, created a slit in the canvas which was very suggestive and very theatrical. While when I cut into the canvas, it's not theatrical. It's pictorial and another effect happens.

MM: How did the idea of the cut-out canvas come about?

LC: I don't remember, but I know that the "sols/murs" (floors/walls) series are the development of "toiles découpées" cut-out canvases. The differences are in the surface treatments with gradients or not. I have made others where the canvas is much more cut out, like glasses nesting boxes, but it was losing its relevance. The one in the exhibition is impeccable and more radical.

MM: Can we go back to the choices of these colors? To use primary colors, is it a form of positioning in the history of art?

LC: The colors are placed on the cut canvas according to the cut, in order to emphasize and increase it. It's very simple. I'm not going to paint again with brushstrokes, it would not have occurred to me. Because if I want to make paintings with touches of brushes, I would return to traditional abstract art. But whether these are primary or secondary colors, doesn't matter. The three colors must be effective and work well together.

MM: Let us also remember that we are then a few years after 1968 and that the artists, particularly from the Supports/Surfaces movement, were very engaged. Was the work made at the studio completely separate from the socio-political-economic events of the time because you seem to evoke a problem of pure painting outside of everything economic or political context...?

LC: Yes, we were all politicized at the time, but politics did not influence our paintings like Gérard Fromanger or Bernard Rancillac for example.

NG: Being born in the Free Zone, in France, could it have conferred more freedom regarding subjects processed in your work?

LC: I was born in 1943, so the war didn't really have any influence on me. But it's true that we can feel that Supports/Surfaces was a somewhat playful movement and that there was joy in it.

NG: We can also think that since this movement is rather linked to the pleasure of producing, this underlines the fact that the war had no real impact on its practice. So what if you had been among the artists born in the 1940s in Germany, the influence of war would have been more predominant as with Anselm Kiefer to name only him.

However, certain German painters of the same generation, such as Albert Oehlen or Martin Kippenberger, consider Kiefer's work kitsch and self-centered. With the same resurgences of the Second World War, very different artistic paths are possible.

LC: In 1983, I made a painting called Carnifex which comes from Latin and means "who loves meat". It is a political canvas, the origin of which comes more or less from Fernandel who appears in the films of the Don Camillo series. The latter was a priest in Italy who argued with the communist mayor called Peppone in the 1950s. This is to show the influence of the Communist Party which made 20% in the elections at the time. The story relates to this nice priest who argues "nicely" with the communist mayor, while at the same time, some are locked up in the gulags. This is a critical point of view that arrives even in popular cinema.

At the same time, when I looked at Picasso's Guernica and I didn't find anything identifiable there at all... nothing about the concentration camps, Nazism, Vietnam War, Pol Pot, the Algerian War, then the Russians in Afghanistan, the Taliban... So I told myself that I was going to make a history table to show what has amazed our generation over the years. In 2013, I remade a Carnifex II, which was exhibited for the first time with Ceysson & Bénétière in Luxembourg.



MM: But was it also a form of protection to put less politics in the works and not bring it back to the workshop?

LC: We were all politicized. But to get rid of the influence of the Communist Party which was very important in France, we became Maoist. It was a mistake politically, because Mao was as bloodthirsty as Stalin. But finally, it allowed us to better know China and its culture... Carnifex II starts from the guillotine and ends with the Taliban and a scene of a woman killed in a stadium. The guillotine also evokes Pol Pot sympathizers who studied in France and whose vocabulary is inspired by that of the French Revolution: the changing man, transforming mentalities of the bourgeoisie, to purify the souls. So I'm talking about revolution, because in democracy, we can criticize ourself. It was perfect to abolish privileges, but they still made the terror reign in the 1790s and resulted in 500,000 deaths. This is notable. To return to your first question, Edouard, it's true that I was born during the war, and there was this feeling of hallucination. When you are five years old, someone talks to you and you see photos of concentration camps... that makes a mark. All this is in Carnifex II, where I took all the archetypes of the successive disasters that have happened until today.

MM: Edouard, you studied in the United States and live there, how did you read this "toile découpée" series, particularly in this heritage of the history of American art?

NG: This specific series still works because they are direct, simple and complex at the same time. These are three qualities I look for in a formal exercise.

