

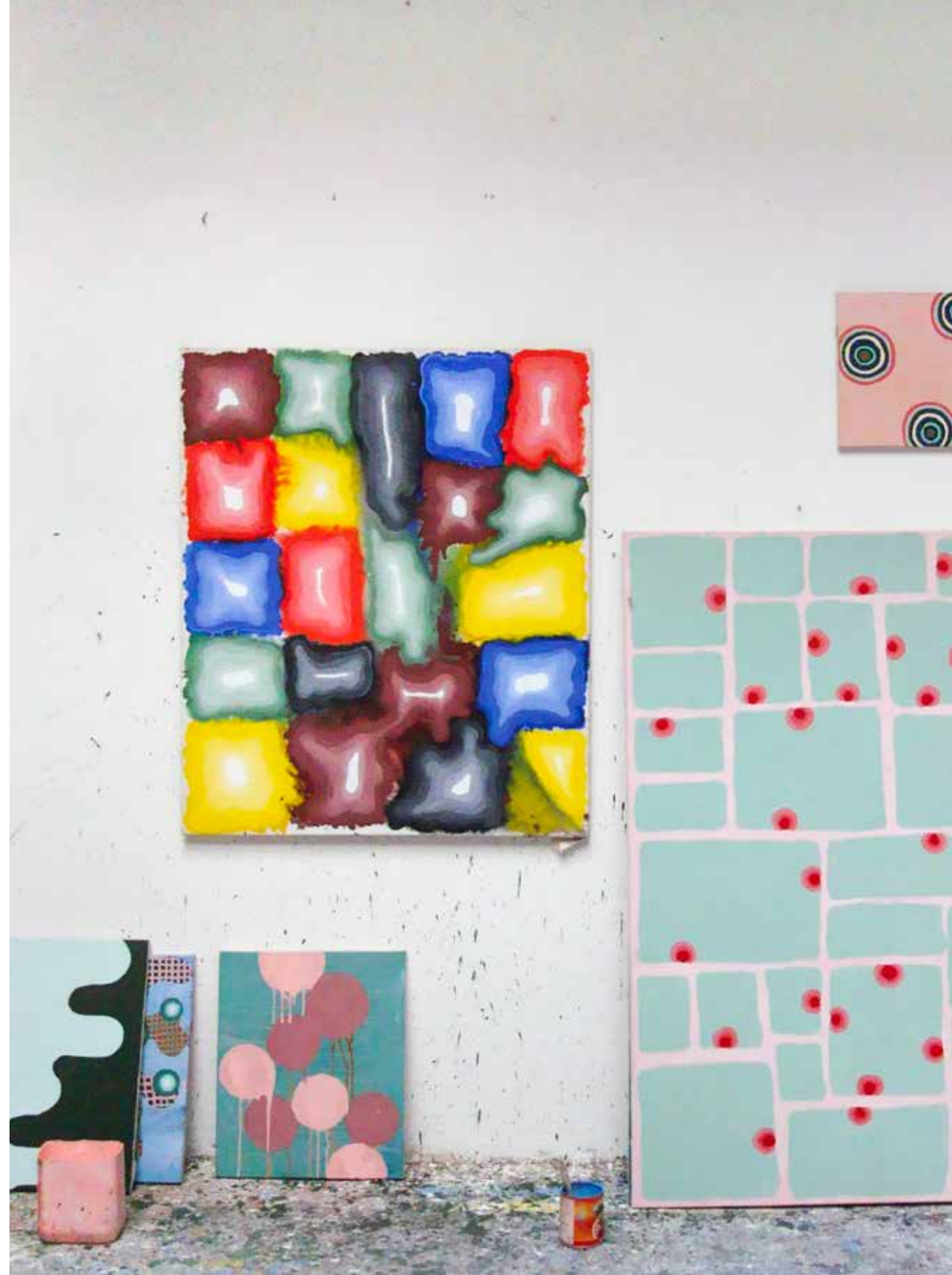
PHILIPPE RICHARD

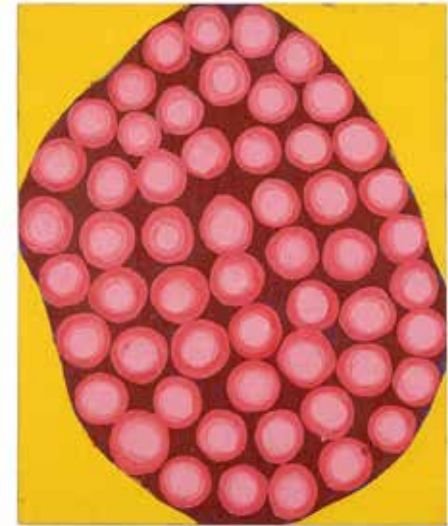
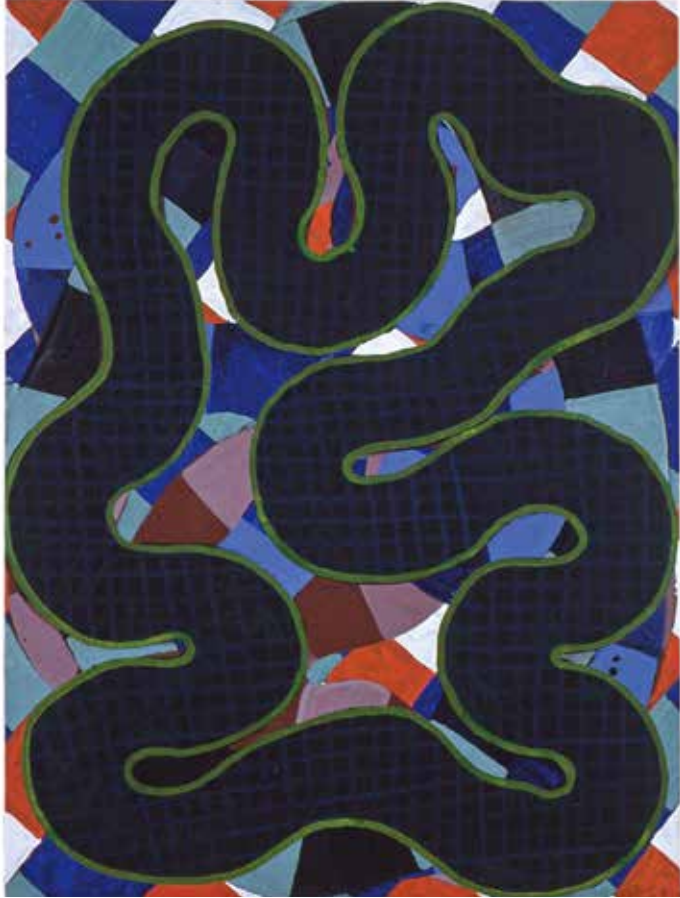
sans titre

peintures et matrices 1998-2014

entretien avec Karim Ghaddab

Galerie Bernard Jordan







Interface/4, Marseille, 1998

Entretien entre Philippe Richard Karim Ghaddab : Une peinture sans projet



KG : Philippe, l'un des points les plus saillants, les plus remarquables de ton travail au premier abord lorsqu'on le regarde, c'est la coexistence de tableaux classiques dans leurs matérialités en tant qu'objets et de dispositifs qui l'excèdent, je pense aux diverses sculptures : les volumes peints, les Variables atmosphériques, les matrices, les cubes, les linéaires, à un certain nombre de dispositifs sur lesquels il faudra revenir pour les qualifier plus précisément mais pour commencer, comment s'est fait, comment se fait ce passage du tableau à ce qu'on pourrait appeler « un au-delà du tableau » ?

PR : Je ne vois pas tellement de différence entre les différents « dispositifs », tableaux inclus, parce que pour moi la question qui me préoccupe et qui dépasse la peinture c'est comment occuper le monde, comment trouver sa place ? Quand je fais de la peinture, la

question est finalement d'occuper un espace pictural choisi, de trouver une méthode, une possibilité de faire, de créer quelque chose dans cet espace.

KG : Néanmoins même si tu dis qu'il n'y a pas ou peu de différences, il y a la décision d'aller au-delà de l'objet qui est traditionnellement dévolu aux peintres depuis plus ou moins cinq siècles, donc la constitution de cet objet, du tableau conçu dans sa matérialité même pour accueillir la peinture qui a donné des principes, des limitations, des normes avec lesquelles les artistes jouent sinon depuis toujours, depuis que le tableau existe, en tout cas de manière très explicite depuis la modernité, je pense aux catégories greenbergiennes sur la planéité, l'abstraction, les constituants du tableau. Que se passe-t-il pour qu'à un moment cet espace « à occuper » ne suffise pas et qu'il y ait alors d'une part la décision, d'autre part la possibilité d'envisager un au-delà de la peinture ne pouvant pas rester enfermée ou limitée dans ce rectangle pour que celle-ci puisse s'étendre, soit sur d'autres volumes construits, soit sur les murs, auquel cas il y a un lien avec l'architecture, alors que le tableau, me semble-t-il, est une espèce d'unité extrêmement cohérente qui peut être transportée dans à peu près n'importe quelle situation ?

PR : Il y a quelque chose de pratique dans le tableau qui en a fait son succès. C'est un objet qu'on peut transporter, un bien meuble qui peut être négocié mais c'est une question obsolète puisqu'on peut imaginer un vidéaste exposant au Japon envoyant une simple clé USB. Il pourra exposer la même œuvre dans vingt endroits en même temps. Le tableau est un objet lié à l'histoire de l'art tout comme les « dispositifs ». Récemment j'ai fait une série en volume ayant la forme de nœuds. Quand on veut faire des nœuds, le plus simple c'est de les faire en volume. Je parle ici de la forme et non de l'intention initiale. Ce que j'appelle nœud ou n'importe quelle structure va imposer un certain mode de travail. Je peins sur la forme que j'ai déjà construite. La forme est préexistante. Si je peins des linéaires, je dois réfléchir à comment peindre de longs tasseaux de bois. Les solutions sont beaucoup moins ouvertes que quand je peins un tableau. La contrainte de la forme de l'objet prend le dessus sur la peinture. Il y a donc bien une différence entre les divers dispositifs et les tableaux sont beaucoup plus travaillés, pensés, poussés. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas abandonné cette pratique. Il y a de nombreuses interventions, de multiples recouvrements plus ou moins importants de la surface picturale. Je recouvre, je reprends, j'efface. Ces errements sont inévitables, ils sont le résultat du manque de projet au départ. Je n'ai jamais d'idée sur ce que je vais peindre, il y a tout au plus une piste, un questionnement et celui-ci s'avère toujours foireux. C'est une situation qui me traumatisait il y a 25 ans. Je me trouvais ringard, tout le monde autour de moi avait un projet artistique. Moi je n'en avais pas et je n'en ai toujours pas mais ce n'est plus mon problème. Ce qui m'intéresse, c'est la surprise visuelle, la forme qui apparaît, l'énigme à résoudre. C'est pourquoi je n'arrête pas de faire des tableaux et dans le même temps, je sais qu'il y a quelque chose à creuser du côté des objets peints.

KG : Est-ce à dire que la question de l'extension de la peinture en dehors du tableau, provient finalement davantage de ton mode de fonctionnement dans ton atelier que de considérations de l'œuvre in situ ? Je suis étonné parce qu'il y a eu dans tes expositions passées des prises en compte de l'espace in situ, que ce soit au musée Matisse du Cateau-Cambrésis, aux Tanneries à Amilly ou même dans l'expérimentation que tu as menée au musée des Beaux-arts de Dunkerque dans le commissariat de ton exposition Autre pareil . Tous ces projets ont donné lieu à une prise en compte très spécifique et très serrée des conditions de visibilité de ce qui est disponible en terme d'image préexistante ou en terme d'architecture, des spécificités du volume à occuper. On pourrait penser a priori que le travail de la peinture en dehors du tableau, son expansion dans l'espace, obéit à ces considérations-là, est une adéquation particulière à chaque fois rejouée avec le lieu. Or, à travers ce que tu me dis, j'ai l'impression que ça vient plutôt en amont, dès le travail en atelier.

PR : L'espace d'exposition est important mais les œuvres in situ coexistent avec le travail en atelier. Une partie se pense et se fait à l'atelier, l'autre est dépendante du lieu. Pour les matrices, par exemple, il y a d'un côté le tableau, de l'autre la peinture appliquée à même le mur qui prolonge l'espace pictural. Je vois ça comme l'ornement de la musique baroque ou l'improvisation dans le jazz. Le hors-champ est peint à même le mur, il a une autre temporalité. La proposition, éphémère, dure le temps de l'exposition. Elle est différente à chaque fois et elle n'est pas obligatoire, le tableau est autonome. Mais j'aimerais revenir à l'atelier. Je me suis rendu compte que questionner l'atelier, c'était envisager l'ennui. À l'atelier, je ne fais pas grand chose. Je bouge les pièces en cours, je les regarde. J'ai entrepris depuis quelques années de faire des photographies d'atelier. Je photographie des situations d'atelier, parce que je peux analyser comment d'une manière inconsciente j'assemble les objets. On est face à un mur où il y a des gouaches qui sont pour certaines terminées, d'autres en cours. Je les ai punaisées au mur évidemment pour les regarder mais je n'ai envisagé ni l'ordre ni la manière de les agencer. Pour une raison pratique j'ai rempli l'espace qui était en face de moi et qui me permet de les voir toutes ensemble. Des liens apparaissent que je n'avais pas prévus et c'est actuellement ce qui m'intéresse le plus. Pourquoi je ne

m'autorise pas à les accrocher comme ça ailleurs ? Les objets « bougent » dans l'espace de l'atelier. Un tableau se retrouve à coté d'un autre puis d'un autre. Leur coexistence est plus intéressante que les deux tableaux isolés. L'atelier en est rempli. Je rêve toujours d'un atelier vide dans lequel il y aurait une seule œuvre en cours. Je pourrais arriver le matin et dire : je vais finir cette œuvre, ce soir, l'affaire sera réglée. En fait, je vais d'échec en échec, rien ne marche et donc forcément mon atelier se remplit de peintures inachevées, avortées, possiblement en cours. J'entre à l'atelier et je vois le tas de pièces à finir, c'est déprimant. Il y a les personnes qui font des listes de ce qu'elles ont à faire. Moi aussi, on biffe méthodiquement mais il y a à peu près autant de choses à faire que de choses faites. Le lendemain ça recommence. Pour faire avancer un tableau, je vais en commencer trois autres, ces trois-là deviennent trois problèmes supplémentaires. Il y a ainsi une épidémie de problèmes insolubles.



C'est mon fonctionnement, mon processus de travail. Si je travaille sur le même tableau une journée entière, le résultat est décevant. Le tableau est vide, décoratif, sans présence. Il n'y a pas la charge picturale que je recherche. Quand je travaille plus longtemps sur un tableau, j'ai évidemment différents états d'âme, la main aussi est différente. Quand on revient sur un tableau jour après jour, c'est comme une multitude d'événements et de personnes qui interviennent finalement. Mes peintures sont comme des symptômes qui émergent. La manière dont on pense m'intéresse beaucoup. Tu sais que j'aime les mathématiques. Poincaré s'est posé la question de comment une idée nous vient. Le travail de construction d'une

œuvre est du même ordre. Quand je regarde une peinture en cours, je passe dans ma tête toutes les éventualités. Elles sont liées à mon psychisme du moment, mes capacités, mes sentiments, mon expérience de peintre. Commence un long monologue intérieur : je pourrais faire ci, faire ça, recouvrir, retravailler telle partie. Je n'arrête aucune décision et le temps passe, les jours passent, les tableaux changent de place, se trouvent confrontés à d'autres œuvres en cours. Mais que ce soit un nœud, des tasseaux de bois ou des toiles, la solution viendra de la pièce elle-même. À un moment donné, une idée viendra, que je n'avais jamais eue auparavant. Il y a autre chose : j'aime bien travailler avec des matériaux pauvres. Je ne suis pas du tout bricoleur. Je me souviens quand j'étais enfant, j'avais un frère de huit ans mon aîné, c'était un vrai bricoleur, il était mon héros. Il faisait de magnifiques cabanes dans les arbres. Il nous les abandonnait après les avoir construites. Je me souviens de la fascination que j'avais pour le travail manuel. À la dernière exposition que j'ai faite chez Bernard Jordan, l'année passée, les tableaux avaient l'air un peu plus raffinés que d'habitude, pas sophistiqués mais il y avait un certain raffinement pictural dû aux éléments peints, une allusion à une représentation tridimensionnelle. Des peintres que je connais depuis longtemps m'ont dit : oh, mais tu sais peindre ! comme si ce que je faisais était limité par mes capacités à peindre. J'étais halluciné, étonné que des peintres, des artistes qui ont eux-mêmes une pratique artistique, ne puissent pas envisager que ce que je fais est ce que je veux faire et non ce que je peux. Ça m'a bien fait rigoler, je me suis dit que c'était facile d'impressionner les gens alors que mon but est justement à l'opposé.

KG : C'est vrai qu'il y a dans l'ensemble de ton travail un refus assez évident de la sophistication. Il y a toujours juste ce qu'il faut mais pas plus, il n'y a pas de recherche du produit fini, du luxueux, dans sa matérialité ou dans sa fabrication. Est-ce que la simplicité, la modestie de la gouache, ses limitations

aussi en terme de couleurs, d'effets obtenus, entrent en résonance avec ce que tu évoquais de ta volonté de t'en tenir à tes techniques et tes matériaux simples, une certaine rusticité de la fabrication ?

PR : Pour les gouaches, on est dans un premier jet, l'embryon d'une pensée. C'est une forme très spontanée qui s'inscrit rapidement sur le papier tout comme un dessin. Je travaille sur une gouache, une nouvelle idée me fait démarrer une autre qui en amène une autre encore, la forme rebondit. Les gouaches se suivent, se ressemblent parfois mais pas toujours. On ne peut pas travailler trop longtemps sur une gouache parce que ça s'épuise, ça se fatigue, ça doit rester frais, léger. Je cherche à donner le même sentiment dans les toiles. Faire une chose désinvolte, un travail qui soit un peu insaisissable. La question de la distance entre nous et les objets est cruciale, la distance entre l'œuvre et le spectateur aussi. Ça m'intéresse autant pour les volumes ou les structures que pour les tableaux. On voit une peinture. On s'approche, on est séduit, on s'en approche un peu plus, on découvre la facture un peu dure, sèche, maladroite, c'est un peu dégoûtant, mal fichu, fait de manière approximative. Ça repousse, ça rejette, on se recule et à nouveau l'objet redevient une chose attractive, on se rapproche, ça recommence, il n'y a pas de distance neutre. C'est ce qui m'arrive quand je regarde un tableau dans la salle des Vélasquez au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Je vois ce satin splendide, toutes ces nuances, ces reflets, je m'approche et je vois que c'est un barbouillis fait de coups de pinceaux, à tel point qu'on se demande comment il a pu peindre ça, puisqu'il devait être très proche en imaginant l'effet que cela allait donner de plus loin. Quand on est en train de peindre, on est tellement dans son sujet que parfois effectivement la solution vient du hasard, pas de la chance mais de la manière de poser son pinceau et finalement la chose se fait à notre insu. Cette chose, ce motif, s'impose. Je ne sais pas pourquoi les motifs que je peins sont souvent des motifs appartenant à tous, récurrents, provenant du marigot de notre inconscient. Quand je commence à les étudier plus sérieusement, je trouve des liens entre de nombreuses cultures ou civilisations, que ce soit chez les Celtes, les Africains, les Aborigènes, les Nordiques, etc. Il s'agit de pensée visuelle.

KG : Je veux revenir sur la question de la fabrication. Tu écris dans le livre Autre pareil : « je cherche systématiquement à ne pas apprendre ce qui n'est pas facile si je dois construire une structure, si je cherche une forme j'essaie d'oublier ce que je pourrais savoir sur la question » ce qui confirme ce que tu viens de dire ; comment est-ce que tu vois ce refus d'apprendre, ce refus même d'utiliser un certain savoir-faire technique, pourquoi cette manière de brider le savoir ? Je te pose cette question parce que je pense à toute une idéologie qui découle d'une certaine avant-garde historique sur la banalité, le refus du chef-d'œuvre, le quotidien, qu'on rencontre chez énormément d'artistes aujourd'hui dans la chose de peu qui ne nécessite pas de savoir-faire particulier, qui est à la portée de tous, et qui retourne finalement le reproche traditionnel fait à l'art contemporain, c'est-à-dire, tout le monde peut le faire, c'est facile, mon fils en fait autant et certains artistes aujourd'hui semblent dire que, oui c'est facile, tout le monde peut le faire. Il y a une sorte de jouissance à l'ordinaire, au quotidien avec souvent, du point de vue idéologique, une arrière-pensée politique qui voudrait que parce que c'est facile à faire et à la portée de tous, ne nécessitant ni apprentissage particulier ni connaissances extrêmement pointues, ce serait démocratique. Il y a cette vieille pensée de la démocratisation de l'art aussi bien en terme de réception que de fabrication même. J'aimerais savoir comment tu te situes par rapport à cela.

