art press

AVRIL 2011 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

DRAWING NOW PARIS :
SALON DU DESSIN CONTEMPORAIN
ORSAY : MANET PAR SOLLERS
MIKA ROTTENBERG JOSEPH DADOUNE
ABSTRACTION : FRANCE / USA
BLAISE CENDRARS
MICHEL FOUCAULT

NOUVELLE FORMULE

377

DOM 7,60 € - TOM 1060 XPF
BEL, LUX, ESP, ITA 7,60 €
CAN 10,95 $CA - CH 13 FS
UK 6 £ - MAROC 75 MAD

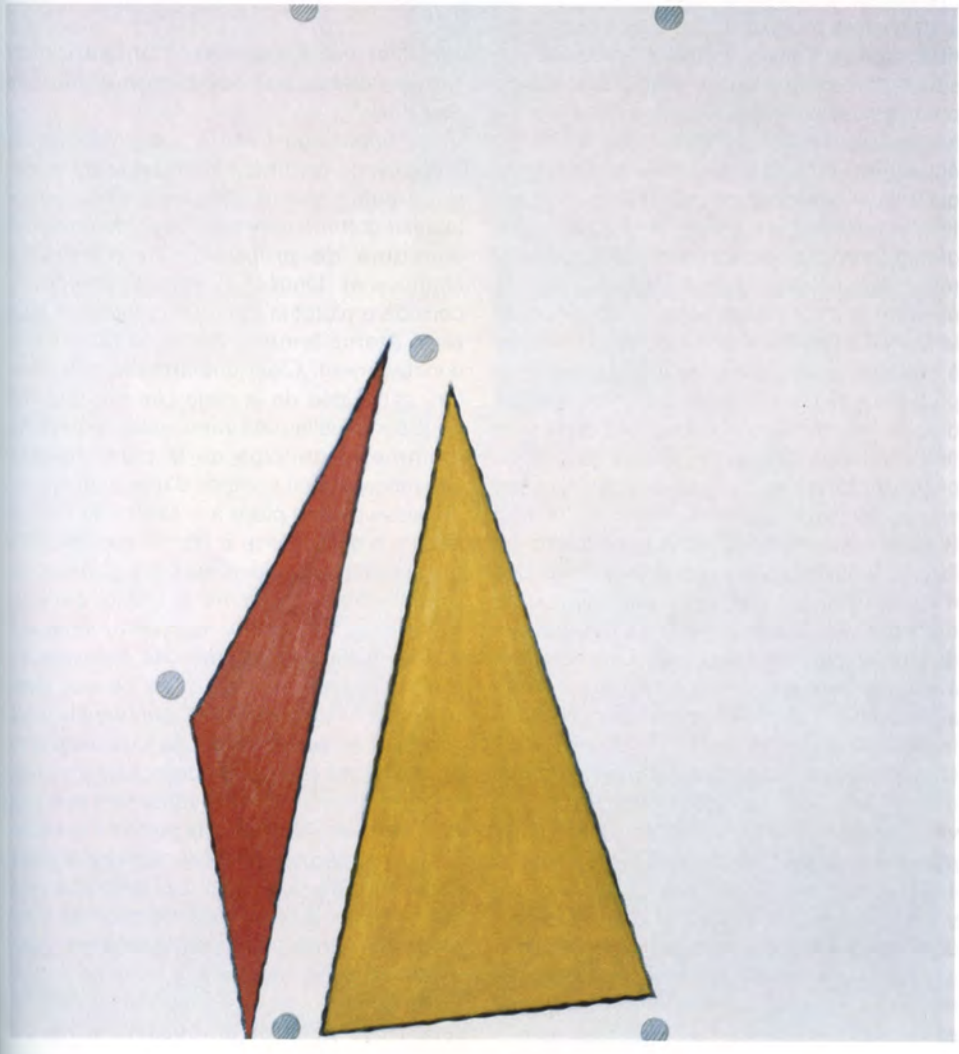
M 08242 - 377 - F: 6,50 €

LE TABLEAU : l'abstraction française et ses affinités

interview de Joe Fyfe par Gwenaël Kerlidou

Dans les années 1970, de jeunes peintres français, notamment ceux de Support-Surface, ont regardé l'abstraction américaine comme une référence. Aujourd'hui, c'est une nouvelle génération de peintres américains qui trouve des solutions aux questions qu'elle se pose chez des peintres de l'École de Paris aussi bien que chez les anciens de... Support-Surface.

artpress.com



Martin Barré. « 82-84 - 114 x 108 ». Acrylique sur toile. 114 x 105 cm (Court. galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles). *Acrylic on canvas*

Dans le contexte de révisions permanentes du canon moderniste, la peinture abstraite française d'après-guerre, longtemps tenue pour rétrograde par la critique américaine, connaît actuellement une lente mais progressive réévaluation. Depuis près de vingt ans déjà, à la faveur d'expositions de groupe et de publications d'articles réguliers, plusieurs critiques américains, tels que Saul Ostrow, Robert Morgan et Raphael Rubinstein, persistent à présenter au public américain l'œuvre d'artistes français, comme Noël Dolla et le groupe Support-Surface, Martin Barré, Christian Bonnefoi et bien d'autres, inconnus ou méconnus jusqu'alors de l'autre côté de l'Atlantique (1). L'exemple le plus récent de cette tendance fut une exposition de groupe organisée du 24 juin au 3 septembre 2010 par le peintre et critique Joe Fyfe, à la galerie Cheim and Read, à New York, et portant ce titre provocanteur : le Tableau. L'abstraction française et ses affinités. Cette exposition développait une intuition sur le « tableau » originellement formulée dans un article sur Martin Barré, paru dans *Art In America* en janvier 2009.