LC: When Frank Stella makes his sculptures, he reproduces material, which is, in my opinion, a mistake in meaning. While the cut-out canvases remain flat. It's just philosophical. Painting has no material. It is a thought that can be seen. In sculpture it is a thought that can be touched. Painting and loading it with material is for me a lack of taste. I wanted to get as flat as possible with the cut-out canvases, that was the principle. Don't put any material so that it's not a matter of materials.

MM: When you talk about philosophy, you think of specific ideas of today or of the time?

LC: We were rather materialistic, even realistic with Supports/Surfaces. The School of Paris nourished a search for poetry through the delight of the material. This way of painting the old way did not interest us, and we cannot do abstract painting like figurative painting, in my opinion.

MM: Sean Scully said that, just after seeing the horrors of war, some artists could no longer produce figuration and embraced abstraction. Do you share this analysis?

LC: No, because we were involved in politics, but we always stuck to it in the distance in painting, unlike movements like Crónica or narrative figuration. I often say that abstract painting hurts Jesus... Because all the catholic religion is based on image, and when we remove the image, we become pagan. It's a bit pagan to make abstract painting.

NG: Yes, because the act of painting the abstract is to create something that does not exist. Moreover, the series of cut-out canvases is a work which has an immediacy and a force in the picture. Was the final shape of a quartered rectangle there consciously or unconsciously at first?

LC: When I did the X, in 66, I was at the Arts Décoratifs in Paris. I was preparing for the Rome Prize for painting, the subject of which was the Garden of Earthly Delights. So it still took a lot of strength to make the X like that, with tampons, and fill the surface methodically and not let anything happen at random. Then the catch is that X is the signature of the illiterate, which appropriates each square of rectangle. This has a strong visual impact, but I hadn't asked myself any questions. I just did it. The subject is that I sign and we see, despite everything, the presence of someone who carries out the work.

NG: What are the subjects that animate you today?

LC: Today, I work on resins, because I find that abstract painting is unrewarding from a surface point of view. Figurative painting brings a little more material, even materialology. As I was looking for a painting where there would be taste effects, where my eye would be like the tip of my tongue, and I found the resins.

MM: And today, how do you read these cut-out paintings from the 1970s?

LC: I think it's perfect, it's extremely clear. It's very French. It's instantaneous.

When we have cut the canvas on the wall, there is nothing else to do since everything has been done. It holds up very well over time and does not really age.

MM: But how were they perceived at the time?

LC: There were a lot of thoughts like that at the time, so I don't know if it was seen a lot. Supports/Surfaces still have their importance, but each artist of the group was very different. I was complaining because some people went into DIY, with matter. It was laborious, tasteless...

MM: Edouard, how did you want to respond or dialogue with Louis' work?

NG: The cut-out canvas is quite predominant in the space and I decided to respond to it by an exhibition which reads like a rebus or rather a game of treasures where we find visual clues which illustrate a story (p.6-7). I would say that the text is the backbone of the show and that the works and other elements are the members of this body. As in many physical exhibitions, in the end only the text survives in its original form, the digital follows as a mediocre version from the passed reality. Words last longer than objects in the long term.

LC: It is true that this painting is very significant, it always has a great presence.

NG: The colors are also very well preserved. So in fact, I started to withdraw and I interpreted the piece as a podium. When I was preparing the exhibition, I read the official book of the Salt Lake City 2002 Winter Olympic Games, and the parallel between artists and athletes seemed quite relevant. Judith Jamison is quoted and talks about the relentlessness of the work and determination that drives these two groups, different on the surface but very similar in their motivations. The American dancer and choreographer believes that artists and athletes share "the same development process: put the hands in the grease. Keep your eye on the reward. And work." The medals are not the goal, the reward "is that you keep your inner flame as burning as possible, as long as you can. That's joy. That's passion."

But I was also wondering, Louis, do you have a non-pictorial practice, for example literature or sports, to take a step back and inform the quality of the work in progress? For my part, mountaineering serves as a gauge. In the mountains, I remember what I did in the studio, and I am asking myself if it holds up in comparison with an external sensation that I have in nature. Obviously nature is much stronger but it's a good benchmark for my practice. Jean-Jacques Rousseau, in *The Reveries of the Solitary Walker*, (1776-78), wrote in the Seventh Walk, "when I leave my head entirely free, and my ideas follow their slope without resistance and without embarrassment. > He then appreciates the characteristic authenticity of thought. Do you have a kind of gauge like that, external to the workshop, which tells you if what you are doing will hold up in the real world? Because the studio is a bit of a parallel world. Daniel Buren said that this is where the artworks belong in the first place and that the moment they leave it, they become something else.