PR : Je ne sais pas bricoler. Je n'ai d'ailleurs aucune envie d'apprendre. Il est toujours préférable de trouver une solution sans savoir, de trouver sa solution. C'est comme pour la peinture, je dois me battre avec mon trop-savoir. J'aime la peinture, la peinture des autres, la peinture ancienne. Je collectionne même des œuvres, je suis au contact, on peut dire, permanent, avec des livres ou des œuvres. À l'atelier je cherche à être un primitif en évacuant tout ce savoir pour développer un travail non-éduité. Mais ça

ne marche pas toujours. Mon travail est truffé de citations, de formes prises à d'autres artistes. Il y a des artistes que j'aime tellement. Je me dis : il y a un petit côté Chardin par ici ou par là qui transparait. C'est même parfois totalement assumé. Certains artistes du passé cohabitent en moi, je pense à Géricault, à Bonnard, à Manet. Édouard Manet, c'est mon meilleur ami. C'est quelqu'un qui refuse la chose bien faite. J'adore ses gravures. Il les construit en dépit du bon sens, tout semble maladroit. Il a une vraie volonté de faire l'inverse de ce qu'il devrait pour obtenir une gravure ou un dessin acceptables. Pourquoi ce type a fait ça, comment il l'a construit ? Quand Bonnard fait un dessin, on dirait qu'il caresse le papier. Les artistes que j'aime le plus sont ceux dont je peux le moins parler, je pense à Bram Van Velde par exemple. Comment peut-on parler de Bran Van Velde ? Comment peut-on parler de la peinture ? Comment peut-on parler de Schwitters, de De Kooning, de Westerman, de Bonnard sinon en fabriquant de la littérature : leurs femmes, leurs histoires, leurs manies. Comment parler du travail de gens que j'ai connus comme Joan Mitchell, Jean-Paul Riopelle, Shirley Jaffe ou Claude Viallat ? Je connais de nombreux artistes qui ont du mal à parler de leur peinture. Écrire, parler de la peinture est une question qui résiste parce que les mots sont inopérants, incapables de transmettre sinon en décrivant. Il y a aussi des artistes qui font une œuvre extrêmement savante, érudite, intelligente, intelligible, je ne citerai pas de nom. Leur travail donne lieu à une énorme littérature parce que justement, ils nous offrent l'opportunité de nous sentir plus intelligents. On va voir une exposition d'un artiste intelligent. On comprend tout, on apprend même des choses, on s'amuse parfois et toujours en ayant l'impression d'être plus intelligent en sortant. Face à d'autres œuvres, on se dit : « quelle confusion, je croyais aimer en arrivant mais là c'est encore pire que ce que j'imaginai ». On en ressort plus stupide que jamais, dépit. Pour donner un exemple concret, je pense à Eugène Leroy que j'aime beaucoup. Je trouve parfois ses tableaux horribles, croûteux. Ce que l'on regarde, c'est un ratage. Il y a aussi une fascination. La peinture a une présence et puis ce mec peint des modèles à poil et on ne les voit même pas, tout est recouvert, caché par un monceau de matière qui ressemble évidemment, inévitablement à de la merde, à quelque chose qui est sale et moi j'aime beaucoup le rapport que la peinture entretient avec le corps, la saleté, la déjection, la chose qui est évacuée, jetée sur la toile. Tous mes vêtements ou presque sont tachés. Je peux avoir un pantalon neuf, au bout de trois jours, il y aura de la peinture dessus parce que rien que de passer dans l'atelier j'en attrape un peu. Mais il n'y a pas que la peinture qui résiste. Je trouve incroyable que les gens pensent qu'on peut tout comprendre, tout expliquer. Je ne sais pas pourquoi je suis vivant, je me pose cette question-là à peu près tous les jours, je me dis : mais qu'est ce que je fous là ? La question du début, « quelle place occuper » prend tout son sens. Je me souviens d'une discussion qu'on avait eue ensemble il y a très longtemps où toi tu disais, « Il y a trop d'objets, il faut arrêter de construire des objets, le monde est encombré », et moi j'adore encombrer le monde, ça ne me gêne pas du tout d'être encombrant. Ça finira comme ça finira, on connaît tous le sens de ce que la voirie entend par « encombrants » mais en tout cas moi j'occupe un peu d'espace, je le remplis par mes pensées, mes rêves, mes dispositifs, mes tableaux. Les artistes que j'aime ne produisent pas toujours d'images. Ils sont dans un processus. Une œuvre de Leroy est le résultat d'une expérience, donc évidemment sa valeur esthétique peut poser question puisque ce n'est pas forcément ce qui est recherché. Faire de la peinture implique aussi de participer à une expérience. Je suis un peu comme un chasseur aux aguets, j'attends le passage du gibier, tranquille dans mon abri. Tout mon travail, c'est d'attendre et de pas manquer ce qui arrivera. J'ai découvert que la devise de Edouard Manet était « tout arrive ». Je me sens un peu comme ça, je me dis : tout finira par arriver, je ne sais juste pas comment, ni où, ni quand.

KG : Tu parles comme un photographe. Être à l'affût du réel, attendre que se produise quelque chose, être dans le bon état pour être capable de saisir ce qui arrive, tu connais l'anecdote de Kandinsky qui découvre un nouveau tableau dans la pénombre. Il y a quelque chose de l'inquiétante étrangeté,

Das unheimliche de Freud, c'est dans un cadre effectivement familial, c'est dans l'atelier, c'est dans la tombée de la nuit ou dans la pénombre, un état de conscience un peu amorti, c'est la fin de la journée, la fatigue, et tout à coup, ce qu'il connaît le mieux, son propre tableau, prend une apparence tout à fait singulière, déroutante, étonnante. J'ai l'impression que tu recherches quelque chose comme ça et ton intérêt même pour la psychanalyse et pour les neurosciences se retrouve dans cette recherche d'un moment, d'un état en fin de journée où quelque chose va se produire qui échappe à la volonté.

PR : Oui, il y a quelque chose comme ça mais la question n'est pas de se mettre dans un état second, c'est d'être là en parvenant à affaiblir ses propres limites : le savoir, l'érudition, le bon goût, l'intelligence, l'efficacité, le talent, etc.

KG : Est-ce que ça veut dire que trop de maîtrise technique, trop de virtuosité, éloignerait cette dimension expérimentale ou processuelle pour figer l'œuvre dans un objet qui serait parfaitement construit mais du coup un peu distancé, tu parlais de distance tout à l'heure vis-à-vis de la peinture, la perfection formelle induirait-elle une distance par rapport à l'expérience de l'artiste dans son atelier, puisque l'atelier semble être un lieu très important ?

PR : Je ne crois pas que la question soit de mal peindre ou d'obtenir un résultat décevant. La maîtrise technique ne me gêne pas. Un artiste dont j'aime bien le travail, Bernard Piffaretti, le démontre dans chacune de ses peintures en reproduisant à l'identique sur le côté droit les accidents survenus du côté gauche de la toile. Tout est dans la prouesse technique. L'idée même d'une spontanéité est complètement illusoire. Il n'est pas non plus question d'expression, de sentiment. Ce qu'il faut, c'est attraper ce qu'on aura du mal à attraper, ce qui échappe. Ce que je sais empêche l'émergence de ce qui pourra arriver. La bataille est rude. La peinture tout comme la psychanalyse n'est pas là pour soigner nos bobos. Elle nous empêche de tourner en rond, nous fait sortir de nous-même et de nos illusions.

KG : Freud débarquant à New York aurait dit : « ils ne savent pas que nous leurs apportons la peste ».

PR : Je trouve que c'est formidable. La peste, c'est la liberté. Dès qu'on essaie d'être libre, de tendre vers plus de liberté, on est évidemment conscient de l'impossibilité d'y parvenir. Quand on lit beaucoup de livres, on se rend compte de son inculture. À l'atelier, c'est quand j'arrive à mettre ma volonté de côté que les choses arrivent. C'est très difficile. Peu de gens le comprennent. Notre époque laisse de moins en moins de place pour l'expérimentation. Il n'y a de moins en moins la possibilité de se perdre et d'être dans un espace incertain. Il y a une forte pression à se défaire de l'atelier pour se confronter à ce fameux réel qu'on n'arrive pas à définir et être en lien avec la société, à pallier les insuffisances du politique, il faut faire du lien social alors que pendant longtemps on a été des marginaux, inutiles, contre-productifs



ou antisociaux. Récemment je suis allé voir au Guggenheim une rétrospective de Christopher Wool. J'avais vu celle de Paris que j'avais plutôt bien aimée. Les Américains le voient comme un nouveau génie. En fait, il utilise des recettes un peu éculées : le monochrome, (il fait principalement des tableaux en noir et blanc) qui symbolise l'idée d'une appartenance à l'avant-garde, une certaine radicalité, reprend les compositions des expressionnistes abstraits, leurs formats, de grands tableaux gestuels, utilise la photocopie, la sérigraphie comme Andy Warhol, utilise les mots, joue avec la psychiatrie, le langage, la difficulté à communiquer, sans oublier le monde réel, les images photographiques un peu glauques. Il y a une sorte de patchwork d'expériences approuvées du passé. On nous le présente comme un artiste novateur, alors qu'il est un bon peintre qui peint des tableaux d'une manière très conventionnelle. Lui se voit comme un punk. Je serais ravi d'avoir un Christopher Wool dans mon salon et ça ne gênerait personne. On attend désormais d'une œuvre qu'elle soit un produit correspondant à notre attente. Il y a une vraie régression historique. Nous vivons un retour à l'ordre avec un vernis qui serait celui d'une hypermodernité ou d'une hypernouveau. On cherche à intégrer les artistes à des processus devant être positifs, productifs. On doit adopter des modes de fonctionnement très explicitement calqués sur ceux de l'entreprise. Je travaille avec un ordinateur dans les avions, les aéroports, les hôtels. Je suis un nomade dans un monde global. De ce fait, l'atelier fait figure d'une espèce de survivance du passé, une espèce d'ancre finalement assez mystérieuse, presque alchimique où on ne sait pas trop ce qu'il s'y passe. On est aujourd'hui, au contraire, dans une idéologie de l'ouverture et de la transparence, c'est à dire, ce lieu clos assez impénétrable, assez mystérieux, doit disparaître et l'artiste est sommé de travailler en toute transparence en collaboration soit avec d'autres artistes, soit avec des partenaires extérieurs, des entreprises, des collectivités locales, l'artiste n'est plus seul à produire son œuvre, il est une sorte d'expert sollicité dans des projets collectifs. Il y a une recherche d'efficacité, c'est ça le mot clé. Je veux être inutile, perdre mon temps à faire une peinture sans projet, non efficace.

KG : Quand tu parles de Christopher Wool c'est effectivement un exemple intéressant parce qu'il s'inscrit encore dans une continuité des avant-gardes où on parle de nouveauté, d'invention formelle, de choses comme ça, lorsque tu parles de conservatisme, de réaction plutôt, de retour à l'ordre, je partage le constat concernant la société en général, et le monde de l'art en particulier. Le fait que quoi que ce soit et la peinture notamment revendique l'inefficacité dans les valeurs qui sont les nôtres actuellement est absolument inadmissible. Tu parles de l'espace de l'atelier, de la manière dont tu peux confronter les travaux en cours, tout cela procède peut-être d'une pensée du montage. On le voit dans beaucoup de tes œuvres qui fonctionnent à partir de confrontations de deux formats ou qui sont en soit des montages et qui donnent lieu à des réglages assez fins. Tu parlais du nœud tout à l'heure, je pensais aux nœuds borroméens dont parle Lacan. Le nœud est en soi un montage aussi, une manière de faire rentrer en contact des choses qui sont théoriquement distantes, quelque chose se noue et on a une configuration d'images qui rentrent en contact et qui va produire autre chose, tu pourrais peut-être y revenir mais il y a aussi une pensée du montage qui est a priori très loin de toi, c'est le surréalisme, le collage, l'influence de la psychanalyse, y a-t-il pour toi des points de contact ?

PR : Comme beaucoup de jeunes sans culture visuelle particulière qui voulaient faire de la peinture, les premières peintures accessibles ont été celle des surréalistes. Max Ernst, Magritte et surtout Dali faisait partie de mon imaginaire. C'est étonnant que nous en parlions parce que c'est quelque chose que j'ai refoulé pendant très longtemps. Mes premières peintures avaient un côté post-surréaliste. Elles étaient composées d'éléments qui flottaient un peu comme dans les tableaux de Tanguy.

KG : C'était des éléments abstraits ?



PR : oui. Ça m'a toujours paru évident. Tout ce qu'on peint est abstrait, le fruit de notre imagination. C'est le cas de toute représentation. Je viens d'un milieu où il n'y avait aucune culture visuelle - c'est une des raisons qui m'ont poussé à devenir peintre - je me souviens de ma mère qui disait en parlant des dessins d'enfants : « il fait du Picasso ». J'ai commencé à me plonger dans les livres, à fréquenter les musées, à regarder les œuvres, à chercher à comprendre. Il y avait l'histoire de l'art qui est d'abord une histoire. Par réaction, le surréalisme m'a paru trop simple ou trop nul. J'avais honte de mes débuts. Aujourd'hui, je compose les gouaches comme des cadavres exquis ratés, les éléments hétérogènes des deux côtés de la page n'ayant pas forcément de liens entre eux.

KG : Il y a aussi un aspect processuel dans ta peinture.

PR : Comme pour tous les peintres j'imagine. C'est un aspect qui m'intéresse. J'aimerais l'analyser, le comprendre. C'est ce qui me pousse à questionner l'atelier. Il y a aussi un vrai plaisir de peindre, c'est indéniable, c'est passionnant. Il y a un moment où il faut finir le tableau même si c'est secondaire. Une peinture est terminée (abandonnée) quand je ne la reconnais plus, quand je suis face à une image intrigante qui résiste à être nommée. Il y a là une relation au surréalisme. Je ne cherche pas à faire des tableaux abstraits, je cherche à faire des tableaux sur lesquels on ne puisse pas reposer son regard. Il faudrait aussi aborder la question de l'imaginaire et de ses supports, les images, abstraites ou non.

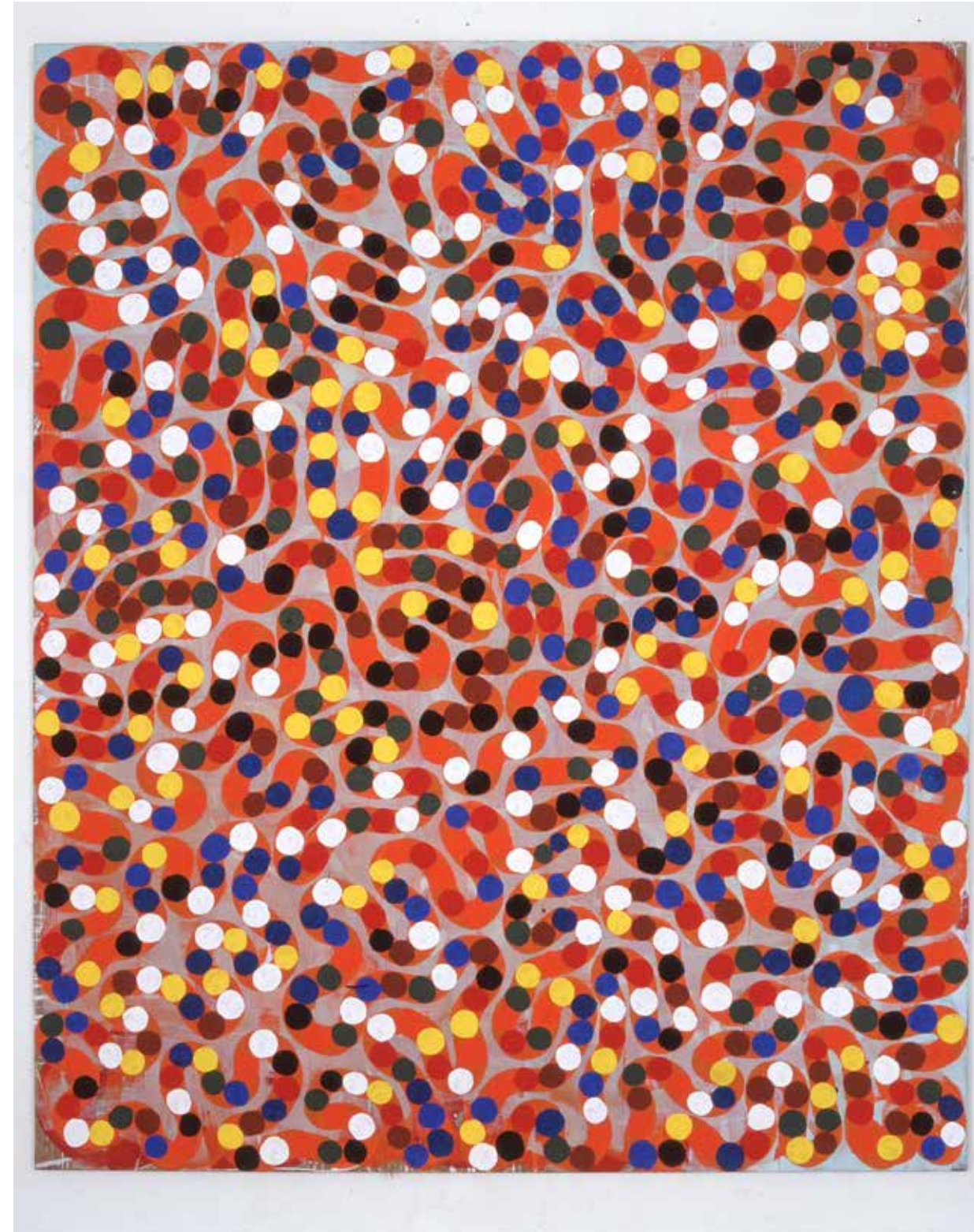
KG : Tu envisages l'abstraction depuis la figuration, l'abstraction serait une espèce d'hyper figuration proliférante qui ne serait pas bloquée à une seule image.

PR : Oui. Il y a toujours plusieurs images qui luttent sous la surface. La liberté que je revendique implique de ne pas s'attacher à l'une plutôt qu'à une autre. C'est le tableau qui au final décide. Les seuls abstraits vraiment intéressants sont ceux qui ont rejeté toute idée de représentation, comme Josef Albers par exemple. L'abstraction impose une radicalité. Je ne me sens pas abstrait de ce point de vue. Je joue peut-être avec certains codes de l'abstraction, j'utilise des images abstraites.

KG : Il n'y a pas de formule. Comment est-ce que tu te définirais alors ?

PR : Comme un homme qui fait des tableaux. Il y a un autre problème. L'être humain ne peut appréhender le monde qu'avec ses yeux. C'est une énorme impasse parce qu'on a quitté ce monde visuel. Les chercheurs sont entrés depuis longtemps dans le monde de l'invisible. Ils travaillent sur des choses qu'ils ne voient pas, des virus, des ondes, de l'énergie, des nanoparticules, des trucs qui n'ont plus rien à voir avec ce dont notre vision peut nous renseigner. On a déjà beaucoup de mal à accepter que la terre soit ronde, on continue de l'envisager plate. On a vraiment du mal avec les images abstraites. C'est la raison pour laquelle je continue à penser que la capacité d'envisager des images abstraites c'est ce qu'il y a de plus intéressant aujourd'hui parce que justement ça offre de nouvelles pistes pour comprendre le monde qu'on ne voit pas. Il ne s'agit pas de l'envisager comme un style ou un courant, juste une possibilité.

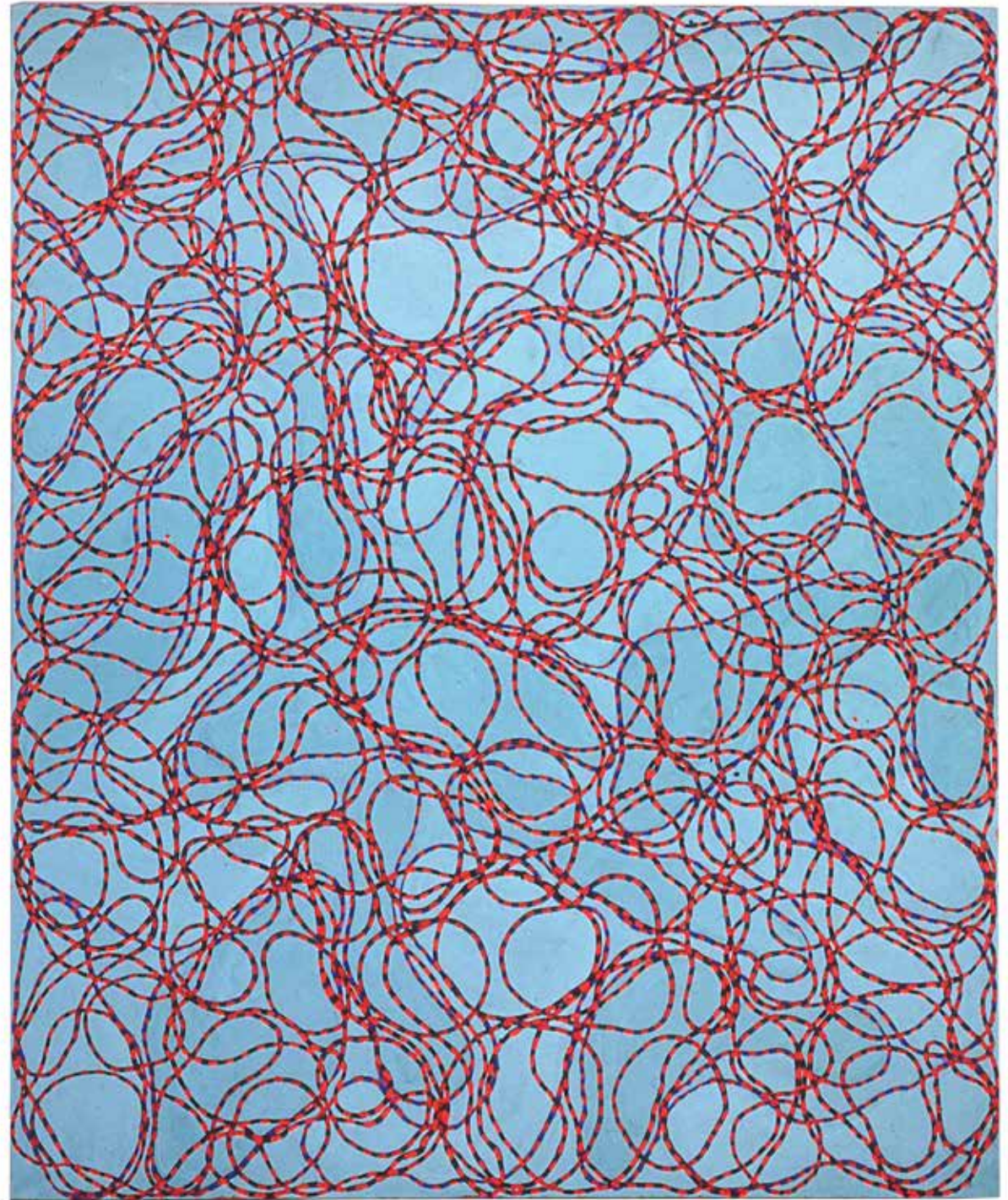
Paris, printemps 2014 .