Évitant la chronologie au profit des juxtapositions inattendues, l'accrochage réunissait des peintres consacrés de l'École de Paris, tels Serge Poliakoff et Hans Hartung, et des peintres contemporains new-yorkais reconnus, tels que Jonathan Lasker et Louise Fishman,

couvrant ainsi trois générations. La sélection des œuvres s'ouvrait sur une œuvre de Jean Fautrier de 1956 et se concluait sur des œuvres récentes d'artistes européens et américains, comme Juan Uslé et Daniel Hesidence (2). Le concept fédérateur de l'exposition faisait référence à l'utilisation par Hubert Damisch du terme de *tableau*, dans les années 1970, pour décrire une peinture de Jean Dubuffet, et à son opposition à celui de *painting*, utilisé couramment par Clement Greenberg dans ses écrits de la même époque. Il faut rappeler que ce terme de *tableau*, tel qu'il est utilisé dans le discours critique français depuis environ cinquante ans, et qui se réfère autant à l'objet qu'à l'appareil historique, méthodologique, symbolique qui le sous-tend, n'a pas d'équivalent en anglais puisqu'il ne se traduit au mieux que par *picture* ou *painting*. *Picture* faisant plus explicitement référence à ce qu'en français on qualifierait d'image, soit ce qui est peint ou (re)présenté sur la surface ; *painting* renvoyant d'abord à l'acte de peindre, et par extension au produit de cette activité. Ni l'un ni l'autre de ces termes ne prend donc en charge le bagage sémantique assumé par celui de *tableau*. D'où, selon Fyfe, la différence fondamentale des deux approches, française et américaine, surtout en termes de peinture abstraite. Preuve, si besoin est, de l'importance du rôle de la langue dans la formation de l'identité et du projet artistique (3).

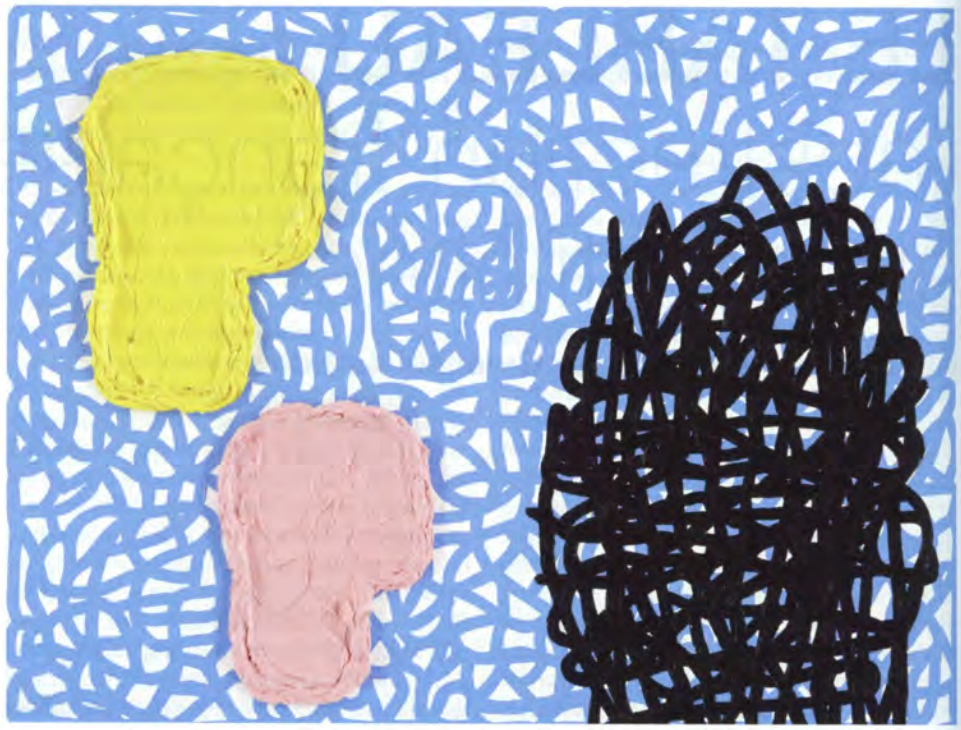
Dans son introduction, Fyfe envisageait l'exposition comme la continuation d'un dialogue initié par l'historien de l'art allemand Achim Hochdorfer, dans son article intitulé « Une réserve cachée : la peinture entre 1958 et 1965 » et publié par *ArtForum* en février 2009. Je me propose de continuer cette conversation, littéralement cette fois, par quelques questions à Joe Fyfe sur certains points que son exposition soulève à un peintre français travaillant à New York.