LC: What interests me when I make a painting is how it holds up and how it gets old. It must always produce a significant effect.

MM: Isn't that subjective?

LC: No, I don't think it's subjective. It's very good because it's good. We could analyze why it's good, but cut-out canvases are. Then the eye learns as I got older too and I happened to go back to previous paintings from twenty years ago. Sometimes, the paintings are taken to bed. We think about it in the evening and when we wake up.

NG: Oh yes, we think about it all the time! What are you working on at the moment Louis?

LC: At the moment, I am working on water lilies and on a Saint Francis speaking to the birds.

MM: So the symbolic and spiritual themes come back?

LC: Yes, if you want... It's Christian.

NG: But what is the origin of the idea of remaking a Saint Francis speaking to the birds?

LC: About twenty years ago I made a small sculpture on this subject which I liked a lot and I have often wondered why is he speaking to the birds? Then how will they respond to him? How Christianity can produce such a high symbolic image? Giotto had represented him standing, then I made him sit so that he would have more privacy in the dialogue with the birds.

NG: Is it like a metaphor or a way of getting closer to the nature ?

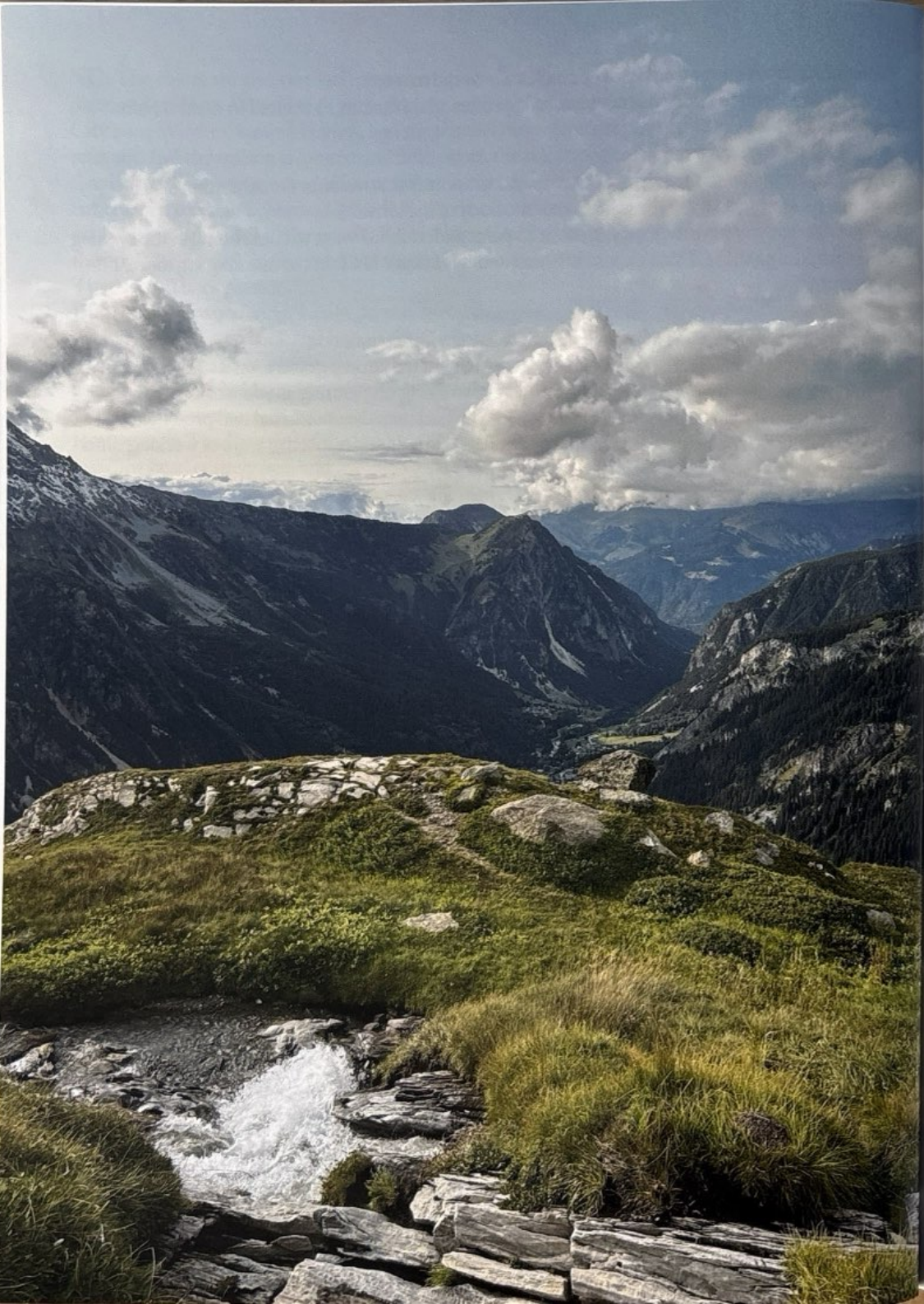
LC: Yes if you want. Giotto's painting is a little professorial I find and I wanted to make a Saint Francis closer to us...