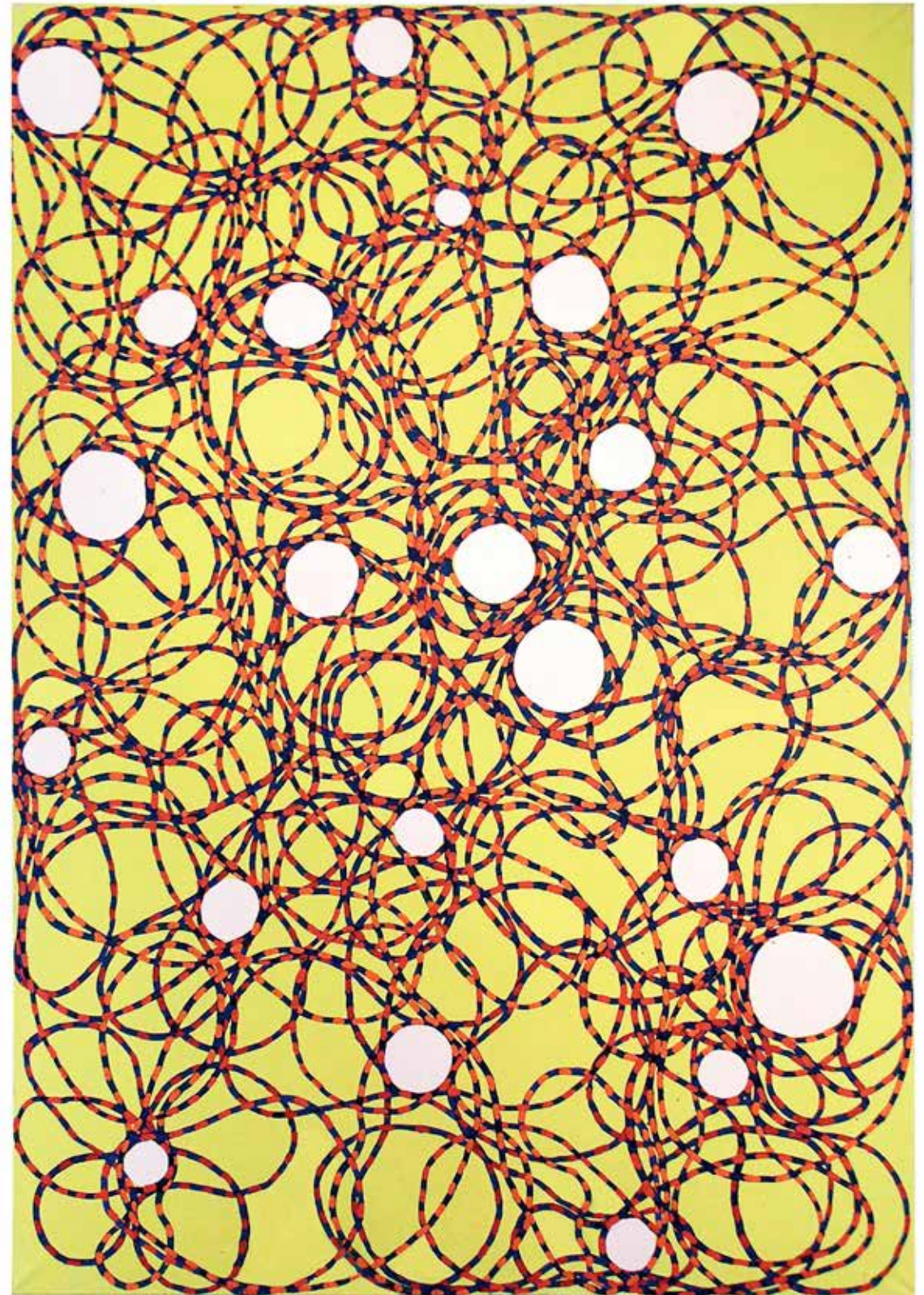
Musée des Beaux-arts, Tourcoing, 2000

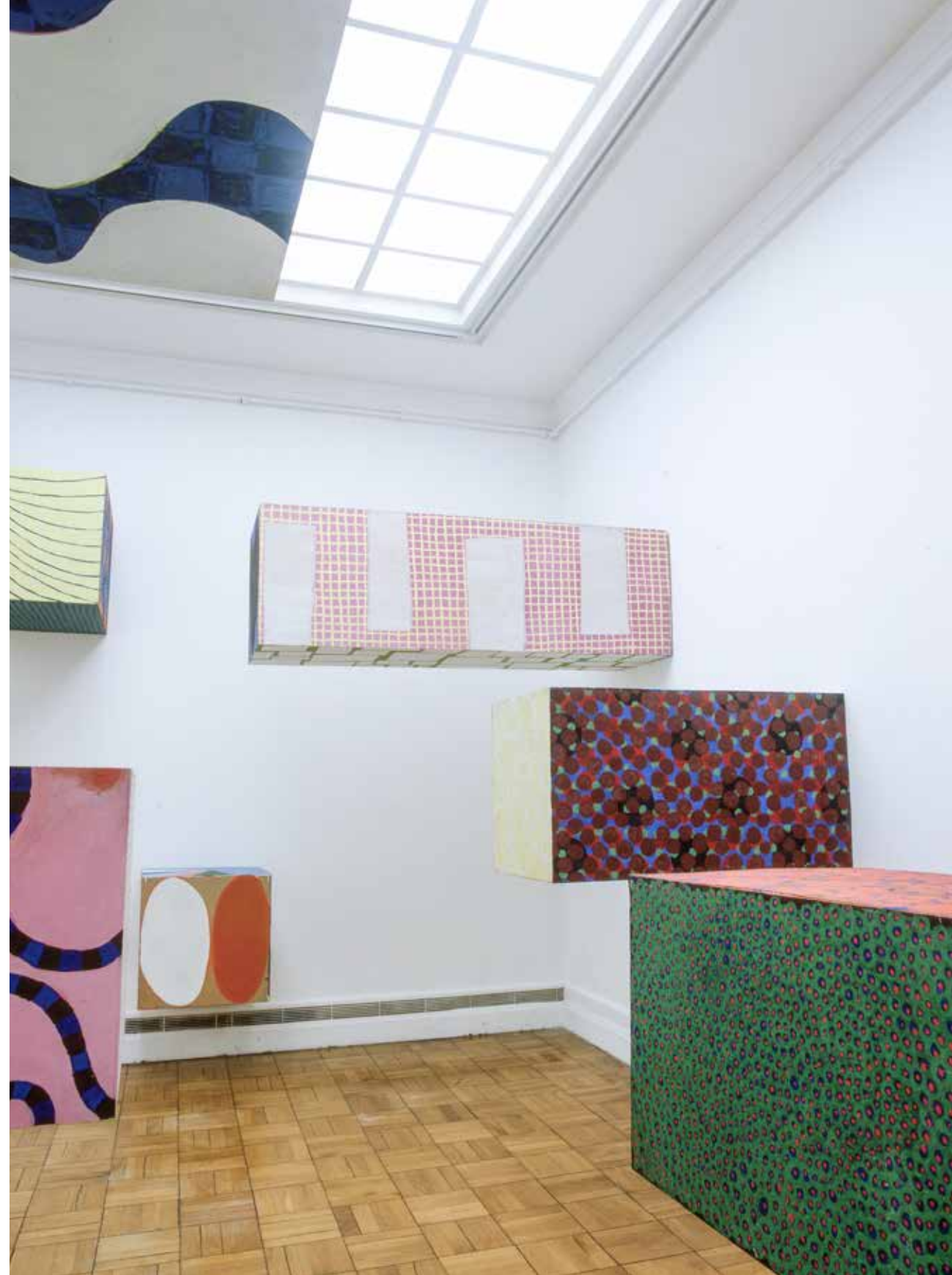


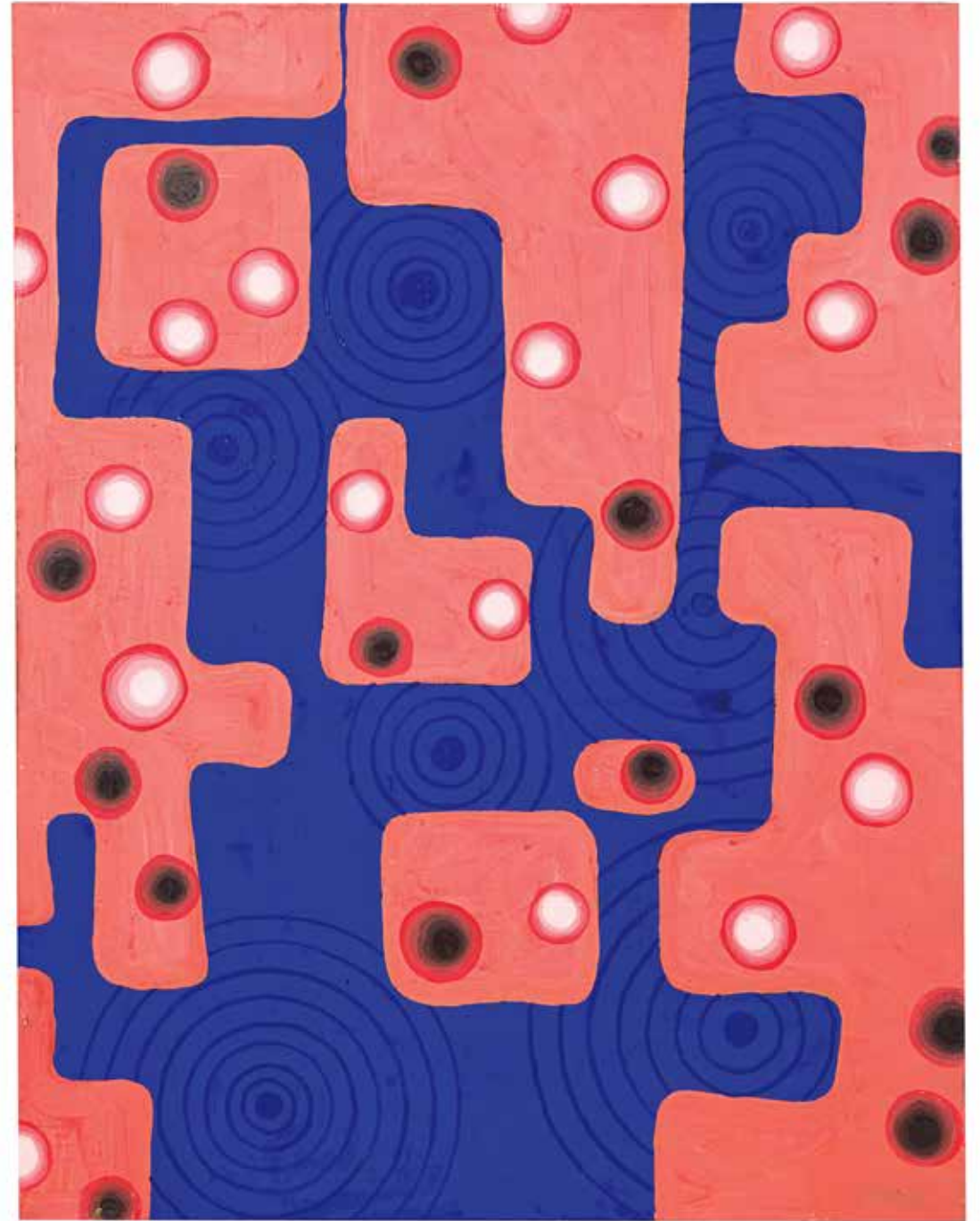


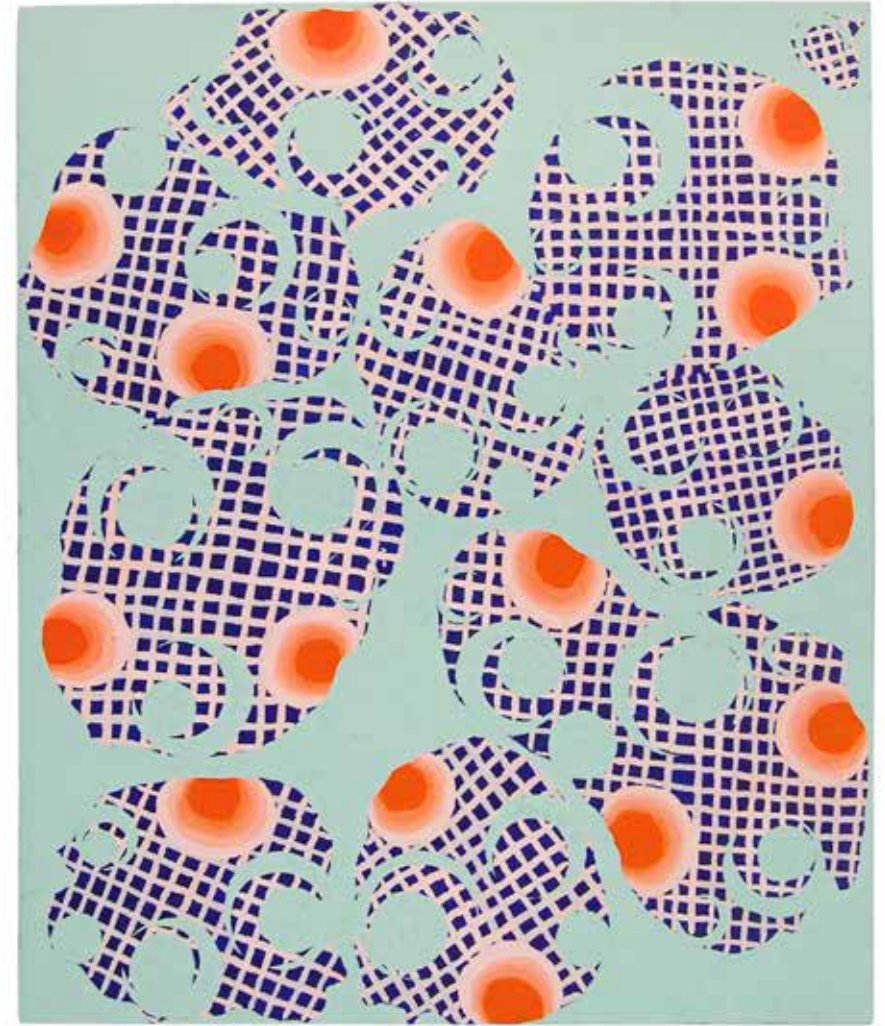


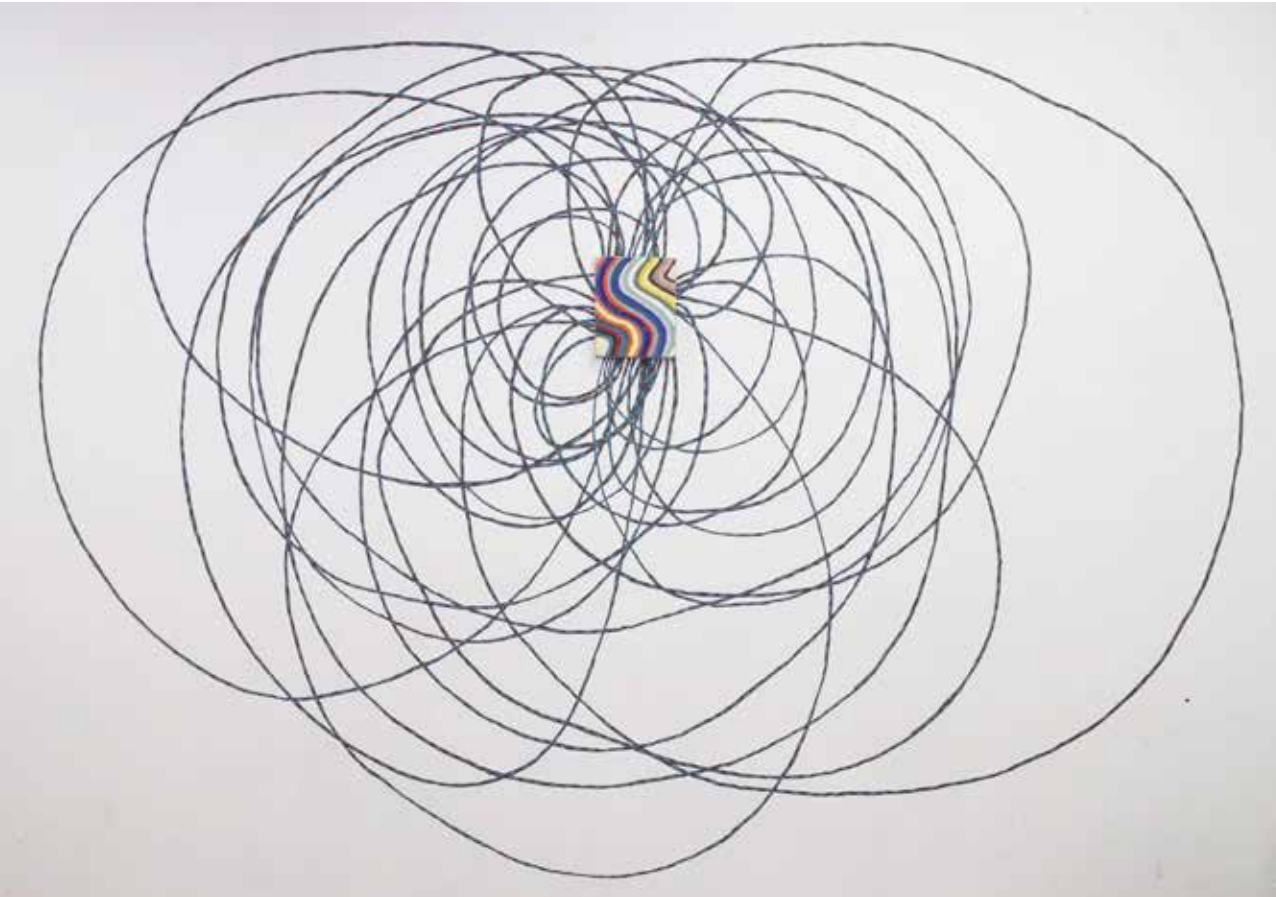
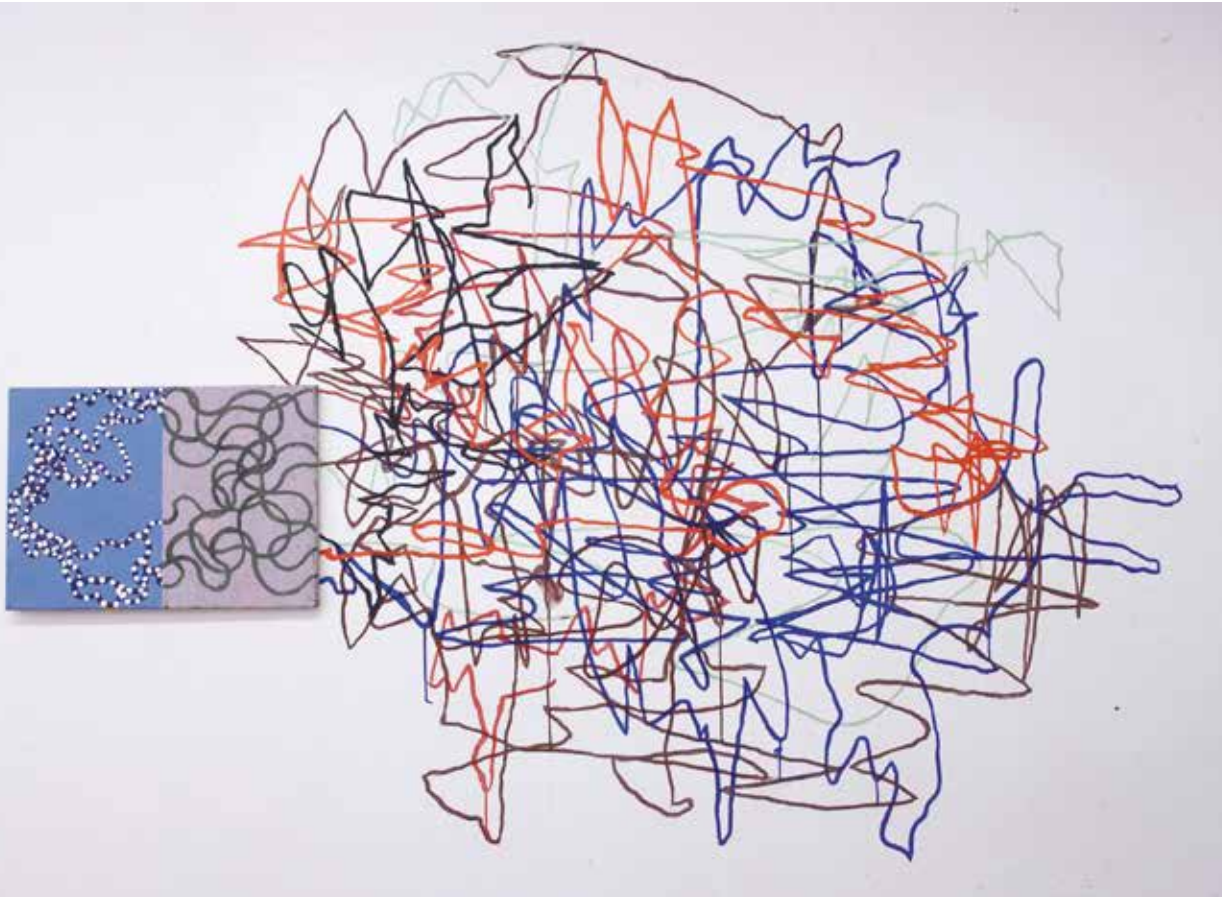