GK

TABLEAU / PAINTING

■ ***Le titre de l'exposition est assez inattendu et peut surprendre dans le contexte artistique actuel. Qu'est-ce qui vous a poussé à monter une telle exposition ?***

Cela faisait presque dix ans que je souhaitais réaliser une telle exposition, depuis que je viens à Paris assez régulièrement, au moins une fois par an, et que je suis invité par certains artistes à visiter leur atelier. J'ai également effectué mes propres recherches pour mieux connaître les artistes que je souhaitais rencontrer. Je finissais souvent par retourner chez les mêmes artistes. J'ai aussi visité quantité de galeries, musées et espaces alternatifs et écrit des comptes rendus d'expositions parisiennes pour des publications américaines, plus particulièrement pour *Art In America*. Bien que j'aie eu tout de suite envie de monter une exposition à New York, il y a eu au départ un dialogue avec mon propre travail.



Jonathan Lasker. « Lessons in Reality ». 2010. Huile sur toile. 31 x 41 cm. (Court. galerie Cheim and Read, New York). *Oil on canvas board*

J'en ai alors proposé l'idée à plusieurs galeries, mais je n'ai pas trouvé preneur. Je me suis rendu compte qu'il y avait beaucoup de préjugés assez simplistes aux États-Unis sur les travaux venant de Paris. Vers 2000, un échange a eu lieu entre Paris et Brooklyn, qui a réuni beaucoup de galeries mais qui est tombé relativement à plat. Vers 2003, à ma grande surprise, personne n'était plus intéressé par une exposition *française* ; j'ai alors pensé que c'était à cause de l'opposition de la France à l'invasion de l'Irak. En continuant à creuser, je découvris qu'il s'agissait d'un problème de concurrence, très bien analysé dans le livre de Serge Guilbaut (4), et de multiples sources indiquaient que la génération précédente, celle qui suit directement les expressionnistes abstraits (Frank Stella, Mel Bochner, Robert Smithson), considérait les Français comme des concurrents. Tout cela n'aurait vraiment aucune importance, si ce n'était le fait que je découvrais des travaux de plus en plus intéressants qui me parlaient à moi, en tant que peintre, comme aucune autre peinture abstraite contemporaine ne le faisait.

Quand j'ai, par hasard, découvert l'article d'Yve-Alain Bois sur Martin Barré dans un vieux numéro d'*Art in America*, j'ai été complètement fasciné par son travail, ce qui est assez rare. Donc, je pensais forcément qu'il y avait un gouffre à combler d'une manière ou d'une autre, mais l'exposition est aussi le produit d'une sensibilité et d'un besoin de rétablir la peinture comme territoire cérébral et viscéral.

Pourriez-vous expliciter l'utilisation du terme* tableau *par opposition à celui de* painting *?

Cette opposition visait à souligner que les Français, ou plutôt une certaine attitude que je perçois comme française, abordent le tableau comme quelque chose de préétabli, constitué de propriétés et d'attitudes connues et données. L'attitude américaine considère plutôt la *peinture* comme un territoire éternellement vierge, à renouveler constamment. C'est une attitude que j'exècre, cette idée de la page blanche que l'on peut continuellement renouveler et explorer (comme le principe de la planéité chez Greenberg, [mal] compris d'une manière qui ne laisse pas de place à la liberté de l'imagination, n'en déplaise à Harold Bloom [5]). Il me semble particulièrement réactionnaire de penser et d'agir comme si l'histoire n'existait pas, ou devait être ignorée et jetée aux orties. Bien que je parle de peinture en termes moraux et politiques, ce qui, dans mon cas, vient de raisons personnelles qui entrèrent en jeu assez tard, je n'essaie pas de comparer les mentalités politiques française et américaine, même en admettant que cela soit possible. Au départ, la peinture exposée à Paris m'intéressait car elle semblait à la fois plus intellectuelle et plus sensuelle que celle que je voyais à New York. Ce sont les deux pôles qui, à mes yeux, ont de la valeur. Mais je sentais aussi monter une sorte de régression vers le provincialisme au sein de la génération des peintres américains arrivant à

Le Tableau: French Abstraction and Its Affinities

In the 1970s many young French painters, including those of Support-Surface, looked to American abstraction: today, a new generation of American painters is finding answers to its questions both among the painters of the École de Paris, and among the veteran painters of Support-Surface.

In the landscape of ever evolving revisions of the modernist canon, "French painting," long viewed by the American critical establishment as irrelevant and retrograde, is currently undergoing a slow but sustained re-examination. Starting more than twenty years ago with group shows and articles, critics such as Saul Ostrow, Robert Morgan, and Raphael Rubinstein introduced American audiences to the work of French artists like Noël Dolla and the Support-Surface group, Martin Barré, Christian Bonnefoi, and many others unknown at the time on this side of the Atlantic.(1)

The latest example of this trend was a group exhibition organized last summer by critic and painter Joe Fyfe at the Cheim and Read Gallery in New York and provocatively titled *Le Tableau, French Abstraction and Its Affinities*.(2) This show expanded on and illustrated an idea about the "tableau" that Fyfe had introduced in an article on Martin Barré published in *Art in America* in January 2009. Avoiding chronology to the benefit of unexpected pairings, the installation juxtaposed both "disgraced" luminaries from the infamous École de Paris, for example Serge Poliakoff and Hans Hartung, with well-known contemporary New York painters such as Jonathan Lasker and Louise Fishman, spanning two or three generations. The work selection started with a 1956 Fautrier and concluded with 2009 works from American and European painters like Daniel Hesidence and Juan Uslé.