NG: The relationship to the Olympic Games and to sport that is made in the exhibition also questions, to some extent, on the other hand, the body of the artist.

LC: It's true that you have to be physically fit to paint and sculpt. I want to come home in the evening having started a painting, I think about it in bed and if it I don't like it in the morning anymore, I'll start it again.

NG: Yes, we are always, each of us, in constant research. I often paint on non-traditional subjects. So I applied paint here, which is a traditional gesture, on a surface that is not (p.4-5). I found that it was a parallel with your way of working on painting as you work on a traditional material, which is the canvas, but which you had then deconstructed and presented without a frame, therefore in a manner not traditional. It is as if our respective ways of working differ by the means employed, but unite for what they aim at.

LC: That's very good.



Ruisseau d'Isertan, Col du Grand Marchet

Pralognan-la-Vanoise, FR

Août 2023

"Dans l'univers, l'eau dormante est une masse de tranquillité, une masse d'immobilité. Dans l'eau dormante, l'univers se repose. Dans l'eau dormante, le rêveur adhère au repos du monde. Le lac, l'étang sont là. Ils ont un privilège de présence. Le rêveur, peu à peu, est dans cette présence, le moi du rêveur ne connaît plus d'opposition. Il n'y a plus rien contre lui. L'univers a perdu toutes les fonctions du contre. L'âme est partout chez elle dans un univers qui repose sur l'étang. L'eau dormante intègre toute chose, l'univers et son rêveur. Dans cette union, l'âme médite. C'est près d'une eau dormante que le rêveur pose les plus naturellement son cogito, un verticale cogito d'âme ou va s'assurer l'être des profondeurs."

JJ Rousseau, Cinquième Promenade, 1776-78

"In the universe, still water is a mass of tranquility, a mass of stillness. In still water, the universe rests. In still water, the dreamer adheres to the rest of the world. The lake, the pond are there. They have a privilege of presence. The dreamer, little by little, is in this presence, the dreamer's ego no longer knows opposition. There is nothing against him anymore. The universe has lost all the functions of the counter. The soul is at home everywhere in a universe that rests on the pond. Sleeping water integrates everything, the universe and its dreamer. In this union, the soul meditates. It is near still water that the dreamer most naturally places his cogito, a vertical cogito of the soul where he will ensure the being of the depths."

JJ Rousseau, Fifth Walk, 1776-78



Giotto, Predica agli uccelli, 1297-99  
dettaglio



Louis Cane

Toile découpée, 1973 Huile sur toile  
Oil on canvas  
85.8 x 49.2 in



Edouard NG

Olympia 1  
Oil on acetate in alpine frame  
9 x 12 in



Black Diamond

Raven Ice Axe  
Aircraft-grade aluminum and stainless-steel  
30 in



Vintage Bariloche Nahuel Huapi Argentina Ski Resort

Pin



Photographs Zugspitze Wetterstein Mountains, Garmisch-Partenkirchen Germany 1949

Tibetan prayer flags:

Yellow = Earth

Green = Water

Red = Fire

White = Air

Blue = Sky