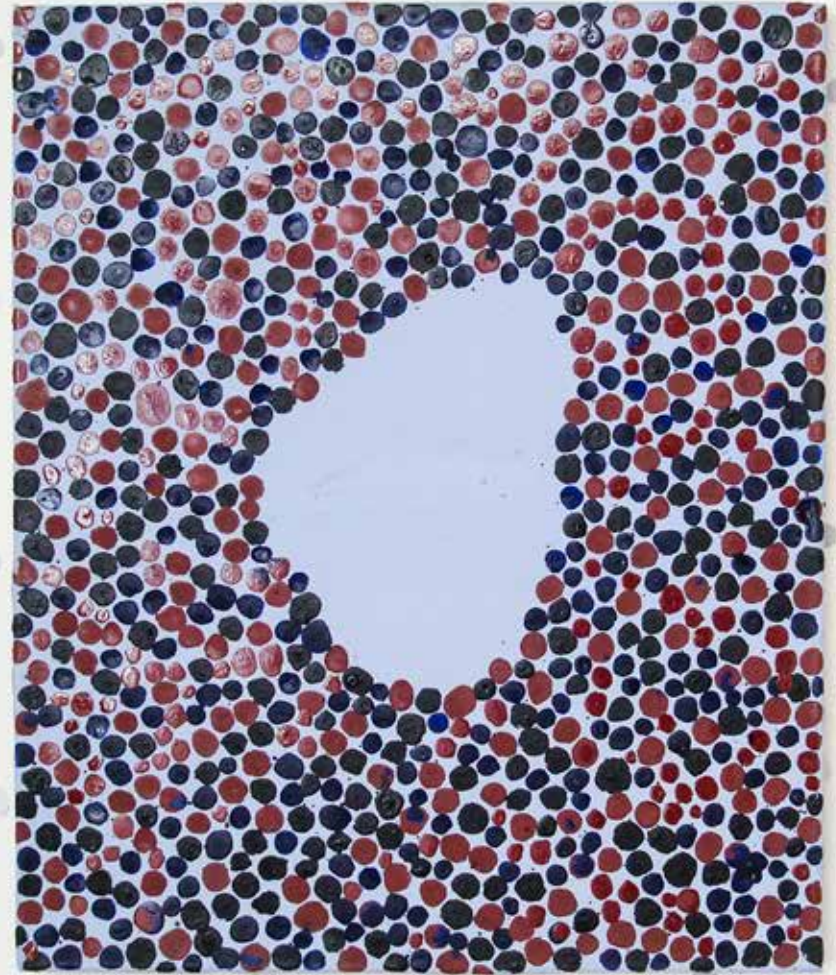














Gespräch zwischen Philippe Richard und Karim Ghaddab: Eine Malerei ohne Projekt

KG: Philippe, einer der herausragendsten und bemerkenswertesten Punkte in deiner Arbeit, der einem sofort auffällt, ist die Koexistenz klassischer Bilder in ihrer Materialität als Objekte einerseits und Dispositive, die darüber hinaus gehen, ich denke da an verschiedene Skulpturen: gemalte dreidimensionale Körper, die atmosphärischen Variables, Matrizen, Würfel, lineare Konstrukte, bis hin zu einigen Dispositiven, auf die wir noch zu sprechen kommen und die noch genauer zu bestimmen sein werden. Nun, um zu beginnen, wie ist jener Übergang vom Bild zum dem, was man als „jenseits des Bildes“ bezeichnen kann, entstanden?

PR: Ich sehe zwischen den verschiedenen „Dispositiven“, inklusive der Bilder, keinen so großen Unterschied, denn für mich ist die Frage, mit der ich mich vor allem beschäftige und die über die Malerei hinaus geht jene nach dem, wie man seinen Platz in der Welt findet. Wenn ich male, dann ist die Frage letztendlich, wie besetze ich einen ausgewählten piktoralen Raum, wie finde ich eine Methode, eine Möglichkeit, in diesem Raum etwas zu machen und zu erschaffen.

KG: Nun, dennoch, auch wenn du sagst, dass es da keinen oder nur wenig Unterschied gibt, so ist da doch die Entscheidung, über das Objekt hinaus zu gehen, das seit mehr oder weniger fünf Jahrhunderten traditionellerweise den Malern zugeschrieben wird, also die Konstitution dieses Objekts, des Bildes, das in seiner Materialität konzipiert wird, um die Malerei aufzugreifen, die Prinzipien, Begrenzungen, Normen vorgegeben hat, mit denen die Künstler seit damals spielen, seit es das Bild gibt, jedenfalls auf sehr explizite Weise seit der Moderne, ich denke da an die Greenbergschen Kategorien der Flächigkeit, der Abstraktion, den Konstituenten eines Bildes. Was geschieht, dass zu einem bestimmten Augenblick jener „zu besetzende Raum“ nicht mehr ausreicht und es einerseits zu einer Entscheidung kommt und andererseits zur Möglichkeit eines über die Malerei Hinaus-Gehens entsteht, was also nicht mehr eingeschlossen oder begrenzt auf jenes Rechteck bleiben kann. Es gibt hier auf jeden Fall einen Bezug zur Architektur, während das Bild, so scheint es mir, eine Art extrem kohärente Einheit bildet, die in jede nur denkbare Situation übertragen werden kann?

PR: Das Bild hat etwas sehr Praktisches an sich, was auch seinen Erfolg ausgemacht hat. Es ist ein Objekt, das man transportieren kann, ein beweglicher Gegenstand, um den man verhandeln kann, aber dies ist eine obsoleete Frage, denn man kann sich einen Videokünstler vorstellen, der in Japan ausstellt und nur noch einen einfachen USB-Stick schickt. Er kann dasselbe Objekt an zwanzig verschiedenen Orten gleichzeitig ausstellen. Das Bild ist ein Objekt, das mit der Kunstgeschichte verbunden ist ebenso wie die „Dispositive“. Kürzlich realisierte ich eine Reihe von dreidimensionalen Arbeiten, die die Form eines Knotens hatten. Wenn man Knoten machen will, ist dies am einfachsten, wenn man es als Volumen realisiert. Ich spreche hier von der Form und nicht von der ursprünglichen Intention. Was ich hier Knoten nenne, aber auch jede andere Form von Struktur impliziert eine bestimmte Arbeitsweise. Ich male auf einer bereits zuvor konstruierten Form. Die Form existiert zuvor. Wenn ich lineare Werke mache, muss ich nachdenken, wie ich lange Holzleisten male. Die Lösungen sind wesentlich weniger offensichtlich, als wenn ich ein Bild male. Die Zwänge der Form eines Objekts gewinnen gegenüber der Malerei die Oberhand. Es gibt also sehr wohl einen Unterschied zwischen den verschiedenen Dispositiven, wobei die Bilder wesentlich ausgearbeiteter, durchdachter und vorangetrieben sind. Aus diesem Grund habe ich auch diese Vorgehensweise nicht aufgegeben. Es gibt zahlreiche Interventionen, viele mehr oder weniger intensive Überdeckungen auf der Bildfläche. Ich überdecke, beginne von Neuem, lösche wieder.

Diese Fehler sind unvermeidlich, sie sind das Ergebnis des Fehlens einer Projektion zu Beginn. Ich habe nie eine Vorstellung davon, was ich malen werde, es gibt allerhöchstens eine Spur, ein Hinterfragen und dies stellt sich immer als feige Vorgehensweise heraus. Diese Situation hat mich vor 25 Jahren quasi traumatisiert. Ich fand mich altmodisch, alle um mich herum hatten künstlerische Projekte. Ich aber nicht und ich habe auch heute keines, aber dies ist nun nicht mehr mein Problem. Was mich interessiert, das ist die visuelle Überraschung, eine Form, die auftaucht, ein Rätsel, das es zu lösen gilt. Aus diesem Grund mache ich noch immer Bilder und zugleich weiß ich, dass es bei den gemalten Objekten etwas zu Entdecken gibt.

KG: Kann man also sagen, dass die Frage nach der Ausdehnung des Bildes über das Bild hinaus letztendlich eher von deiner Art, wie du im Atelier arbeitest, kommt als etwa von Überlegungen zu in situ Werken? Ich wundere mich, da es in Deinen vergangenen Ausstellungen Auslegungen des Raumes in situ gab, sei es im Musée Matisse du Cateau-Cambrésis, in den Tanneries von Amilly oder auch die Versuche, die Du im Musée des Beaux-Arts in Dunkerque bei Deiner Ausstellung *Autre pareil* unternommen hattest. All diese Projekte haben die sehr spezifische und verdichtete Thematisierung der Bedingungen von Sichtbarkeit vorangetrieben in Bezug auf das, was als bereits vorhandenes Bild existiert oder als Architektur, jene spezifischen Bedingungen des auszufüllenden dreidimensionalen Körpers. So könnte man a priori denken, dass die Arbeit der Malerei außerhalb des Bildes, seine Expansion in den Raum, jenen Überlegungen folgt, und somit eine besondere stimmige Umsetzung an die jeweiligen Bedingungen des Raumes darstellt. Doch nach dem, was Du mir sagst, habe ich den Eindruck, dass es eher im Fluss entsteht, ausgehend von der Arbeit im Atelier.



PR: Der Ausstellungsraum ist wichtig, aber die in situ Werke existieren neben jenen Werken, die im Atelier entstehen. Ein Teil davon wird im Atelier konzipiert und realisiert, der andere Teil hängt vom Ort ab. Was zum Beispiel die Matrizen anlangt, so gibt es ja einerseits das Bild, andererseits die direkt auf die Wand aufgetragene Farbe, die den Bildraum erweitert. Ich sehe dies als Ornament wie in der Barockmusik oder der Improvisation im Jazz. Was über den Bildraum hinausgeht wird direkt auf die Wand gemalt, dies impliziert eine andere Zeitlichkeit. Die ephemere Installation entspricht der Ausstellungsdauer. Sie ist jedes Mal anders und nicht verpflichtend, das Bild ist autonom. Aber noch einmal zurück zum Atelier. Mir wurde klar, dass die Tatsache, das Atelier zu hinterfragen, bedeutet, sich der Langeweile ausgesetzt zu sehen. Im Atelier mache ich nichts Besonderes. Ich verstelle die Werke, die gerade in Arbeit sind, ich betrachte sie. Seit einigen Jahren habe ich mich daran gemacht, im Atelier Fotos zu machen. Ich fotografiere Situationen im Atelier, denn so kann ich analysieren, wie ich auf unbewusste Weise Objekte zusammentrage. Wir sind jetzt vor einer Wand, auf der es Gouachen gibt, von denen einige beendet sind, andere sind noch in Arbeit. Ich habe sie mit Reißnägeln an der Wand befestigt,

natürlich um sie anschauen zu können, aber ich habe mir nichts überlegt in Bezug auf die Reihenfolge oder die Art wie ich sie zusammenstelle. Aus einem rein praktischen Grund habe ich den Raum gefüllt, der vor mir war, und dies ermöglicht es mir, sie alle zusammen zu sehen. Es tauchten Zusammenhänge auf, die ich zuvor nicht gesehen hatte, und dies ist es, was mich im Augenblick gerade sehr interessiert. Weshalb ich sie nun also nicht so hänge außerhalb des Ateliers? Die Objekte „bewegen sich“ innerhalb des Ateliers. Ein Bild findet sich neben einem anderen wieder und dann wieder neben einem anderen. Ihre Koexistenz ist interessanter als die Bilder einzeln. Das Atelier ist voll damit. Ich träume immer von einem leeren Atelier, in dem nur ein Bild ist, das gerade in Arbeit ist. Ich könnte dann morgens kommen und sagen: Heute Abend mache ich dieses Bild fertig, dann ist das erledigt. Aber ich bewege mich von Scheitern zu Scheitern, nichts funktioniert und so wird mein Atelier gezwungenermaßen voll



mit unvollendeten Bildern, die ich halb vollendet gelassen habe, manche sind vielleicht auch noch in Arbeit. Ich betrete das Atelier und sehe den Haufen Bilder, die noch fertigzustellen sind, das ist wirklich deprimierend. Es gibt Leute, die Listen von dem machen, was sie noch erledigen müssen. Ich auch, ich streiche methodisch durch, aber es gibt immer etwa gleich viele Dinge die zu erledigen sind wie Dinge, die bereits gemacht sind. Und am nächsten Tag beginnt alles wieder von Neuem. Wenn ich ein Bild vorantreibe, dann beginne ich noch drei andere, und so werden diese drei zu drei zusätzlichen Problemen. So kommt es zu einer Art unlösbarer Epidemie von Problemen. So ist eben meine Vorgehensweise, meine Arbeitsweise. Wenn ich einen ganzen Tag lang an einem Bild arbeite, dann ist das Resultat enttäuschend. Das Bild ist leer, dekorativ, ohne Präsenz. Es fehlt jenes piktorale Aufladen, nach dem ich strebe. Wenn ich länger an einem Bild arbeite, habe ich natürlich unterschiedliche Seelenzustände, auch die Hand ist anders. Wenn man Tag für Tag zu ein und demselben Bild zurückkehrt, dann ist es wie eine Vielzahl von Ereignissen und Personen, die letztendlich dabei intervenieren. Meine Bilder sind wie Symptome, die auftauchen. Die Art, wie man dabei denkt,

interessiert mich sehr. Du weißt, dass ich Mathematik sehr liebe. Poincaré hat sich die Frage gestellt, wie uns eine Idee kommt. Die Arbeit an der Konstruktion eines Werkes ist ähnlich. Wenn ich ein Bild betrachte, das gerade in Arbeit ist, so gehe ich in meinem Kopf alle Eventualitäten durch. Sie sind mit der Psyche, mit meinen Fähigkeiten, meinen Gefühlen und meiner Erfahrung als Maler in eben jenem Augenblick verbunden. So beginnt ein langer innerer Monolog: Ich könnte dies oder jenes tun, neu übermalen, diesen oder jenen Teil nochmals bearbeiten. Ich breche keine Entscheidung ab, und so vergeht die Zeit, die Tage vergehen, die Bilder verändern ihren Platz, sie sehen sich anderen Werken gegenüber, die ebenfalls noch in Arbeit sind. Aber gleichgültig, ob es ein Knoten ist, ob Holzleisten oder Leinwände, die Lösung entsteht aus dem Bild selbst heraus. In einem bestimmten Augenblick kommt mir eine Idee, die ich noch nie zuvor hatte. Da ist noch etwas Anders: Ich arbeite sehr gerne mit armen

Materialien. Ich bin überhaupt kein Bastler. Ich erinnere mich, als ich ein Kind war, hatte ich einen um acht Jahre älteren Bruder, der war ein echter Bastler, er war mein Held. Er machte wunderbare Baumhäuser. Er überließ sie uns, nachdem er sie fertig gebaut hatte. Ich erinnere mich an die Faszination, die ich für die Arbeit mit den bloßen Händen hatte. Bei der letzten Ausstellung bei Bernard Jordan im letzten Jahr wirkten die Bilder etwas raffinierter als gewöhnlich, nicht gekünstelt, aber es war da eine Art piktorales Raffinement auf Grund der gemalten Elemente, eine Anspielung auf eine dreidimensionale Darstellung. Maler, die ich schon seit langem kannte, sagten zu mir: Oh, Du kannst ja zeichnen! Als ob das, was ich gemacht hatte, durch meine Fähigkeiten als Maler begrenzt gewesen wäre. Ich war verblüfft und erstaunt, dass Maler, Künstler, die selbst künstlerische Erfahrungen haben, sich nicht vorstellen konnten, dass das, was ich mache, das ist, was ich machen will und nicht das, was ich machen kann. Ich musste direkt lachen, ich sagte mir, dass es einfach wäre, die Leute zu beeindrucken, wo doch meine Absicht genau das Gegenteil ist.

KG: Es stimmt, dass es in deinem ganzen Werk eine sehr offensichtliche Ablehnung des Raffinements gibt. Es ist immer genau das da, was es braucht, aber nicht mehr, es gibt kein Streben nach dem Endprodukt, nach dem Luxuriösen, sei es in Bezug auf Materialität oder Herstellung. Entspricht diese Einfachheit, die Bescheidenheit der Gouache, auch ihre Begrenztheit in Bezug auf die Farbigkeit deinem Willen, dich an simple Techniken und Materialien zu halten, also eine gewisse Rustikalität der Herstellung?

PR: In Bezug auf die Gouachen ist man gleichsam in einem ersten Wurf, quasi dem Embryo eines Gedanken. Es ist eine sehr spontane Form, die sich auf dem Papier sehr schnell eingräbt, wie bei einer Zeichnung. Ich arbeite an einer Gouache, eine neue Idee löst eine weitere Idee aus, die wiederum eine neue Idee mit sich bringt, die Form flackert wieder auf. Eine Gouache folgt der nächsten, sie ähneln einander, aber nicht immer. Man kann nicht allzu lange an einer Gouache arbeiten, denn es erschöpft sich, es ermüdet, es muss jedoch frisch und leicht bleiben. Ich möchte dieses Gefühl auch auf die Bilder übertragen. Etwas Lockeres schaffen, eine Arbeit, die irgendwie ungreifbar bleibt. Die Frage der Distanz zwischen uns und den Objekten ist essenziell, ebenso wie die Frage nach der Distanz zwischen dem Werk und dem Betrachter. Dies interessiert mich sowohl in Bezug auf die Körper und auch die Strukturen, wie auch in Bezug auf die Bilder. Man sieht ein Bild. Man nähert sich, man ist ergriffen. Man nähert sich noch mehr. Man entdeckt den ein wenig harten, trockenen, ja ungeschickten Aufbau, es ist ein bisschen abstoßend, schlecht, nur so halb ausgeführt. Es stößt einen ab, es lässt einen zurückweichen, man wendet sich ab und wieder wird das Objekt zu einer attraktiven Sache, man nähert sich wieder an, es beginnt von Neuem, es gibt keine neutrale Distanz. So geht es mir, wenn ich eine Bild in einem Raum mit Velasquez Bildern im Kunsthistorischen Museum in Wien betrachte. Ich sehe diesen strahlenden Satin, all diese Nuancen, diese Reflexionen, ich gehe näher heran und sehe, dass es ein Gepinsel ist aus lauter kleinen Pinselstrichen, so sehr, dass man sich fragt, wie er dies malen konnte, wo er doch sehr nahe am Bild sein musste und sich doch zugleich vorstellen musste, wie das Bild aus der Ferne wirken würde. Wenn man im Akt des Malens ist, ist man so sehr in das Thema vertieft, dass manchmal die Lösung rein zufällig entsteht, nicht aus dem Zufall selbst heraus, sondern aus der Art, wie man seinen Pinsel setzt und so entsteht die Sache aus sich heraus ganz unbewusst. Diese Sache, dieses Motiv, drängt sich gleichsam auf. Ich weiß nicht weshalb die Motive, die ich male sehr oft Motive sind, die allen gehören, die immer wieder kehren, die aus dem toten Flussarm unseres Unterbewussten kommen. Wenn ich sie ernsthaft hinterfrage, finde ich Bezüge zwischen zahlreichen Kulturen und Zivilisationen, sei es bei den Kelten, den Afrikanern, den Aborigines, den nordischen Völkern, etc. Es ist ein virtueller Gedanke.
KG: Ich möchte nochmals gerne auf die Frage der Herstellung zurückkommen. In deinem Buch *Autre pareil* schreibst du: „Ich strebe systematisch danach, nicht zu lernen, was nicht einfach ist, wenn ich

eine Struktur konstruiere. Wenn ich eine Form suche, versuche ich zu vergessen, was ich über diese Frage wissen könnte“. Dies bestätigt eigentlich das, was du gerade gesagt hattest. Wie siehst du jene Weigerung zu lernen, diese Ablehnung, eine gewisse Form von technischem Know-How zu verwenden, weshalb also jene Ablehnung des Wissens? Ich stelle dir diese Frage, weil ich an eine ganze Ideologie denke, die aus einer gewissen historischen Avant-Garde in Bezug auf jene Banalität entstand, die Verweigerung des Meisterwerkes, des Alltäglichen, die man oft bei Künstlern heutzutage findet, bei Dingen, die nicht großartiges Know-How erfordern, die alle irgendwie beherrschen, und die letztendlich auch den traditionellen Vorwurf entkräften, dass die zeitgenössische Kunst etwas sei, was jedermann machen könnte, es ist einfach, mein Sohn kann das auch und einige Künstler heute scheinen zu sagen, ja, es ist einfach, jeder kann es machen. Es gibt eine Art Genuss am Einfachen, am Alltäglichen, oft aus ideologischer Sicht, mit einem politischem Hintergedanken, der besagt, dass alles, was leicht zu machen ist, was jeder beherrschen kann, was kein besonderes handwerkliches Geschick benötigt oder besonders raffinierte Kenntnisse voraussetzt, das wäre demokratisch. Es gibt diesen alten Gedanken einer Demokratisierung der Kunst sowohl im Hinblick auf die Rezeption als auch in Bezug auf die Herstellung. Ich möchte gerne wissen, wie du dich in diesem Zusammenhang siehst.