The show's operative concept was based on Hubert Damisch's use of the term "tableau" to describe a painting by Dubuffet in the seventies, in opposition to the term "painting" widely used by Clement Greenberg in his writing. The word "tableau," as it has been used in French criticism over the last fifty years or so, and which came to convey the historical, conceptual, methodological apparatus as well as the object itself (a painted support, canvas on stretcher or not, framed or not), does not have an equivalent in English language criticism where it is

Serge Poliakoff. « Composition dominante rouge ». 1953. Huile / toile. 116 x 89 cm. (Court. galerie Applicat-Prazan, Paris ; Ph. Art Digital Studio). *Oil on canvas*

maturité, principalement en termes de matérialité. Le puritanisme semblait refaire surface, comme toujours chez les Américains, sous la forme d'une aversion pour la vraie matérialité. Nous sommes dans un pays qui vénère le dessin comme moyen de contrôle.

EXPÉRIENCE VISCÉRALE

Pourquoi revisiter la peinture française aujourd'hui ? Que peut apporter une telle révision au discours critique contemporain sur la peinture abstraite ?

Comme j'ai tenté de le montrer dans le texte d'introduction à l'exposition (6), ma contribution a consisté à mettre en évidence la peinture en tant qu'objet physique et je n'ai pas cherché, en revanche, à examiner un autre aspect, tel que celui de la complexité bidimensionnelle de l'espace pictural. C'est là que se situe la différence entre Martin Barré et Robert Ryman. Si l'on comprend le *tableau* de cette manière, alors de nombreuses approches différentes s'ouvrent à nous, comme celle de Bernard Piffaretti ou celle de Claude Viallat, où l'on trouve un équilibre entre le contenu métaphorique et le contenu politique, mais aussi l'idée de la peinture comme matrice de l'histoire. (Viallat et Piffaretti ont réalisé des œuvres de stature internationale et je les considère comme aussi important que n'importe quels autres peintres de leur génération, tels que Brice Marden ou Luc Tuymans.)

Il y a quelques années, je suis allé visiter le Capitole, conçu par Louis Kahn (1974), à Dhaka, au Bengladesh. J'en ai profité pour explorer la région qui est un centre de production de toile de lin. J'ai eu ensuite le sentiment très étrange de voyager à l'intérieur de l'histoire de la peinture, ou du tableau, si vous préférez. Je ne pense pas que j'aurais été sensible à cet aspect du Bengladesh sans la mise en évidence, par l'intermédiaire des préoccupations du groupe Supports/surfaces, ou de Simon Hantaï, des qualités haptiques de l'espace du tableau. Par opposition, il y a quelques années, Joe Zucker a montré une série de peintures très habiles qui décrivait l'histoire du coton en utilisant des images et des morceaux de toile de coton. C'est ce sur quoi je bute sans arrêt dans les travaux américains : le côté narratif et toujours centré sur des effets de surface. Si je n'avais connu que les peintures de Zucker, le Bengladesh ne me serait apparu que sous l'angle d'un film de voyage, mais mon contact avec ces œuvres françaises m'a ouvert à une expérience plus viscérale.

Je ne pense pas qu'il y ait un discours critique particulier sur la peinture abstraite de ce côté-ci de l'Atlantique. Il y a beaucoup de discours critiques qui viennent d'ailleurs et qui ont été appliqués à la peinture un peu comme à un panneau d'affichage, mais qui n'ont pas *la peinture abstraite comme sujet. Il me semble* qu'en grande partie, la peinture est devenue une sorte d'espace fonctionnant un peu comme une boutique de souvenirs, où chacun présente une version peinte de ses meilleures réussites dans d'autres mediums, comme par exemple les peintures de Richard Prince, de Jeff Koons, Jenny Holzer, Damien Hirst. Ce sont parfois des objets intéressants, je suis notamment très séduit par les peintures aux papillons de Hirst, mais elles n'ont rien à voir avec la peinture telle que je la comprends.

C'est un peu comme si, dans le passé, la peinture englobait la totalité de l'orchestre alors *qu'actuellement elle en est réduite à la section* des bois et qu'elle ne peut plus nous donner le son des cuivres. J'ai trouvé, dans la peinture française d'après-guerre, un moyen de tempérer les ambitions en prenant en compte la manière particulière dont la peinture communique. Je pense vraiment que la peinture est en train de s'écrouler sous le poids de trop d'ambition. La question « Qu'est-ce que la peinture ? » n'est pas posée suffisamment, mais elle continue à être intéressante. Je ne sais pas comment cette question est posée

Hans Hartung. « T198-9 - L14 ». 1989. Acrylique sur toile. 195 x 130 cm (Court. galerie Cheim and Read, New York). *Acrylic on canvas*

either translated as "picture" or "painting." "Picture" more specifically denotes what in French would be qualified as "image" or any representation laid on the surface (of the painting), whereas "painting" refers to the act of applying paint itself and only by extension to the product of that action. Neither of these words adequately covers the linguistic territory of the word "tableau." This is where, according to Fyfe, a fundamental difference lies between the French and the American angles of approach to the practice of painting, and especially of abstraction, a reminder, if necessary, of the important role of language in the construction of an artistic project and identity.(3)

Fyfe envisioned the show as the continuation of a conversation instigated by the German art historian Achim Hochdorfer with his article entitled "A Hidden Reserve: Painting from 1958 to 1965," published in *Artforum* in February 2009.