PR: Ich kann nicht basteln. Ich habe im Übrigen auch gar keine Lust es zu lernen. Es ist immer günstig, Lösungen zu finden, die ohne Wissen auskommen, eben seine eigene Lösung zu finden. Was die Malerei betrifft, so muss ich mich mit meinem Zuviel-Wissen herumschlagen. Ich liebe die Malerei, die Malerei der Anderen, die alte Malerei. Ich sammle sogar Werke, ich bin sozusagen in ständigem Kontakt mit Büchern und Werken. Im Atelier versuche ich, ein Primitiver zu sein, indem ich all dieses Wissen eliminiere, um eine gleichsam nicht-gebildete Arbeit zu schaffen. Aber dies gelingt nicht. Meine Arbeit ist voll mit Zitaten, bereits vorgefertigten Formen anderer Künstler. Es gibt Künstler, die ich wirklich sehr schätze. Ich sage mir also: Es gibt hie und da ein bisschen Chardin, der durchschimmert. Manchmal geschieht dies ganz bewusst. Einige Künstler der Vergangenheit leben in mir weiter, ich denke da an Géricault, Bonnard oder auch Manet. Edouard Manet, das ist mein bester Freund. Er ist jemand, der die ganz vollendete Sache eben auch ablehnt. Ich liebe seine Radierungen. Er schafft sie gegen jeden Hausverstand, alles wirkt irgendwie ungeschickt. Er hat den unbedingten Willen, das Gegenteil von dem zu machen, was er machen sollte, um eine akzeptable Radierung oder Zeichnung herzustellen. Warum hat dieser Typ das gemacht, wie hat er es gemacht? Wenn Bonnard eine Zeichnung macht, dann könnte man sagen, er liebkost das Papier. Die Künstler, die ich am meisten liebe, sind zumeist jene, über die ich am wenigsten sagen kann, ich denke da an Bram Van Velde zu Beispiel. Wie kann man über Bram Van Velde sprechen? Wie kann man überhaupt über Malerei sprechen? Wie kann man über Schwitters, De Kooning, Westerman, oder Bonnard sprechen, ohne dabei Literatur zu produzieren: ihre Frauen, ihre Geschichten, ihre Manien. Wie soll man über das Werk von Leuten sprechen, die ich kennengelernt hatte, wie Joan Mitchell, Jean-Paul Riopelle, Shirley Jaffe oder Claude Viallat? Ich kenne viele Künstler, die Schwierigkeiten haben, über ihre Malerei zu sprechen. Über die Malerei zu schreiben, zu sprechen, ist eine Frage, die sich sperrt, denn die Worte sind wirkungslos, sie sind nicht in der Lage etwas zu vermitteln, es sei denn die reine Beschreibung. Es gibt auch Künstler, die ein Werk schaffen, das ausgesprochen gelehrt ist, fundiert, intelligent, intelligibel, ich nenne hier keine Namen. Ihr Werk ermöglicht eine enorme Literatur, denn sie geben uns die Möglichkeit, uns intelligenter zu fühlen. In Bezug auf andere Werke sagt man sich dann: „Was für eine Verwirrung. Als ich ankam, dachte ich, ich würde dies schätzen. Aber es ist noch schlimmer, als ich es mir vorgestellt hatte“. Man geht wieder, dümmert als je zuvor und bitter enttäuscht. Um ein konkretes Beispiel zu nennen, ich denke da an Eugène Leroy, den ich sehr mag. Ich finde seine Bilder manchmal schrecklich, verkrustet. Was man betrachtet, ist misslungen. Es ist aber auch eine gewisse Faszination dabei. Die Bilder haben eine Präsenz und dann malt dieser Typ nackte Models und man sieht sie gar nicht, alles ist bedeckt, verborgen hinter einem

Haufen Materie, die offensichtlich unvermeidlicherweise aussieht wie Scheiße, wie etwas Dreckiges und ich mag diesen Bezug zwischen der Malerei und dem Körper sehr, dem Dreck, den Exkrementen, etwas also, das auf dem Bild verbleibt, das auf das Bild geworfen wird. Meine ganze Kleidung ist mehr oder weniger fleckig. Ich kann eine neue Hose haben, innerhalb von drei Tagen ist Farbe drauf, denn allein, wenn ich das Atelier betrete, erwische ich schon etwas Farbe. Aber nicht nur die Farbe selbst bietet diesen Widerstand. Ich finde es unglaublich, dass die Leute glauben, dass man alles verstehen und erklären kann. Ich weiß nicht, weshalb ich am Leben bin, ich stelle mir diese Frage fast täglich, ich sage zu mir: Was mach ich denn da bloß? Die Ausgangsfrage, „welchen Platz man einnimmt“, bekommt so ihre ganze Tragweite. Ich erinnere mich an eine Diskussion, die wir beide vor langer Zeit hatten, wo du sagtest, „ Es gibt zu viele Objekte, man muss aufhören, so viele Objekte zu schaffen, die Welt ist voll davon“, und ich fülle gerne die Welt mit diesen Sachen, es macht mir ganz und gar nichts aus, so raumgreifend zu sein. Es endet so, wie es enden muss, wir verstehen alle die Bedeutung dessen, was man so landläufig als „sperrig, platzraubend“ versteht, aber ich jedenfalls, ich besetze ein wenig von diesem Platz, ich fülle ihn mit meinen Gedanken, meinen Träumen, meinen Dispositiven, meinen Bildern. Die Künstler, die ich liebe, produzieren nicht immer Bilder. Sie sind inmitten eines Prozesses. Ein Werk von Leroy ist das Ergebnis eines Experiments, also sein ästhetischer Wert kann in Frage gestellt werden, denn es ist nicht notwendigerweise Ausdruck dessen, was gesucht worden war. Bilder zu machen impliziert auch an einem Experiment teilzunehmen. Ich bin ein wenig wie ein Jäger, der auf der Lauer liegt, ich warte, bis ein Wildschwein vorbeikommt und bin ganz still in meinem Hinterhalt. Meine ganze Arbeit besteht darin zu warten und nicht das zu versäumen, was da vorbei kommt. Mir ist klar geworden, dass die Devise von Edouard Manet hieß, „Alles geschieht“. Ich fühle mich auch ein wenig so, ich sage mir: Alles wird letztendlich eintreffen, ich weiß nur nicht wie und auch nicht wo und wann.



KG: Du sprichst wie ein Fotograf. Auf der Suche nach dem Realen sein, darauf warten, dass etwas geschieht, in einem guten Zustand sein, um das, was da passiert, zu ergreifen. Du kennst die Anekdote von Kandinsky, der im Halbdunkel ein neues Bild entdeckt. Es gibt so etwas wie eine beunruhigende Seltsamkeit, das Unheimliche im Sinne von Freud, alles geschieht in einem vertrauten Rahmen, im Atelier, es geschieht bei Einbruch der Nacht, oder im Halbdunkel, eine Art verlangsamter Zustand, es ist das Ende des Tages, Müdigkeit, und ganz plötzlich nimmt das eigene Bild, das man am besten kennt, eine ganz und gar einzigartige, unerwartete, erstaunliche Erscheinung an. Ich habe den Eindruck, dass du so etwas geradezu suchst und dass sich dein Interesse für die Psychoanalyse und die Neurowissenschaften in dieser Suche nach diesem Augenblick, nach diesem Zustand am Ende des Tages widerspiegelt, wo etwas geschehen wird, das sich dem Willen entzieht.

PR: Ja, es ist schon so, aber es geht nicht darum, sich in einen übergeordneten Zustand zu versetzen, es geht darum, da zu sein, seine eigenen Grenzen abzuschwächen: das Wissen, die Gelehrsamkeit, der gute Geschmack, die Wirksamkeit, das Talent etc.

KG: Heißt das, dass zu viel technische Beherrschung, zu viel Virtuosität diese experimentelle oder prozessuale Dimension wegnehmen würde und so das Werk zu einem Objekt werden ließe, das perfekt konstruiert wäre, aber zugleich auch sehr distanziert wäre? Du hast ja gerade von dieser Distanziertheit in Bezug auf die Malerei gesprochen, würde also die formale Perfektion eine Distanz gegenüber der Erfahrung des Künstlers im Atelier mit sich bringen, zumal das Atelier ein sehr wichtiger Ort zu sein scheint?

PR: Ich glaube nicht, dass es darum geht, schlecht zu malen oder ein enttäuschendes Ergebnis zu erzielen. Die technische Beherrschung stört mich nicht. Ein Künstler, dessen Werk ich sehr schätze, Bernard Piffaretti, zeigt dies in all seinen Bildern, indem er rechts im Bild alle Missgeschicke identisch reproduziert, die ihm links im Bild passiert sind. Alles liegt sozusagen in der technischen Höchstleistung. Schon die Idee von Spontaneität ist ganz und gar illusorisch. Es geht darum, das zu fassen, das schwierig zu fassen ist, was sich einem entzieht. Was ich weiß, verhindert das Erscheinen dessen, was eintreffen könnte. Die Schlacht ist grausam. Die Malerei ebenso wie die Psychoanalyse ist nicht da, um unsere Wehwechen zu heilen. Sie verhindert, dass wir uns im Kreis drehen. Wir kommen aus uns und unseren Illusionen heraus.

KG: Freud auf dem Weg nach New York hätte gesagt: „Sie wissen nicht, dass wir ihnen die Pest bringen.“

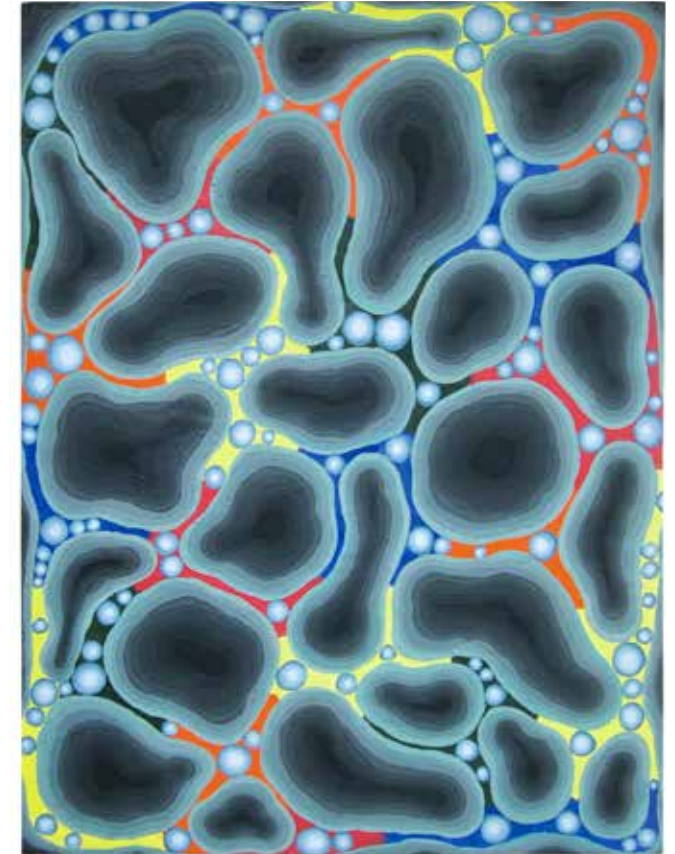
PR: Ich finde das toll. Die Pest, das ist die Freiheit. Sobald man versucht frei zu sein, wenn man danach strebt freier zu sein, ist man sich natürlich der Unmöglichkeit bewusst, dies zu erreichen. Wenn man viele Bücher liest, wird man sich seiner Kulturlosigkeit bewusst. Im Atelier ist es so, dass wenn ich meinen Willen beiseite lege, die Dinge geschehen. Es ist sehr schwierig. Wenige Leute verstehen dies. Unsere Epoche lässt immer weniger Raum für Experimente. Es gibt immer weniger die Möglichkeit, sich zu verlieren und sich in einem ungewissen Raum zu bewegen. Es gibt einen starken Druck, sich vom Atelier zu lösen, um sich jenem berühmten Realen zu stellen, das man nicht definieren kann und in Kontakt mit der Gesellschaft zu treten, die Unzulänglichkeiten des Politischen auszugleichen, man muss eine soziale Bindung eingehen, während man doch so lange am Rande stand, überflüssig, kontraproduktiv oder antisozial. Unlängst hatte ich im Guggenheim eine Retrospektive von Christopher Wool gesehen. Ich hatte sie schon in Paris gesehen, und sie hatte mir ganz gut gefallen. Die Amerikaner sehen ihn wie eine Art neues Genie. Nun, er verwendet schon etwas abgedroschene Rezepte: das Monochrome (er macht hauptsächlich Schwarz-Weiss Bilder), was die Idee einer Zugehörigkeit zur Avant-Garde symbolisiert, eine gewisse Radikalität, er greift Kompositionen der abstrakten Expressionisten auf, ihre Formate, große gestische Bilder, er verwendet die Fotokopie, die Serigraphie wie Andy Warhol, er verwendet Wörter, spielt mit der Psychiatrie, der Sprache, der Schwierigkeit zu kommunizieren, ohne die reale Welt zu vergessen, sowie ein wenig düstere fotografische Bilder. Es ist eine Art Patchwork aus durch die Vergangenheit abgesegneten Experimenten. Man präsentiert ihn uns als einen innovativen Künstler, während er doch ein guter Maler ist, der auf sehr konventionelle Art Bilder malt. Es selbst sieht sich als Punk. Ich wäre begeistert einen Christopher Wool in meinem Wohnzimmer zu haben und es würde niemanden stören. Man erwartet also von einem Werk, dass es ein Produkt sei, das unseren Erwartungen entspricht. Es gibt einen wahren historischen Rückschritt. Wir erleben die Rückkehr zu einer Ordnung mit einer Glasur, die jener einer Hypermoderne oder einer Hypererneuerung entspricht. Man versucht, Künstler Prozessen zu unterwerfen, die positiv und produktiv sein sollen. Man muss dafür Funktionsweisen annehmen, die sehr expliziert diesem Unternehmen angepasst sind. Ich arbeite mit dem Computer im Flugzeug, am Flughafen, in Hotels. Ich bin ein Nomade in dieser globalen Welt. In diesem Kontext fungiert das Atelier als eine Art Überrest der Vergangenheit, eine Art letztendlich sehr geheimnisvoller, fast alchimistischer Höhle, wo man nicht recht weiß, was da vor sich geht. Heute ist man

im Gegensatz dazu in einer Ideologie der Öffnung und der Transparenz, das heißt, jener geschlossene, quasi undurchdringliche und geheimnisvolle Ort muss verschwinden und der Künstler ist dazu angehalten, in völliger Transparenz und Kollaboration zu arbeiten, sei es mit anderen Künstlern, oder mit außen stehenden Partnern, mit Unternehmen, mit lokalen Gemeinschaften. Der Künstler ist nicht mehr alleine in der Produktion seines Werkes, er ist eine Art Experte, angetrieben in kollektiven Projekten. Es gibt eine Suche nach Effizienz, dies ist das Schlüsselwort. Ich möchte unnützlich sein, meine Zeit damit verschwenden, ein Bild zu schaffen, ohne Projekt, ohne Effizienz.

KG: Du sprichst von Christopher Wool, dies ist ein interessantes Beispiel, denn er steht in einer Kontinuität von Avant-Garde, wo man von Neuerung spricht, von formaler Erfindung und so, und wenn du von Konservatismus

sprichst, oder von Reaktion, von Rückkehr zur Ordnung, dann teile ich diese Betrachtung, was die Gesellschaft im Allgemeinen anlangt, und besonders die Kunstwelt. Die Tatsache, dass alles und die Malerei im Besonderen die Ineffizienz unserer jetzigen Werte für sich beansprucht ist absolut untragbar. Du sprichst vom Atelierraum, der Art und Weise, wie du mit Bildern umgehst, die in Arbeit sind, dies alles geht vielleicht vom Gedanken der Montage aus. Man sieht dies sehr gut bei vielen Deiner Arbeiten, die in der Gegenüberstellung zweier Formate funktionieren, oder die in sich Montagen sind und dann einem feinen System Platz machen. Du hast vorhin von Knoten gesprochen, ich dachte da an die borromäischen Knoten, von denen Lacan spricht. Der Knoten ist auch in sich eine Montage, eine Art, Dinge miteinander in Kontakt treten zu lassen, die eigentlich theoretisch distanziert sind, etwas verknüpft sich und man hat eine Anordnung von Bildern, die miteinander in Kontakt treten und dies schafft etwas Anderes, du kannst vielleicht nochmals darauf zu sprechen kommen, aber da ist auch jener Gedanke von Montage, der a priori nichts mit dir zu tun hat, der Surrealismus, die Collage, der Einfluss der Psychoanalyse, gibt es da für dich Bezugspunkte?

PR: Wie bei vielen jungen Leuten ohne besondere visuelle Kultur, die malen wollten, waren die ersten zugänglichen Bilder jene der Surrealisten. Max Ernst, Magritte und vor allem Dali waren Teil meines Konzepts. Es ist erstaunlich, dass wir darüber sprechen, denn dies ist etwas, das ich sehr lange verdrängt hatte. Meine ersten Bilder hatten etwas post-Surrealistisches. Sie bestanden aus schwebenden Elementen, ein bisschen wie in Bildern von Tanguy.



KG: Waren dies abstrakte Elemente?

PR: Ja. Das schien mir immer naheliegend. Alles, was man malt, ist abstrakt, das Ergebnis unserer Imagination. Dies gilt für jede Form der Darstellung. Ich komme aus einem Milieu, wo es keine visuelle Kultur gab - dies ist einer der Gründe, die mich dazu führten, Maler zu werden - ich erinnere mich an meine Mutter, die über Kinderzeichnungen sagte: „Er macht Picassos“. So vertiefte ich mich in Bücher, ich besuchte Museen, ich betrachtete Bilder, ich versuchte zu verstehen. Es gab die Kunstgeschichte, die vor allem Geschichte ist. Als Reaktion darauf erschien mir der Surrealismus zu einfach oder zu banal. Ich schämte mich für meine Anfänge. Heute schaffe ich Gouachen, die gleichsam misslungene Cadavres exquis waren, da die heterogenen Elemente der beiden Teile der Seite nicht unbedingt Bezugspunkte untereinander hatten.

KG: Es gibt in deiner Malerei auch den Aspekt des Prozesshaften.

PR: Wie bei allen Malern, habe ich Vorstellungen. Es ist ein Aspekt, der mich interessiert. Ich möchte ihn analysieren, verstehen. Dies hat mich auch dazu gebracht, das Atelier in Frage zu stellen. Es ist auch eine wirkliche Freude zu malen, das kann man nicht leugnen, es ist eine Leidenschaft. Es gibt einen Augenblick, in dem man ein Bild beenden muss, auch wenn dies nicht das Wichtigste ist. Ein Bild ist beendet (und wird zurückgelassen), wenn ich es nicht mehr erkenne, wenn ich mich einem rätselhaften Bild gegenüber sehe, das sich nicht bezeichnen lässt. Hier gibt es eine Verbindung zum Surrealismus. Ich will keine abstrakten Bilder machen, ich möchte Bilder machen, auf denen man seinen Blick nicht ruhen lassen kann. Man muss auch die Frage nach dem Imaginären und dessen Ursprüngen, den Bildern, abstrakt oder nicht, angehen.

KG: Du siehst die Abstraktion von der Figuration her, die Abstraktion wäre so eine Art wuchernde Hyperfiguration, die nicht in einem einzigen Bild gefangen wäre.

PR: Ja. Es gibt immer mehrere Bilder, die unter der Oberfläche miteinander kämpfen. Die Freiheit, die ich einfordere, impliziert, sich nicht einem mehr als dem anderen zu widmen. Letztendlich entscheidet das Bild selbst. Die einzigen wirklich interessanten abstrakten Künstler sind jene, die jede Form der Darstellung ablehnten, wie z.B. Josef Albers. Die Abstraktion verlangt Radikalität. In dieser Hinsicht fühle ich mich nicht abstrakt. Ich spiele vielleicht mit gewissen Codes der Abstraktion, ich verwende abstrakte Bilder.

KG: Es gibt keine Formel. Wie würdest du dich also definieren?