I would like in turn to propose continuing the conversation, literally this time, with some questions to Joe Fyfe that his show raised for this viewer, a French artist living in NY.

G.K.

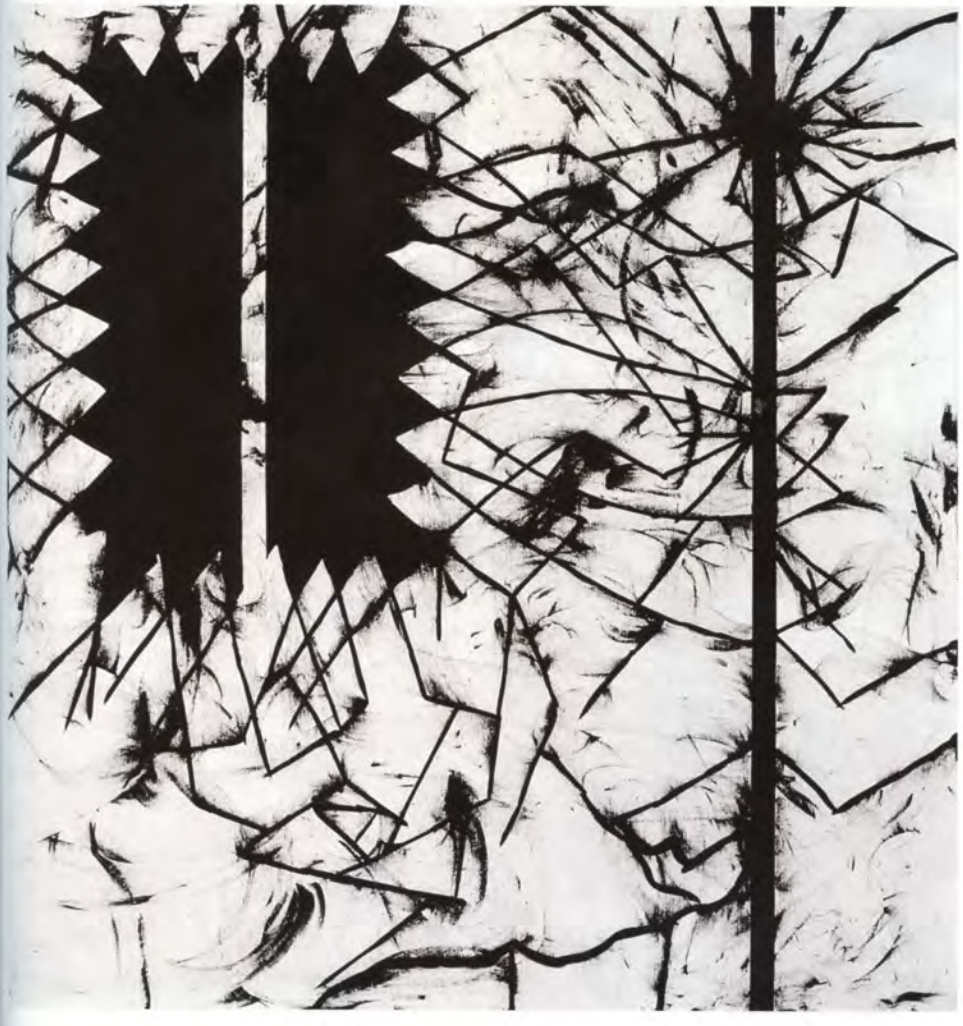
TABLEAU/PAINTING

■ *The title of the show is unexpected and may shock some in today's context. Why did you feel there was a need for such a show at this time?*

Actually, I have wanted to do a show like this for around ten years, since I began visiting Paris fairly regularly, at least once a year. I was invited by various artists to visit studios. I also did my own research as to which artist I would like to meet, etc. In many cases I returned to certain painters again and again. I also went to a lot of galleries and museums and alternative spaces and often reviewed Paris exhibitions for American publications, most often *Art in America*. But it was firstly a dialogue with my own work, though I immediately had a desire to assemble a show for NYC as well. I proposed it to a number of galleries but had no takers. To answer your question, I discovered that there were a lot of very uncomplicated prejudices about Paris-identified work. There was a big Paris-Brooklyn exchange among a lot of galleries in around 2000 that seemed to fall flat, and by 2003, astounding to me, no one was interested in a French show because, I surmised, France had opposed the U.S. invasion of Iraq. As I did more research, I found there was a history of competition, well documented in Serge Guilbaut's book,(4) but also heard second-hand from a lot of people how the previous generation, the one following the one Guilbaut writes about (Stella, Bochner, Smithson, etc.), still saw the French as the competition. None of this would have mattered were it not for the fact that I was seeing more and more interesting work that spoke to me as a mature painter in a way that no other contemporary abstract paintings did. When I came across Yves-Alain Bois' article on Martin Barré in an old issue of *Art in America* I was very taken by the work, even though it was in a reproduction, which was very unusual. So, of course, I thought there was a chasm that needed to be somehow bridged, but the exhibition was also a product of a sensibility, a need to re-establish painting as a cerebral, visceral territory.

Can you elaborate on the concept of the "tableau" and how or why it is used in opposition to "painting"?