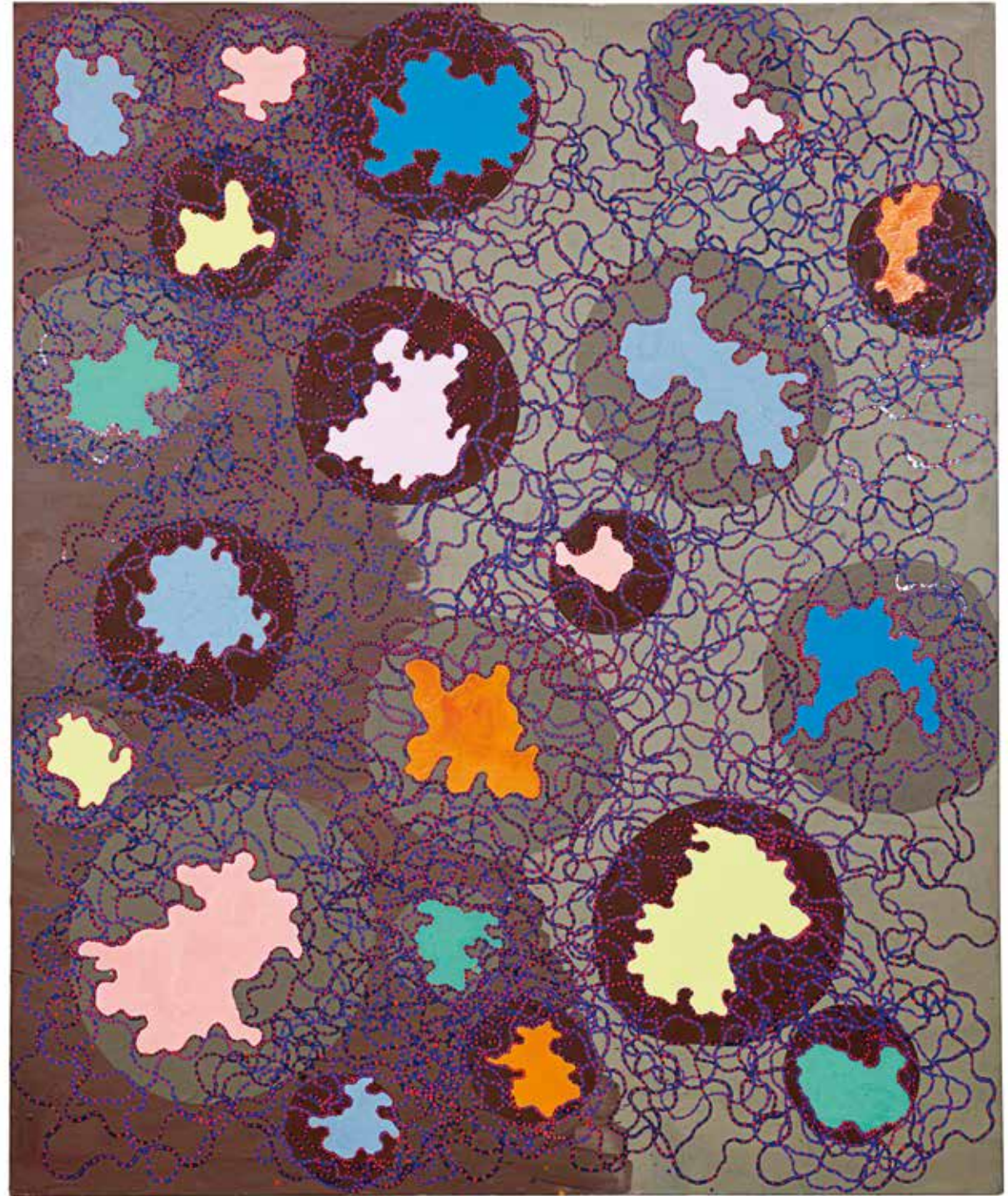
PR: Als einen Mann, der Bilder macht. Es gibt ein anderes Problem. Der Mensch kann die Welt nur durch seine Augen wahrnehmen. Dies ist ein enormes Hindernis, da man die visuelle Welt verlassen hat. Die Forscher sind seit langem in die Welt des Unsichtbaren vorgedrungen. Sie arbeiten an Dingen, die sie nicht sehen wie Viren, Wellen, Energie, Nanopartikel, Dinge, die nichts mehr mit dem zu tun haben, worüber uns der Sehsinn informieren könnte. Man hat schon große Mühe zu akzeptieren, dass die Welt rund ist, man sieht sie immer noch flach. Man hat wirklich Schwierigkeiten mit abstrakten Bildern. Aus diesem Grund denke ich immer noch, dass die Fähigkeit abstrakte Bilder zu konzipieren heute zum Interessantesten gehört, denn dies ermöglicht gerade neue Wege, um die Welt, die man nicht sieht, verstehen zu können. Es geht nicht darum sie wie einen Stil oder eine Stilrichtung zu sehen, sondern als Möglichkeit.

Paris, printemps 2014 .





La Vigie, Nîmes, 2008



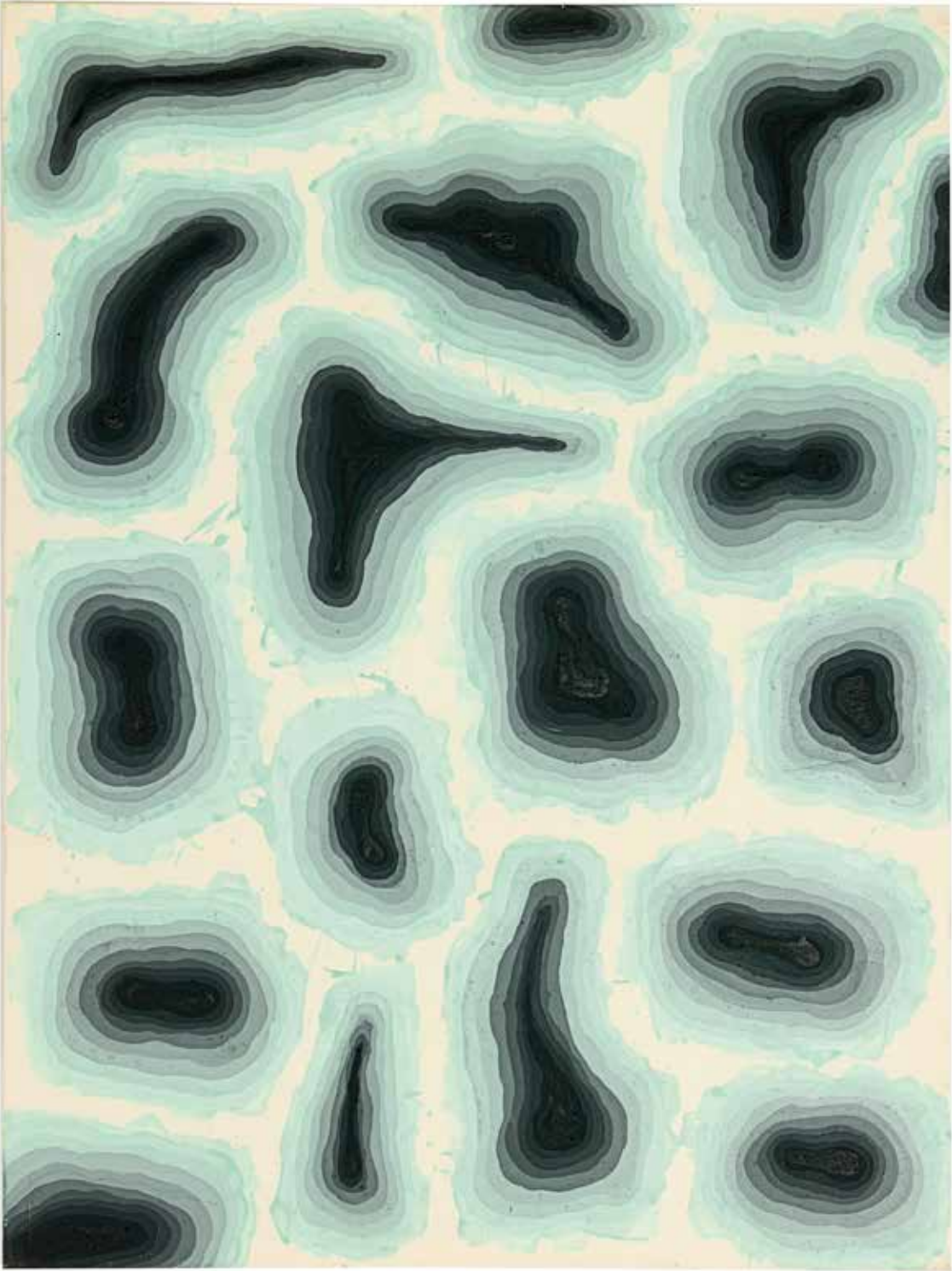


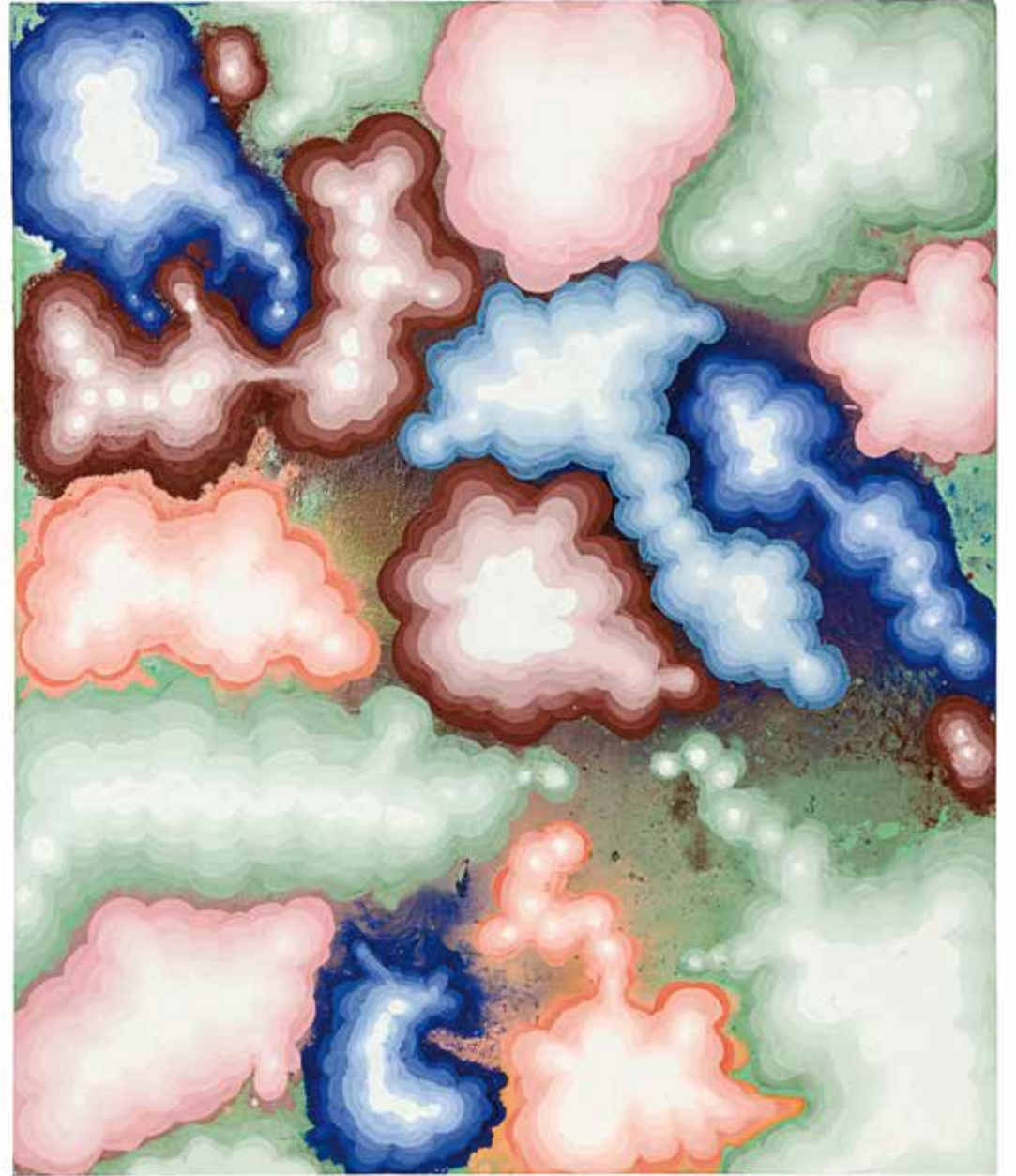
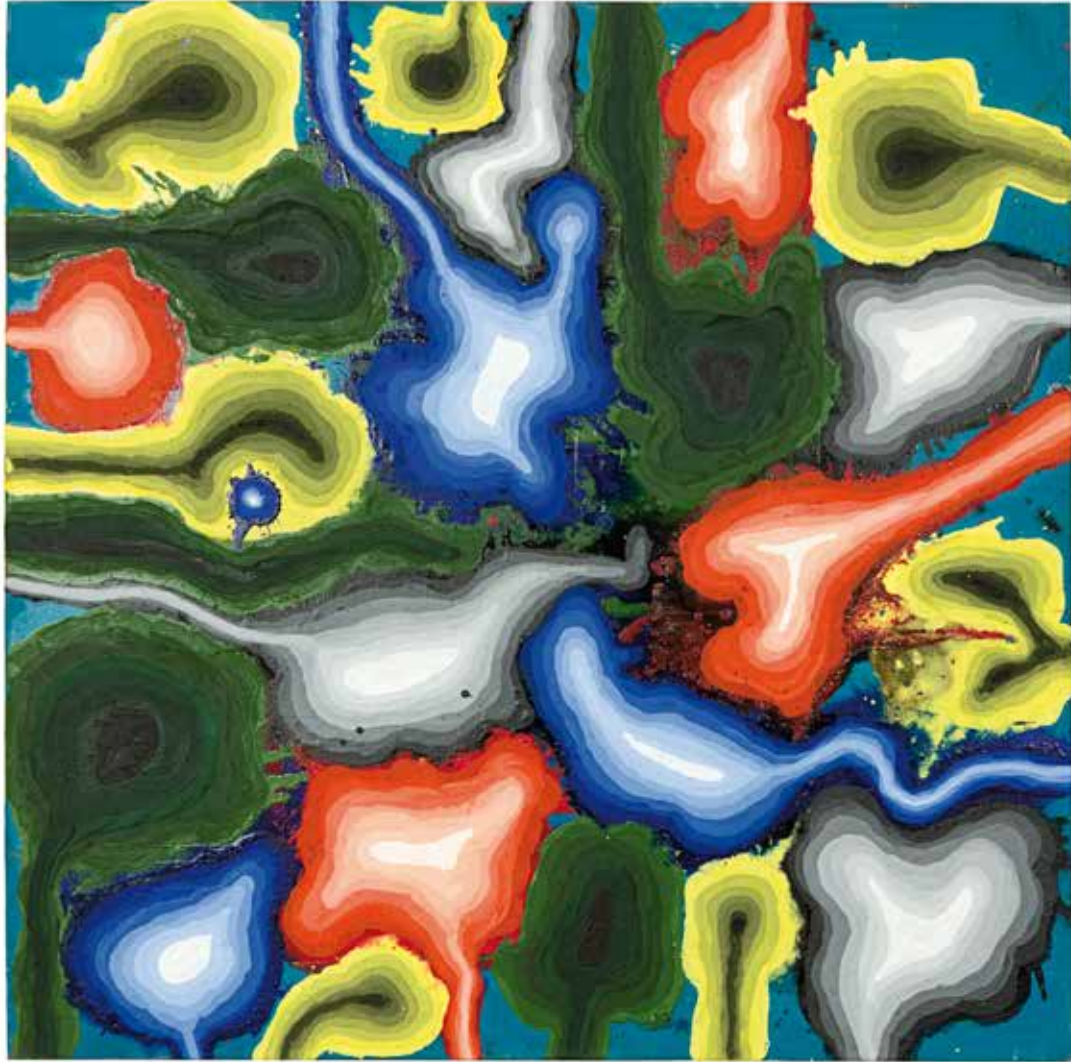


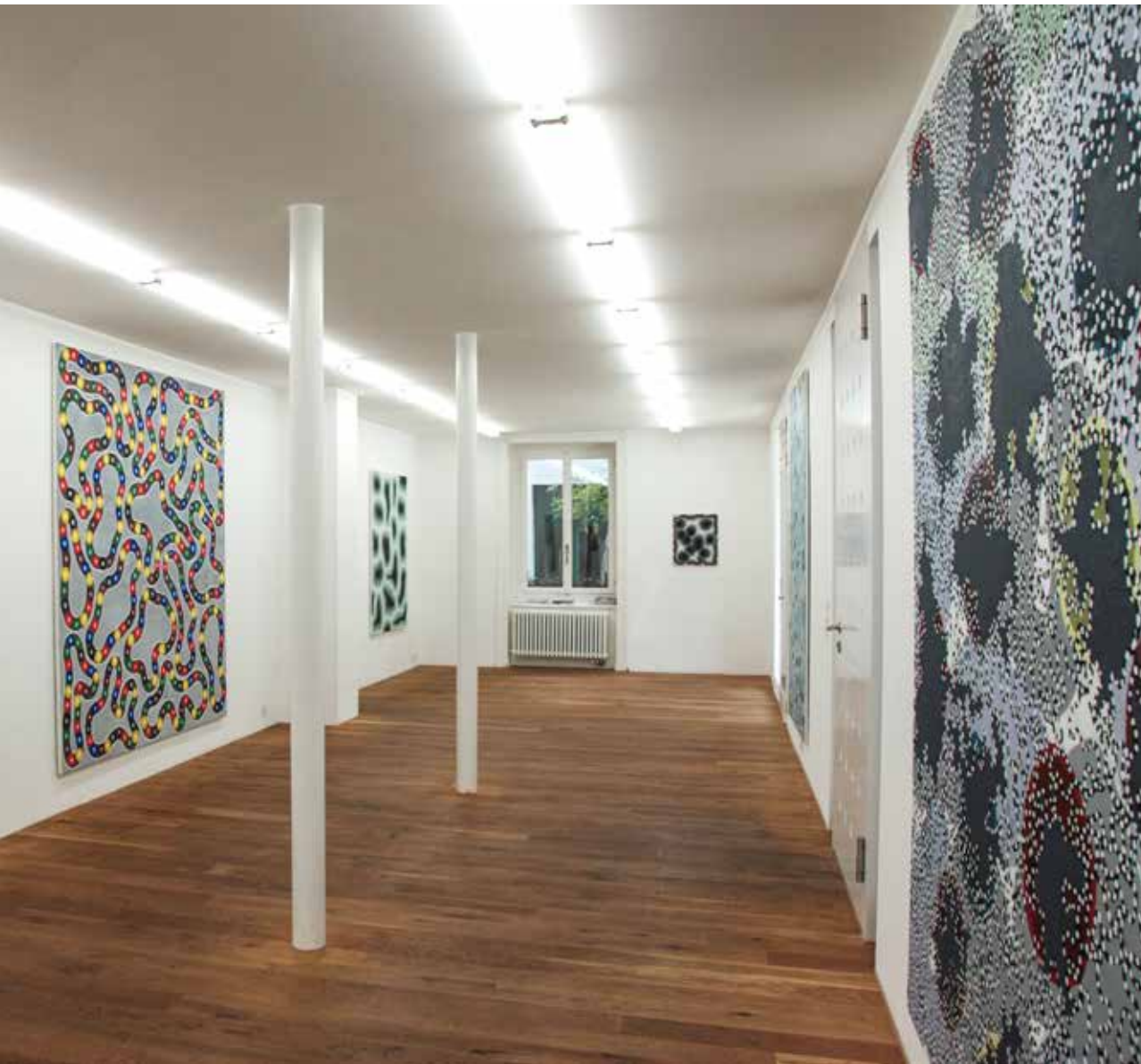




Galerie Bernard Jordan, Zurich, 2011







KG: At first glance, one of the most conspicuous and remarkable features of your work is the coexistence of paintings that have a classical slant to their materiality together with devices that go far beyond. I have various sculptures in mind: the painted volumes, the atmospheric variables, the matrices, the cubes, the lineaments and several devices we'll discuss later on so as to define them more precisely, but for starters, how does this occur? How do you make the transition from paintings to these so-called "beyond paintings"?

PR: I don't see such a difference between the various "devices", canvases included, because the question I'm interested in, and which surpasses painting, is how to occupy the world, how to find one's place. When I paint, it is ultimately about occupying a select pictorial space, about coming up with a method, a possibility of making, of creating something in this space.

KG: Nevertheless, even if you say that there are few or no differences, there is a decision to go beyond an object that has traditionally belonged to the painterly realm for roughly five centuries, comprising how this object has taken shape, the painting grasped in its underlying materiality as a platform for paint, giving rise to principles, limitations and norms which artists have been playing with right from the start, ever since paintings have existed, and in any case quite explicitly since the dawn of modernism. I'm thinking of Greenberg's categories of flatness, abstraction, the components of a painting. What occurs at a certain point in time so that this "to-be-occupied" space no longer suffices and thus prompts a decision matched with the possibility of envisioning a beyond-painting that cannot be enclosed or limited in a rectangle, but rather spills over onto other structures or walls, implying a link with architecture, whereas a painting seems to me to be a highly coherent unit that can be transported to just about any situation?

PR: There is something practical about the painting that has been the key to its success. It is a transportable object, negotiable personal property, but this is an obsolete issue since nowadays a video artist exhibiting in Japan can simply send a USB stick. He can exhibit the same work in twenty locations at the same time. The painting is an object connected to art history, as are "devices". I recently made a three-dimensional series in the form of knots. When you want to make knots, it's easiest to make them three-dimensional. I'm referring here to form and not to the original intention. What I call a knot or any sort of structure compels a certain *modus operandi*. I paint on the form I've already constructed. The form is preexistent. If I paint lineaments, I have to think about how to paint long wooden beams. The solutions are much less open-ended here than when I do a painting. The constraint of the object's form takes precedence over the paint. That's why I haven't abandoned this practice. I keep reworking the paintings, covering up the pictorial surface in varying degrees. I'm constantly covering, redoing and erasing. These wanderings are inevitable, and they result from my initial aimlessness. I never know what I'm going to paint, at most there is a pathway, a question mark, and it always turns out to be pretty lame. This situation used to traumatize me 25 years ago. I felt uncool. Everyone around me had an artistic aim. I didn't have any and I still don't, but it no longer bothers me. What interests me is visual surprise, the form that appears, the enigma to solve. Which is why I haven't stopped making paintings, and at the same time I know there is something to explore with regard to painted objects.