It was used mainly to underline that the French, or a certain attitude that I identify as French, address the picture as something that already exists, that it is made up of known properties, known attitudes—givens. The attitude that I identify as American is that the painting is a territory that continually renews itself, it has perennial virginity. I am afraid that this is similar to the American attitude toward everything. I dislike this attitude, and I see it in American painting: the idea that it is a kind of magic slate that one can continually explore by simply wiping it clean again. Greenberg's "flatness" dictum misread, but not in a way that allows for imaginative freedom, *pace* Harold Bloom.(5) It seems to me to be a very reactionary idea that one can and should proceed as if the history of something simply doesn't exist, or should be ignored or thrown out. So even though I am talking about painting in moral and political terms, this is the more personal reason, that came later, and I am not about to compare the French political mind to the American, if one can do such a thing. I was initially attracted to the painting I saw in Paris as it seemed both more intellectual and more sensual than what I was seeing in NYC. These are the two poles of painting that have value for me. I also detected a kind of backsliding into provincialism by



Charline von Heyl. « Plaisir noir ». 2007.
Acrylique et huile sur toile. 208 x 198 cm
(Court. galerie F. Petzel, New York ; Ph. Lamay Photo)
"Black Pleasure." Acrylic and oil on canvas

chez les peintres français, mais elle l'est. En revanche, elle ne l'est pas assez souvent aux États-Unis.

Quelle différence faites-vous entre les termes* peinture française *et* École de Paris. *Ils semblent légèrement déplacés eu égard au sujet de l'exposition qui est plutôt la peinture européenne d'après-guerre.

C'est la question de la clarté qui refait surface ici. C'est une qualité particulièrement française, plutôt que celle, plus générale, de l'abstraction européenne d'après-guerre. Je viens de rédiger l'introduction à un catalogue pour une exposition de Hans Hartung (7). Il est une figure bien plus importante que je ne l'imaginais. La manière dont l'abstraction de l'École de Paris a été réinterprétée et réactualisée chez des Allemands comme Polke et Richter, deux peintres postmodernes par excellence, lui doit beaucoup. Regarder Robert Ryman et Blinky Palermo m'a amené à l'abstraction française, parce qu'aussi importants soient-ils, il y a, du point de vue d'un peintre, davantage de continuité en peinture avec Hartung, Hantaï et Barré. Il me semble que ces derniers esquissent une voie pour rejoindre la peinture sans faire marche-arrière. Je fais ici référence à une peinture dont le sujet principal n'est pas son implication dans la culture générale. Je ne sais pas trop comment l'appeler. Le terme de *peinture sérieuse* me plaît assez, ce qui est très différent de *peinture solennelle*, dont nous ne manquons pas, et je ne suis pas intéressé par la *peinture performance*, ce qui exclut déjà au moins la moitié des peintres en France. Ce sont ses propres limitations qui m'intéressent dans l'abstraction. Il me semble que c'est quelque chose que de nombreux peintres français comprennent et qu'ils ont l'intelligence, la sensibilité et l'histoire culturelle pour le faire. Parmi toutes les critiques adressées à l'exposition, les deux adjectifs que j'ai le plus appréciés sont *hésitant* et *modeste*.

PHYSIQUE-SPIRITUEL

Quelles qualités percevez-vous chez les peintres contemporains new-yorkais qui les rapprochent de leurs prédécesseurs de l'École de Paris ?

Il faut qu'il y ait une conscience de la peinture comme véhicule de couleur et de lumière et que le travail soit éminemment intelligent, comme chez Jonathan Lasker, ou que la peinture soit un objet viscéral, vecteur de lumière tout en étant aussi très intelligent, comme chez Charline von Heyl. Mais, en général, quand on regarde les jeunes peintres qui émergent et exposent dans le Lower East Side, on remarque qu'ils se débattent avec des problèmes résolus à Paris il y a cinquante ans. Mieux vaut tard que jamais. J'apprécie le travail de beaucoup de peintres de vingt ans mes cadets. C'est déjà un miracle qu'ils fassent de la vraie peinture. Depuis la fin des années 1980 jusqu'à relativement récemment, nous avons eu, à New York, la pire peinture possible ; des choses affreuses, encombrées et refoulées, dont j'avais horreur. Mon arrivée à Paris, à la fin des années 1990, fut une vraie bouffée d'air frais. En creusant un peu, il me semble que mes préférences allaient vers une sorte de peinture française qui ménageait un lien entre le physique et le spirituel, comme l'entend Emmanuel Mounier. Aussi résolument républicaine que soit la France, on retrouve toujours une dimension spirituelle dans la manière dont l'acte de peindre est séparé de son auteur et réorienté vers le « corps » de la peinture elle-même.

Il y a un certain degré d'anonymat (et c'est là que je me distancie du côté performatif) qui me semble complètement étranger à la peinture américaine. J'ai eu une éducation catholique que j'ai rejetée en grandissant, mais j'ai

the current generation of American painters, and I mean the generation reaching their mature years, mostly in terms of materiality. Puritanism seems to have reappeared, as it always does here, a kind of fear of materiality of any real kind: this is a nation in love with draftsmanship—a very strict form of control.

VISCERAL EXPERIENCE

Why reexamine French painting today? What could this possibly bring to the contemporary critical discourse on abstract painting?