KG: Does that mean the question of extending paint beyond the canvas stems more from the way you work in your studio than from in-situ considerations about the work? I find this surprising because your past exhibitions dealt with the in-situ space, such as at the Musée Matisse in Cateau-Cambrésis, at the Tanneries in Amilly and even in the experiment you carried out at the Musée des Beaux-arts in Dunkerque while curating the show *Autre pareil*. All of these projects gave rise to a very specific

and in-depth inquiry into visibility conditions for what is available in terms of preexistent images or in terms of architecture, specific features of the structure being occupied. A priori, one might think that extending the paint beyond the canvas, its spatial expansion, is in line with these considerations, and is a way of trying to be in sync with the specific site at hand. However, from what you're saying, I get the impression it actually happens beforehand, back in the studio.

PR: The exhibition space is important, but my in-situ pieces coexist with my studio work. One part is devised and made in the studio, the other depends on the site. With the matrices for instance, on one hand there's the painting, and on the other there's the paint applied directly on the wall that prolongs the pictorial space. I view it as ornamentation in baroque music or improvisation in jazz. The out-of-frame is painted right on the wall, and has another temporality. The venture is ephemeral, lasting only as long as the exhibition. It is different each time and is not obligatory, whereas the painting is autonomous. But I'd like to return to the studio. I've realized that questioning the studio would mean envisaging boredom. I don't do much at the studio. I take things I'm working on and move them around, look at them. A few years ago I started doing studio photos. I photograph studio situations, as this lets me analyze how I unconsciously assemble the objects. This wall here is filled with gouaches, some of which are finished while others are underway. I've tacked them to the wall just to look at them of course, without planning their order or layout. For the sake of convenience, I've filled the space in front of me, in order to see them all together. Connections appear that I hadn't foreseen, and this is what interests me most right now. Why don't I let myself display them like this anywhere else? The objects "move around" in the studio space. A painting winds up next to another and then another. Their coexistence is more interesting than the two paintings on their own. The studio is brimming with them. I keep dreaming of an empty studio where there'd be just one work in progress. I'd be able to show up in the morning and say: I'm going to finish this piece tonight, clinch it. However, I go from failure to failure, nothing works out and so my studio inevitably fills up with paintings that are incomplete, aborted, possibly in progress. I walk into the studio and see the pile of things I have to finish, it's depressing. There are people who make to-do lists. Me too, I methodically check things off, but there are just about as many things to do as things done. The next day it starts all over again. To make headway on a painting, I'll embark on three others, and those three become three additional problems. There is thus an epidemic of unsolvable problems. It's the way I work, my process. If I work on the same painting all day long, the result is disappointing. The painting is empty, decorative, lacking presence. It doesn't have the pictorial thrust I'm after. When I work over a longer period on a painting, I naturally have different moods, and my touch changes too. When you come back to a painting day after day, it's as if a multitude of events and people are working on it. My paintings are like emerging symptoms. I'm very interested in how thinking happens. You know I love mathematics. Poincaré inquired into how ideas arise. Constructing a work is of the same order. When I look at a painting in progress, I mentally run through all eventualities. They are connected to my psyche at that moment, my skills, my feelings, my experience as a painter. A long inner monologue begins: I could do this, do that, cover up, rework some section. I don't block any decision and time passes, days pass, the paintings change place, wind up juxtaposed with other works in progress. But whether it's a knot, wooden beams or canvases, the solution comes from the piece itself. At a certain point in time, an idea will arise, an idea I'd never had before. There's something else: I like working with poor materials. I'm no tinkerer. I remember when I was a kid, how my brother who was eight years my senior was a true tinkerer. He was my hero. He'd make these incredible tree houses. He would leave them to us after he finished building them. I remember the fascination I had for handiwork. In my show last year at the Galerie Bernard Jordan, the paintings looked a little more refined than usual, not sophisticated but there was a sort of pictorial refinement due to the painted elements, an allusion to three-dimensional representation. Painters I'd known for years came up to me

and said: wow you really know how to paint! As if my output was limited by my painting abilities. I was blown away, surprised that painters, artists who have their own artistic practice, could not imagine that I do what I want to do, not what I'm able to do. It really made me laugh, I figured it's easy to impress people when I'm in fact seeking to do the very opposite.

KG: It's true that overall, your work manifestly refuses sophistication. There is always just the bare minimum, nothing more. There is no seeking for an end product, for the luxurious, in the work's materiality or production. Does simplicity, the modesty of gouache, its limitations also in terms of colors, its visual effects, resonate with what you were saying about wanting to stick to simple techniques and materials, a sort of rustic process?



PR: With gouaches, you're dealing with a first draft, the embryo of a thought. It's a very spontaneous form that gets jotted down on paper, much like a drawing. I'll be working on a gouache, then a new idea gets me started on another which triggers yet another, the form rebounds. The gouaches ensue, sometimes resembling one another but not always. You can't work too long on a gouache because it wears down, tires out, and it should stay fresh and light. I try to convey the same sense in the paintings. To make something that is offhand and a bit elusive. The distance between us and the objects is a crucial issue, as is the distance between the work and the viewer. I'm interested in this both regarding the three-dimensional structures and regarding the paintings. You see a painting. You draw closer, you're seduced, you draw even closer, you discover the rather harsh, dry and awkward way it has been painted, it's a little repulsive, clumsy, and roughly made. It repels, it alienates, you step back and again the object becomes attractive, you draw closer, it starts all over again, there is no neutral distance. This is what happens when I look at a painting in the Velázquez room in Vienna's Kunsthistorisches Museum. I see the splendid satin, all those nuances and glimmers, I draw closer and see that it's a mishmash of brushstrokes, to such an extent that you wonder how on earth he managed to paint it, since he must have been standing really close up while imagining the effect it would create further off. When you are in the midst of painting, you are so inside your subject that sometimes the solution turns up randomly, not by chance, but from the way you place your paintbrush, and ultimately the thing happens unwittingly. This thing, this motif, imposes itself. I don't know why the motifs I paint often belong to everyone, recurrent motifs that spring from the backwaters of our unconscious. When I start examining them more seriously, I find links with numerous cultures or civilizations, such as Celtic, African, Aboriginal, Nordic, etc. It has to do with visual thought.



Vue d'atelier, Paris, 2011

KG: I'd like to go back to the question of production. In the book *Autre pareil*, you write: "I systematically try not to learn, which isn't easy if I have to build a structure. If I'm searching for a form, I try to forget whatever I might happen to know on the subject", which confirms what you've just said. How do you see this refusal to learn, this refusal to even use a particular technical knowhow? Why do you deliberately hamper knowledge? I'm asking this because I'm thinking of an entire ideology that stems from a branch of historical avant-garde which emphasizes banality, rejecting the notion of masterpiece for the sake of the commonplace, advocated by so many artists nowadays re the humdrum thing that does not require any particular skill, which is accessible to all, and ultimately topples the traditional reproach made against contemporary art, i.e. that anyone can do it, it's easy, my son does as much, and certain artists nowadays seem to be saying that yes it's easy, everyone can do it. There is a sort of reveling in the ordinary, in the commonplace, and this often goes hand in hand with an ideological or political stance whereby the fact that it is easy to do and accessible to all, requiring no special training or expert skills,

means that it is democratic. There's that old way of grasping the democratization of art, both in terms of its reception and its production. I'd like to hear how you position yourself regarding this viewpoint.



PR: I don't know how to tinker. And I happen to have no desire to learn. It's always better to find a solution without prior knowledge, to find your solution. For painting, I have to fight with knowing too much. I love the art of painting, other people's paintings, early paintings. I even collect works. You could say that I'm in constant contact with books or artworks. At the studio I try to be primitive by getting rid of all this knowledge in order to develop an un-erudite way of working. But it doesn't work. My output is riddled with citations, with forms culled from other artists. There are some artists I totally love. I might see a whiff of Chardin showing through. Sometimes it's even deliberate. Certain artists from the past live inside of me, such as Géricault, Bonnard, Manet. Edouard Manet is my best friend. He is someone who refused the well-made thing. I love his engravings. He made them against all common sense, everything seems

clumsy. He genuinely wanted to do the opposite of what would have yielded an acceptable engraving or drawing. Why did this guy do that, and how did he go about constructing it? When Bonnard makes a drawing, it's as if he caresses the paper. The artists I most love are those I can least talk about, I'm thinking of Bram Van Velde for instance. How can you talk about Bram Van Velde? How can you talk about such painting? How can you talk about Schwitters, about De Kooning, about Westerman, or about Bonnard other than by spinning stories: their women, their pasts, their compulsions. How do you talk about the work of people I've known such as Joan Mitchell, Jean-Paul Riopelle, Shirley Jaffe or Claude Viallat? I know lots of artists who have a hard time talking about their work. Writing, talking about painting is a slippery question because words are ineffective, unable to express anything other than descriptively. There are also artists who make work that is extremely learned, erudite, intelligent and intelligible, I won't mention any names. Their work spawns a huge amount of literature precisely because they provide us with an opportunity to feel more intelligent. We'll go see an exhibition of an intelligent

artist. We understand everything, we even learn things, and we sometimes have fun, always walking away with the impression that we're more intelligent than when we arrived. In front of other works, we'll say: "what confusion, I used to like it but here it's even worse than I imagined". We leave stupider than ever, let down. To give you a concrete example, take Eugène Leroy, whom I love. I sometimes find his paintings horrible, coarse. What you're looking at is a botch-up. There is also a fascination. His paint has presence. This guy paints naked models and you don't even see them, everything is covered up, hidden by a mound of matter that obviously and inevitably looks like shit, like something filthy, and I love the relationship paint has with the body, filth, excrement, stuff that gets expelled, tossed onto the canvas. Almost all my clothes are stained. I'll be wearing a new pair of pants, and three days later there will be paint on it because just walking through the studio I'll snag some. But it isn't just paint that resists language. I find it incredible that some people think you can understand and explain everything. I don't know why I'm alive, I ask myself this question just about every day, I wonder: but what am I doing here? The question we started out with, "what space to occupy" thus becomes meaningful. I remember a conversation we had a long time ago where you said "There are too many objects, you have to stop making objects, the world is cluttered with them", and I just love cluttering the world, it doesn't bother me at all to be cumbersome. It'll end the way it ends. I'm not talking about road congestion, but about my desire to occupy a little space, to fill it up with my thoughts, my dreams, my devices, my paintings. The artists I like don't always produce images. They are in a process. Leroy's artwork is the result of an experience, so its aesthetic value is obviously questionable since it's not necessarily the intention. The act of painting also involves taking part in an experience. I'm a bit like a hunter on the lookout, I wait quietly in my shelter for the animal to show up. All of my work is about waiting and not missing what happens. I've read that Edouard Manet's motto was "tout arrive", everything happens. I feel somewhat like that, I tell myself: everything ends up happening, I just don't know how, where, or when.

KG: You talk like a photographer. Being on the looking for reality, waiting for something to occur, being in the right state to grasp what happens. You know the anecdote where Kandinsky discovered a new painting in the twilight. There is something of the uncanny, Freud's *Das Unheimliche*, it takes place in a familiar setting, in the studio, as night is falling or at twilight, a somewhat dimmed state of awareness, as the day is ending, the sense of fatigue, and suddenly what he knows best, his own painting, suddenly appears utterly strange, eerie, surprising. I get the impression you're looking for something like that, and even your interest in psychoanalysis and neuroscience ties in with this pursuit of a moment, of a twilight state where something uncontrollable is on the verge of happening.

PR: Yes, it's something like that, but the question isn't about entering an altered state, but about being there by diminishing your own limits: knowledge, erudition, good taste, intelligence, efficiency, talent, etc.

KG: Does that mean that too much technical mastery, too much virtuosity, would lessen this experimental or procedural aspect and instead freeze the work into what might be a perfect construction that is nevertheless overly distanced? You were just talking about distance with regards to painting - would formal perfection maintain a distance from the artist's experience in the studio, seeing as the studio seems to be such an important place?

PR: I don't think it is a question of painting badly or obtaining a disappointing result. Technical mastery doesn't bother me. An artist whose work I like, Bernard Piffaretti, demonstrates this by creating mirroring forms in both halves of his paintings. It is a matter of technical prowess, the notion of spontaneity is totally illusory. But nor is it a question of expression, of sentiment. It's about catching

that which is hard to catch, that which slips away. Whatever I know prevents the emergence of what could happen. It's a tough battle. Painting, much like psychoanalysis, is not there to heal our scratches. It stops us from going round in circles, it helps us get beyond ourselves and our illusions.

KG: When Freud arrived in New York, he supposedly said: "They don't realize we're bringing them the plague".

PR: I think that's terrific. The plague implies liberty. As soon as you try to be free, to strive toward more freedom, you obviously realize that it's impossible to reach. When you read lots of books, you become aware of your lack of culture. At the studio, it's only when I manage to put aside my will that things happen. It's very hard to do. Few people understand it. Our era leaves less and less room for experimentation. There is increasingly less opportunity for losing yourself and for being in an uncertain space. There is a lot of pressure to get rid of the studio in order to face that famous indefinable reality and to interact with society, to remedy the shortcomings of politics. You have to create social ties, whereas for so long we'd been marginal, useless, counterproductive or antisocial. I was recently at the Guggenheim to see a Christopher Wool retrospective. I'd seen the one in Paris and thought it was pretty good. Americans hail him as a new genius. He actually uses well-worn recipes: monochrome (he mainly does black and white paintings) symbolizing a sense of belonging to the avant-garde, to a branch of radicalism, compositions in line with the abstract expressionists, their formats, huge gestural paintings. He uses photocopy and silkscreen like Andy Warhol, he uses words, he plays with psychiatry, language, the communication problem, as well as with the real world, those seedy looking photographs. There is a sort of patchwork of approved past experiences. He is heralded as an innovative artist, when really he's a good painter who paints quite conventionally. He sees himself as a punk. I'd be delighted to have a Christopher Wool piece in my living room and it wouldn't ruffle anyone. Nowadays we expect a work to be a product that fulfills our expectations. This is sheer historical regression. We are living through a return to order glossed with hypermodernity or hyper-novelty. We try to integrate artists into processes that have got to be positive and productive. We have to adopt procedures that are explicitly based on business models. I work with a computer in airplanes, in airports, in hotels. I'm a nomad in a global world. As such, the studio can be seen as a past remnant, some kind of lair that is ultimately rather mysterious, almost alchemical, where one can never really know what's going on. Nowadays, to the contrary, we pursue an ideology of openness and transparency, in other words that impenetrable and mysterious hideaway is getting obliterated and the artist is expected to work transparently in collaboration with other artists, or else with outside partners, companies or local communities. The artist is no longer alone in producing work, but a sort of expert who gets summoned for joint projects. There is a quest for efficiency, that's the key word. I want to be useless, to lose my time making aimless and inefficient painting.

KG: Your mentioning Christopher Wool is in fact an interesting example because he still fits into the continuity of avant-garde artists concerned with novelty, formal invention, that sort of thing, and when you talk about conservatism, or more precisely about a reactionary attitude, a return to order, I share your view regarding society in general, and the art world in particular. For anything at all, painting included, to endorse inefficiency in the context of today's values is utterly inadmissible. You talk about the studio space, the way you might juxtapose works in progress, and this perhaps stems from a montage mindset. It comes across in many of your works that deliberately juxtapose two formats or on their own suggest montage and give rise to subtle fine-tuning. You'd mentioned knots, and this brought to mind the Borromean rings described by Lacan. The knot is also a montage of sorts, a way of coming into contact with things that are theoretically distant, something is woven and you've got a



configuration of images that come into contact and go on to produce something else. Perhaps you'd like to say something about this, but there is also an approach to montage that is ostensibly far from you - I'm referring to surrealism, collage, the influence of psychoanalysis - do you see any contact points here?

PR: Like many young people who have no particular visual culture yet want to paint, the first paintings I had access to were surrealist. Max Ernst, Magritte and especially Dali were part of my imaginary landscape. It's astonishing that we're talking about this, because it's something I'd suppressed for a long time. My first paintings had something post-surrealistic about them. They consisted of floating elements a bit like in Tanguy's paintings.

KG: Were these abstract elements?

PR: Yes. It always seemed so to me. Everything we paint is abstract, the fruit of our imagination. This is true of all representation. I come from a milieu that had no visual culture - it's one of the factors that pushed me to become a painter - I remember my mother saying about drawings I did as a child: "He's draws like Picasso". I started to devour books, to go to museums, to look at artwork, and to try to understand. There was art history, which is essentially a story. Later on, surrealism struck me as overly simple or worthless. I was ashamed of my first steps. Nowadays I make gouaches like spoiled "exquisite corpses", as the heterogeneous elements on both sides of the paper are not necessarily interlinked.

KG: There is also a process aspect to your painting.

PR: As with all painters, I imagine. It is an aspect that interests me. I'd like to analyze it, understand it. It's what spurs me to question the studio. There's also real pleasure in painting, I can't deny it, it's exciting. There is a moment when you have to finish the painting even if this is secondary. A painting is completed (abandoned) when I no longer recognize it, when I'm facing an intriguing image that resists being named. This entails a relationship to surrealism. I don't try to make abstract paintings. I try to make paintings on which it's impossible to settle one's gaze. This naturally leads to the issue of imagination and its nuts and bolts - images - whether abstract or not.

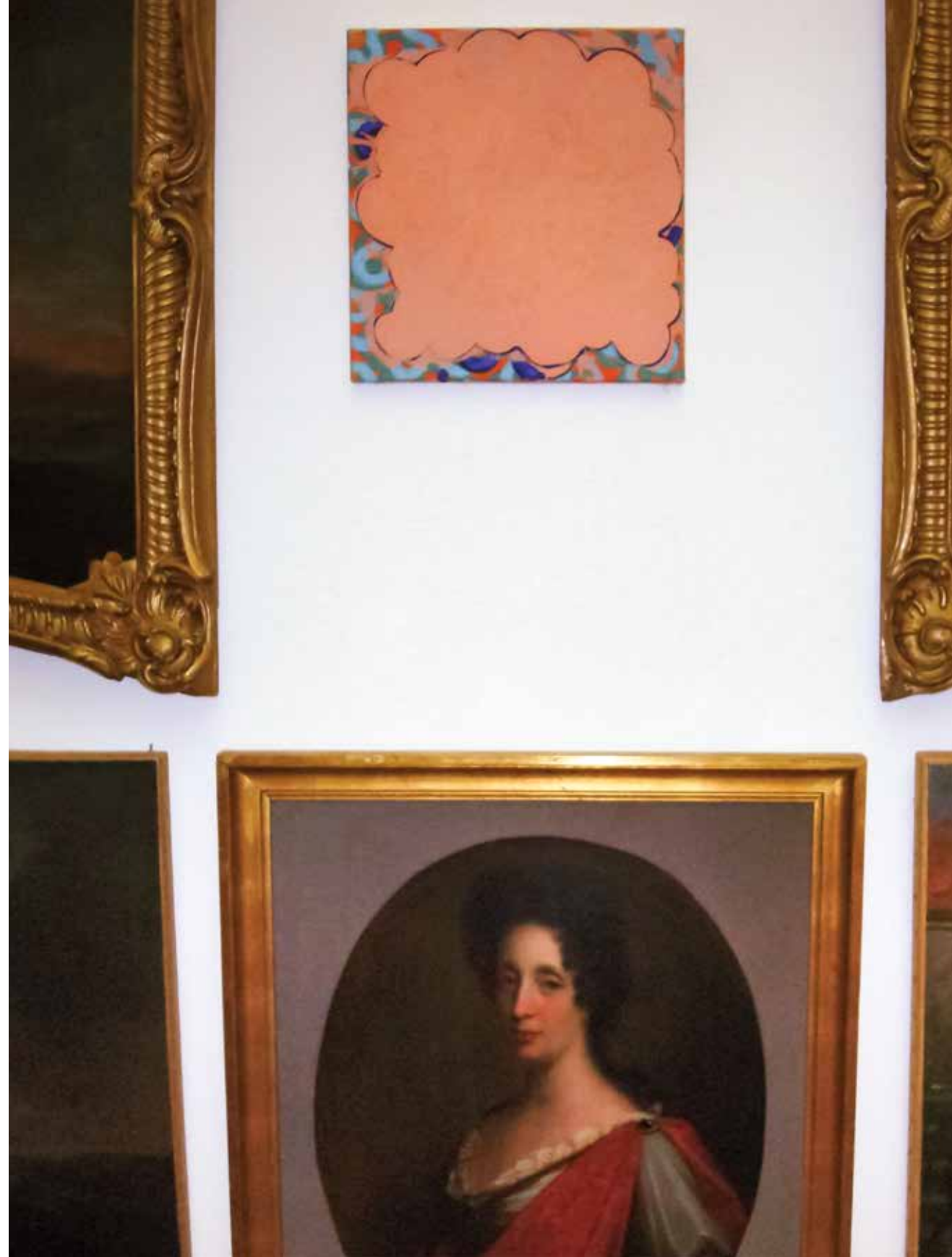
KG: You consider abstraction from the standpoint of figuration. This would turn abstraction into some kind of proliferating hyper-figuration that isn't locked into a single image.

PR: Yes. There are always several images vying under the surface. The freedom I'm advocating implies not becoming attached to one over another. It is the painting that ultimately decides. The only genuinely interesting abstract artists are those who rejected any notion of representation, such as Josef Albers. Abstraction compels radicalism. I don't feel like an abstract artist from this viewpoint. Perhaps I play with certain codes of abstraction, and I use abstract images.