Well, I think the main contribution, as I tried to make clear in the essay, is the involvement with the painting as a(6) physical object, and I did not touch directly on another aspect, the complexity of the two-dimensional space of the painting. This is how Barré differs from Ryman, for example. If one understands the painting this way a wealth of intellectual problems become available, as in Piffaretti, or an equal amount of metaphorical and political content that can be addressed, as Viallat does—I believe that both Viallat and Piffaretti have made contributions of international stature, and I consider them as important as any other painters of their generation, for example Tuymans and Marden. Then there is the idea of the painting as a matrix of history. A couple of years ago I visited Bangladesh to see Kahn's Parliament buildings and I decided to travel around the country. I became aware through my reading as I traveled of the region's long history as a producer of linen. There was an odd consciousness of traveling within the history of painting, or the *tableau*, if you will. I don't think I would have had this conscious involvement with this aspect of Bangladesh without an exposure to a certain clarity provided by the Support-Surface group, Hantaï, etc. in their preoccupation with the haptic space of the painting. Now, Joe Zucker did a very clever series of pictures a number of years ago that depicted the history of cotton, but he used images and pieces of cotton duck to construct it, which is what I always see in American work: it's about the surface, its narrative. Had I only known the Zuckers, Bangladesh might have seemed a filmed travelogue, but my contact with this French work brought me inside the country in a more visceral way.

I am not aware of any particular contem-

En haut /*top*: Joe Fyfe. « Khan Jahan ». 2010. Coton teint industriellement. 173 x 203 cm. (Court. de l'artiste et galerie James Graham & Sons, New York). *Industrially dyed cotton*

En bas /*bottom*: Jean-François Maurige. « Peinture ». 2009. Huile et acrylique sur toile rouge. 180 x 135 cm. (Court. de l'artiste). *Oil and acrylic on canvas*

porary critical discourse on abstract painting on this side of the Atlantic. I think there are a lot of critical discourses that have been brought in from elsewhere and slapped onto painting as if it was a sandwich board, but they are not about abstract painting. It seems that to a large extent the painting has become a kind of location where one can operate a souvenir franchise of one's achievements in another medium. Such is the primary value of paintings produced by Prince, Koons, Holzer, Hirst, etc. In some cases they are interesting objects—I am quite seduced by Hirst's butterfly paintings for example—but they have very little to do with painting as I understand it. Which is a bit like, at one time painting was the orchestra and now it's just the woodwinds and you can't get a big brassy sound out of it. I found in post-war French painting a way to temper one's ambitions by taking into account the particular way that the painting communicates. I honestly think that painting collapses under too much ambition. I think the question, "What is painting?" is not asked very much, but I it's still an interesting question. I am not sure exactly how this question is asked among French painters, but it is, it very obviously is, and not so often asked here. Often enough, I think.

What distinction do you make between the terms "French painting" and "École de Paris"? Both terms seem somewhat inadequate for the subject at hand, which appears to be closer to "postwar European abstraction."
Well, once again there is this issue of clarity I am identifying as particularly French, more than the more general postwar European abstraction. I have just been writing about Hartung for a catalogue (7) and he has become for me a much bigger figure than I imagined. He has a lot to do with how École de Paris abstraction was reinterpreted by Germans such as Polke and Richter, those supreme post-modernists, and brought forward to the present. I think that looking at Ryman and Palermo brought me to French abstraction, because as important as they are to me, there seems, from the point of view of a painter, there is more continuity with painting in say, Hartung, Hantai and Barré. They seem to me to point a way back into painting while not going backwards.
I am referring to painting whose enmeshment in the general culture is not its primary subject. I don't know what the term might be. I like "serious painting," which is different from "solemn" painting," which there is also plenty of. I also am not interested in painting as performance, which immediately leaves out at least half of the painters in France.
What is so attractive to me about abstraction is its limitations, this seems to me to be something many of the French painters understand and have the intellect, the sensibility and the cultural history to deal with it. Out of all the reviews I got for *Le Tableau* the two adjectives I most welcomed were "tentative" and "modest."

Claude Viallat. « Sans titre, n°130 ». 1997. Acrylique / toile. 251 x 185 cm. (Court. Gal. Daniel Templon, Paris ; Ph. B. Huet/Tutti). *"Untitled." Oil on canvas*

PHYSICAL/SPIRITUAL

What are the qualities that you perceive in contemporary New York painters' works which best connect them to their École de Paris predecessors?
Well, if there is an understanding that a painting must conduct light and color and the work is very intelligent, such as Jonathan Lasker, or that the painting is a visceral object that conducts light and is very intelligent such as Charline von Heyl. But in general, if you look at the work of burgeoning painters who are showing on the Lower East Side you see that they have figured out a lot of stuff that they figured out in Paris fifty years ago. But better late than never. I like lot and lots of American painters more than twenty years younger than me. It seems like a miracle that they are making real paintings. From the late eighties until fairly recently there was the worst painting in NYC I have ever seen. It was awful, busy, uptight junk, I hated it. Coming to Paris in the late 90s was like being able to breathe again. I think that on a deeper level, I responded to a lot of French

quand même fini par m'intéresser à certains aspects de la culture et de la philosophie catholique. Par exemple, il me semble particulièrement significatif que des personnalités majeures comme Simon Hantaï, Olivier Messiaen ou André Bazin aient été catholiques et, dans certains cas, même très croyants. Il est assez inattendu, venant d'un Américain, de souligner subitement ce genre de chose, particulièrement en peinture abstraite, une discipline que j'étudie pourtant depuis longtemps, mais c'est l'un des aspects qui ont contribué à retenir mon attention.

Ce côté physique-spirituel est aussi un élément-clef de mon propre travail et je l'avais certainement en tête au moment de monter l'exposition. ■

Traduit de l'anglais par l'auteur

(1) Ce n'est pas le lieu de dresser la liste complète de ces expositions et articles, mais ce serait nécessaire à qui veut examiner sérieusement l'histoire de cette réévaluation. Il faudrait ajouter à ces noms les commissaires (Armstrong, Lisbon et Melville) de l'exposition intitulée *As painting: division and displacement* organisée par le Wexner Center de Columbus, Ohio, en 2001, mais aussi la galerie Andrew Kreps, à New York, qui a monté la première exposition du travail de Martin Barré aux États-Unis en 2008, et l'initiative plus récente de l'historienne Molly Warnock pour réintroduire le public new-yorkais au travail de Simon Hantaï, à la galerie Paul Kasmin.

(2) Liste des vingt-quatre artistes participant à l'exposition : Richard Aldrich, Martin Barré, Jean Fautrier, Louise Fishman, Joe Fyfe, Hans Hartung, Daniel Hesidence, Charline von Heyl, Merlin James, Jonathan Lasker, Jean-François Maurige, Joan Mitchell, Miquel Mont, Katy Moran, Bernard Piffaretti, Serge Poliakoff, Sarah Rapson, Milton Resnick, Jean-Paul Riopelle, Kimber Smith, Cheyney Thompson, Juan Uslé, Claude Viallat, John Zurier.

(3) Un autre exemple serait celui de la traduction du terme de *regard*, tel qu'il est souvent employé dans le discours critique en français et qui n'a pas non plus d'équivalent littéral en anglais.

(4) *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éditions Jacqueline Chambon, 1996. Ce livre parut d'abord en anglais en 1983 à l'université de Chicago.

(5) Harold Bloom est un théoricien américain de la critique littéraire qui a avancé, dans plusieurs de ses ouvrages, l'idée que pour produire de nouvelles œuvres, les écrivains se devaient de mésinterpréter les œuvres canoniques.

(6) www.cheimread.com/exhibitions/2010-06-24_le-tableau/?view=pressrelease

(7) *Hans Hartung, the last paintings, 1989*. Cheim and Read Gallery, New York, 2010.

Gwenael Kerlidou est un peintre abstrait français résidant à Brooklyn.

Kimber Smith. « Blue Bird ». 1960 Acrylique sur toile. 200 x 149 cm (Court. galerie James Graham & Sons, New York, et succession Kimber Smith).
Acrylic on canvas

painting that seems to retain a connection between the physical and the spiritual that Emmanuel Mounier wrote about. As adamantly secular as France is, there is that dimension of the spiritual, in the way that much of the act of painting is directed away from the individual maker towards the "body" of the painting itself. There is a degree of anonymity (this is where I part ways with the performative) that I find totally outside of painting in the U.S. I was raised a Catholic and though I rejected it as I have gotten older I have developed an interest in aspects of Catholic culture and philosophy. I find it interesting that such major figures as Hantaï, Messiaen and André Bazin were Catholics—in some cases devout Catholics. It is unusual for an American to suddenly detect something like this, especially in contemporary abstract painting, a medium he has been studying for many years, but that is one of the things that has kept me interested. This physical-spiritual thing is a touchstone in my own work. It was probably at the back of my mind when assembling *Le Tableau*. ■

Note: This interview was conducted mostly by email between September and December 2010.

(1) This is not the place for an exhaustive list of these shows and articles, which will need to be drawn up at some point if someone is to look seriously into the history of this steady reappraisal. To these names should also be added those of the curatorial team (Armstrong, Lisbon and Melville) at the Wexner Center in Columbus, Ohio, for their ambitious project in 2001 entitled "As Painting: Division and Displacement," the Andrew Kreps Gallery for its first exhibition of Martin Barré's work in the US, in 2008, and the more recent efforts by historian Molly Warnock to bring Simon Hantaï's work back into New Yorkers' consciousness, at Paul Kasmin Gallery earlier this year.

(2) Richard Aldrich, M. Barré, Jean Fautrier, Louise Fishman, Joe Fyfe, H. Hartung, Daniel Hesidence, Charline von Heyl, Merlin James, Jonathan Lasker, Jean-François Maurige, Joan Mitchell, Miquel Mont, Katy Moran, B. Piffaretti, Serge Poliakoff, Sarah Rapson, Milton Resnick, Jean-Paul Riopelle, Kimber Smith, Cheyney Thompson, Juan Uslé, Claude Viallat, John Zurier.

(3) Another example would be the word "regard," often used in French criticism, which has no literal equivalent in English.

(4) Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, 1983.

(5) Bloom described the need of the "strong artist" to ignore or misconstrue the work of potent predecessors in order to exist.

(6) www.cheimread.com/exhibitions/2010-06-24_le-tableau/?view=pressrelease

(7) *Hans Hartung. The Last Paintings*, 1989. Cheim and Read Gallery, New York, 2010.

Gwenael Kerlidou is a French painter based in Brooklyn.