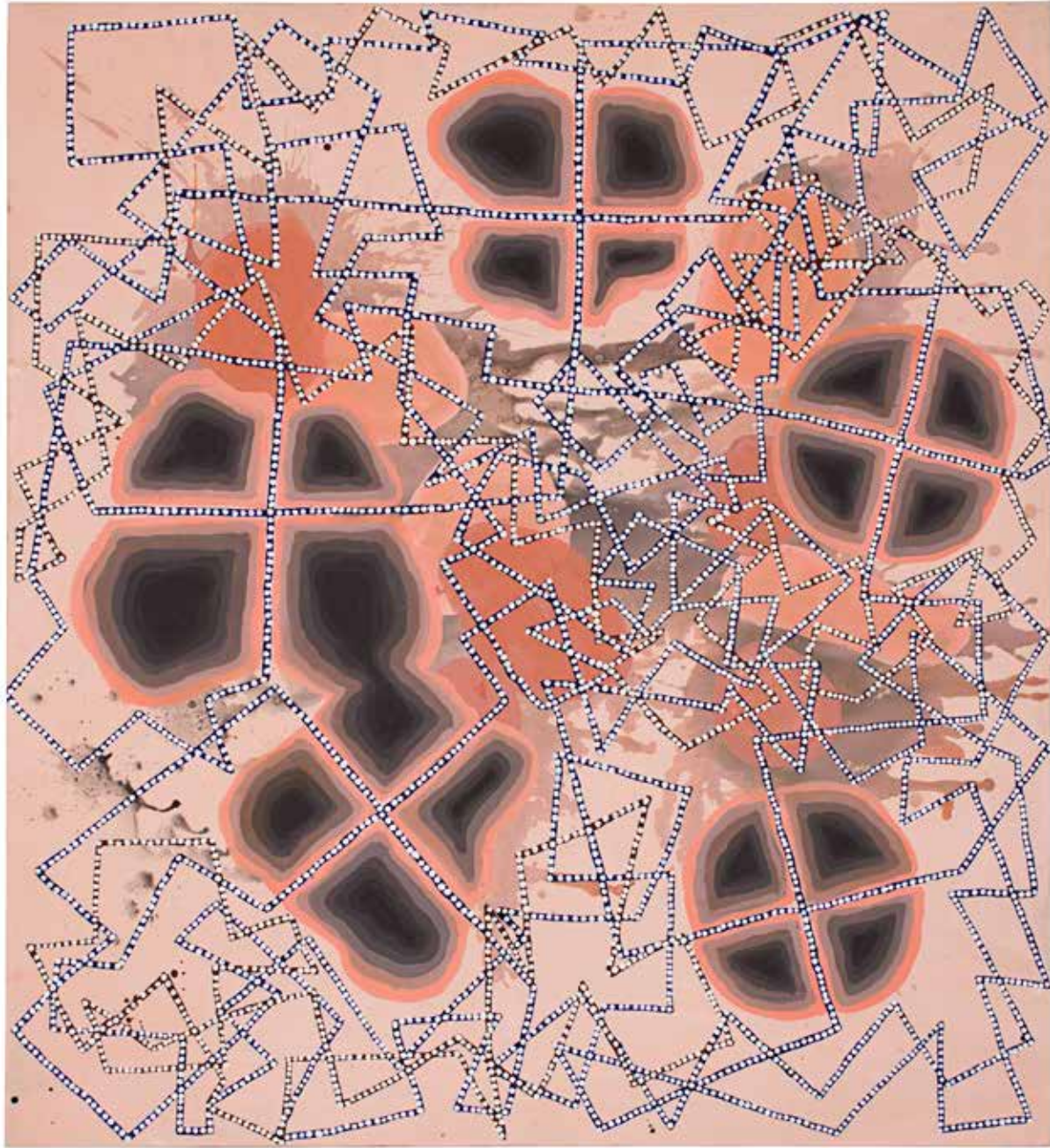
KG: There is no formula. So how would you define yourself?

PR: As a man who makes paintings. There is another problem. Human beings cannot grasp the world merely with their eyes. It is a huge impasse because we've left this visual world. Researchers have been delving into the world of the invisible for some time now. They work on things they don't see, viruses, waves, energy, nanoparticles, stuff that no longer has anything to do with what vision can tell us. We already have a hard time accepting that the earth is round, we keep envisioning it as flat. We really have a hard time with abstract images. That's why I continue to think that the ability to envision abstract images is what is most interesting nowadays, since it precisely offers new pathways toward understanding the world we don't see. It's not about envisioning it as a style or trend, just as a possibility.

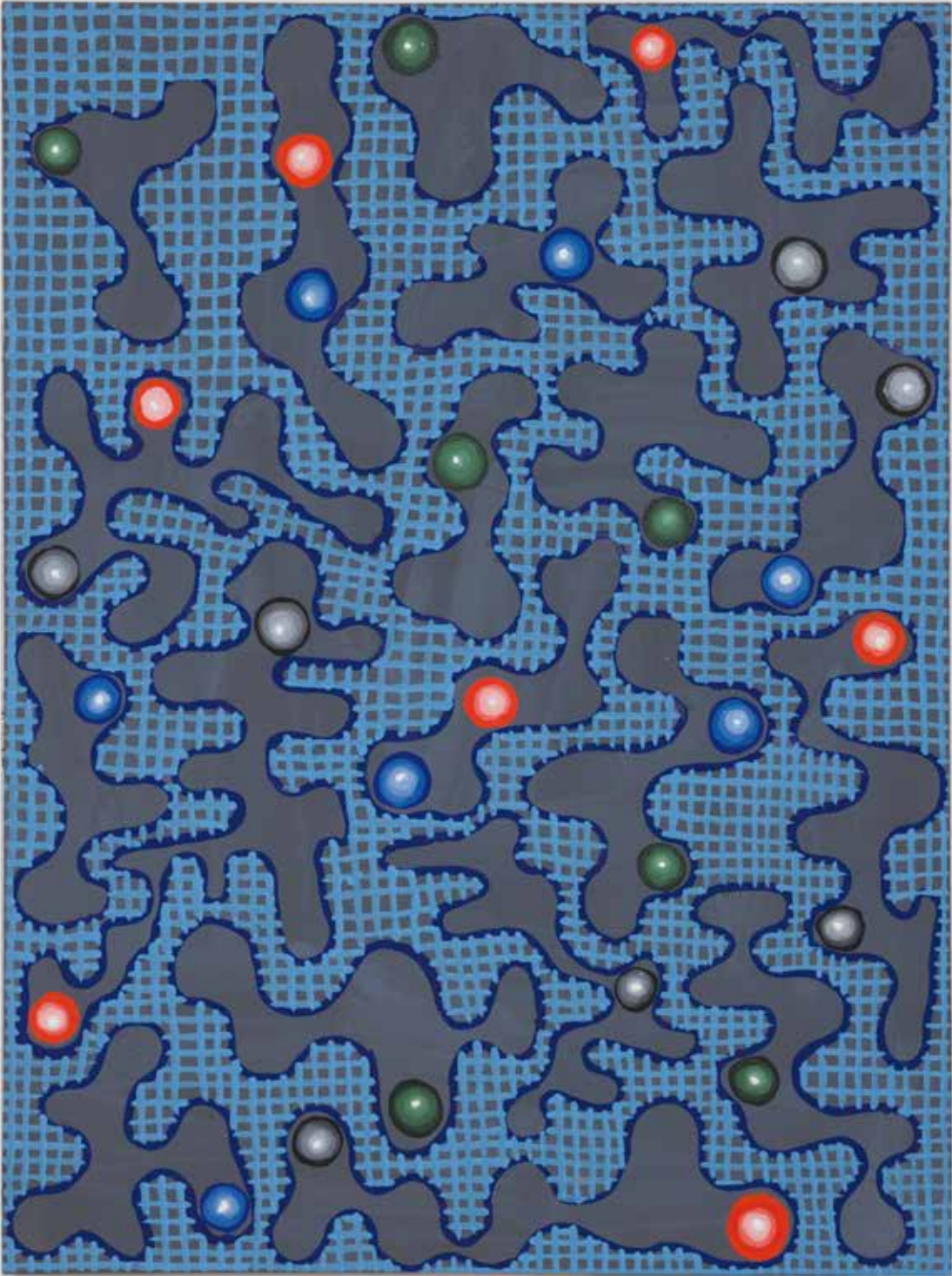
Paris, spring 2014.



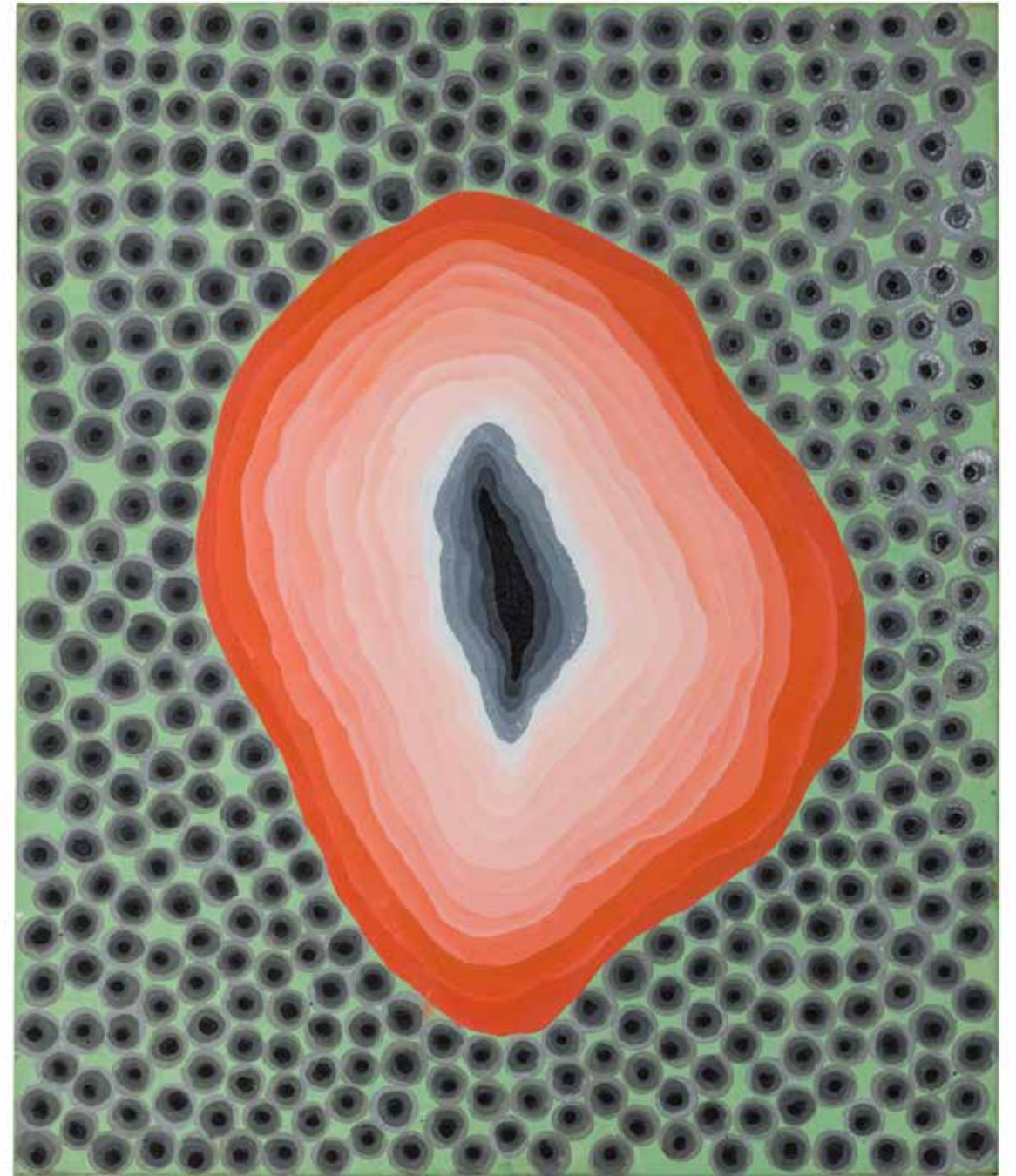






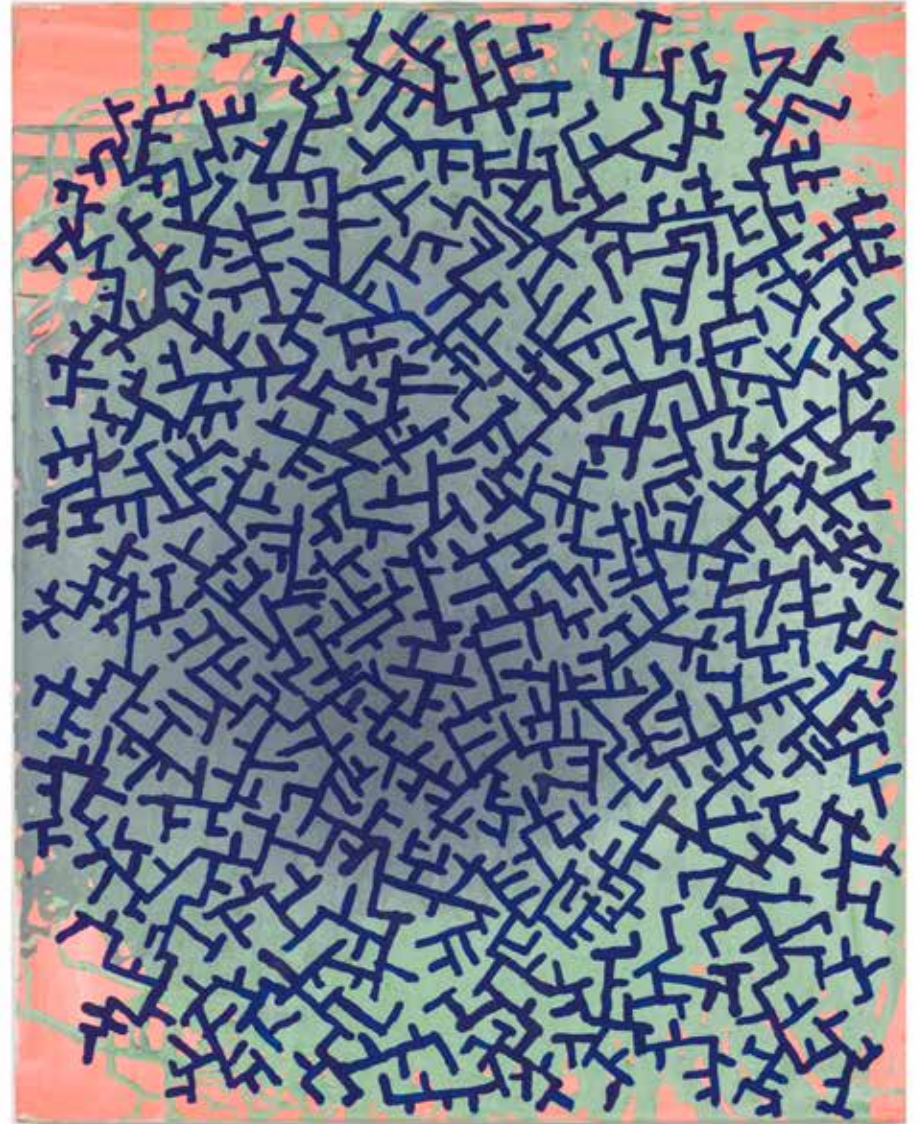
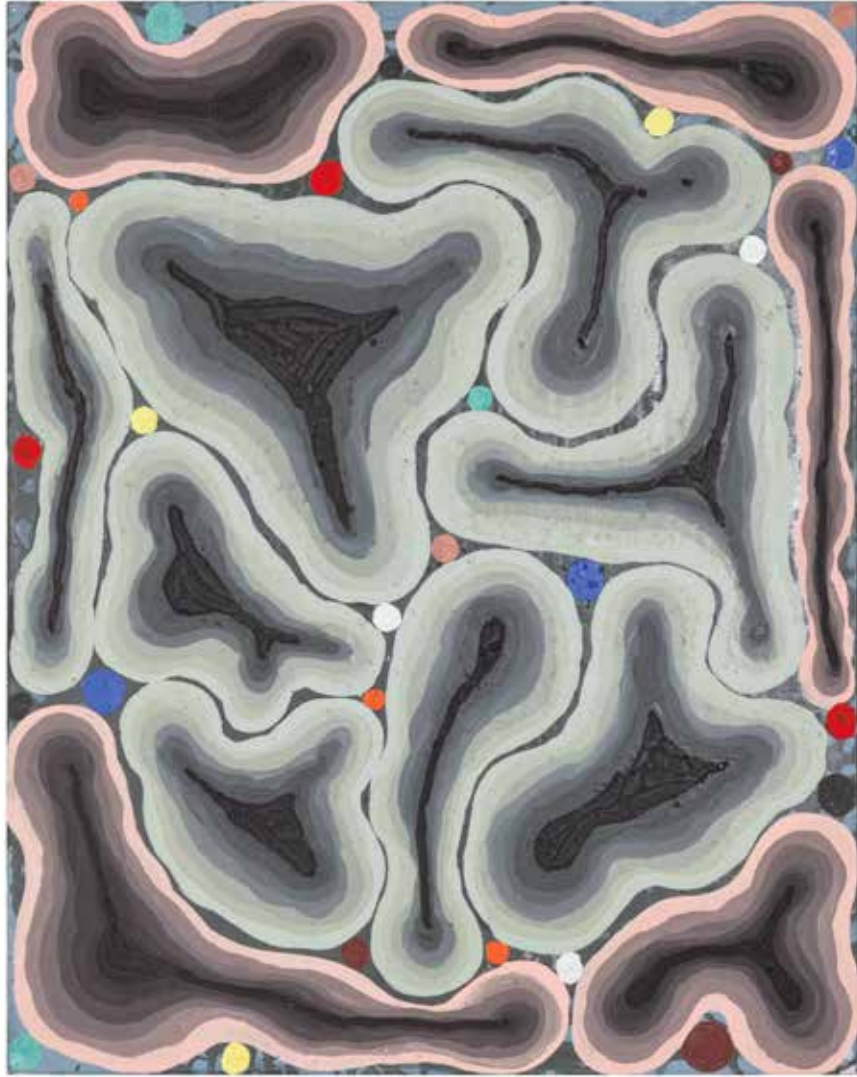




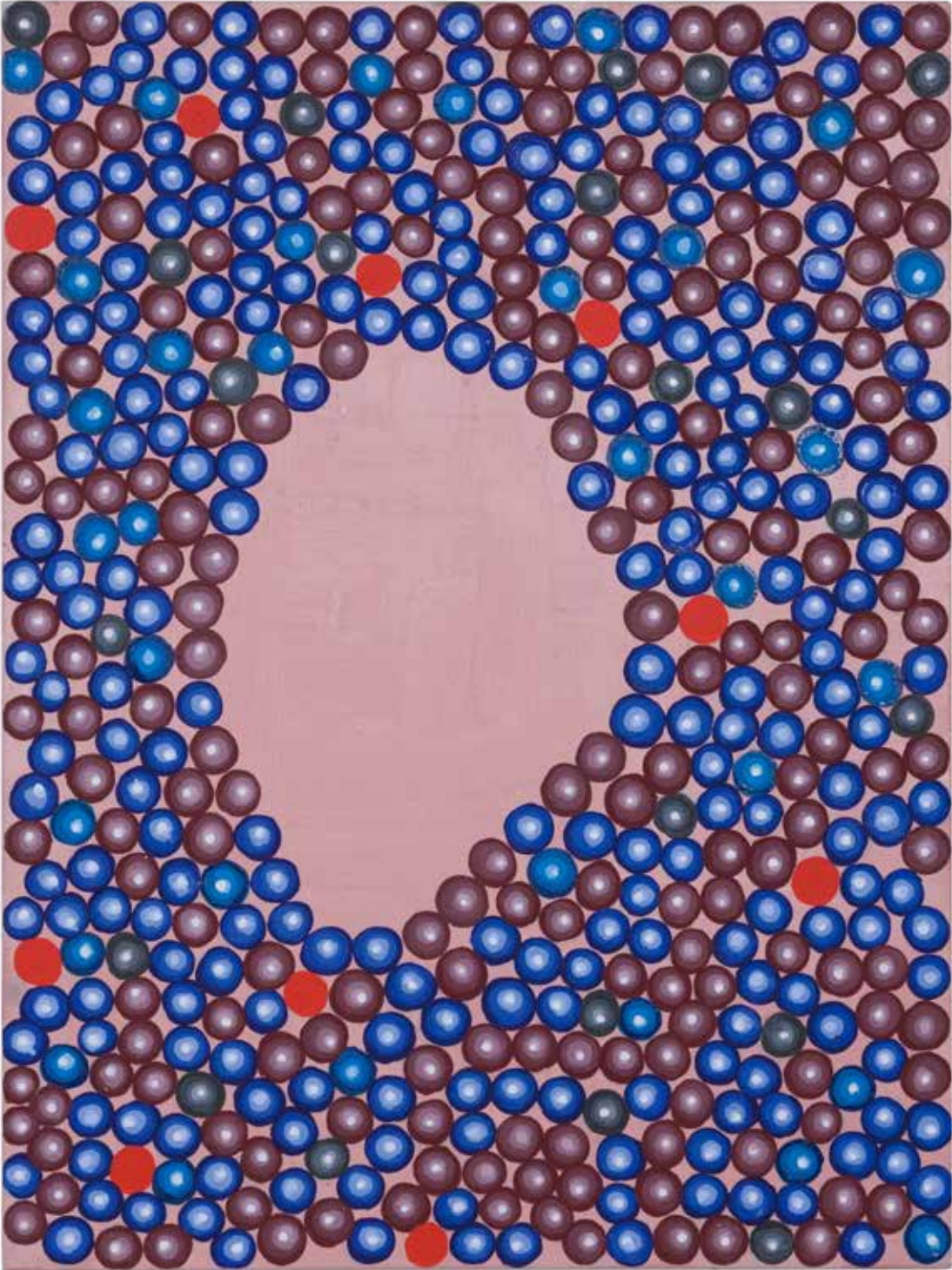


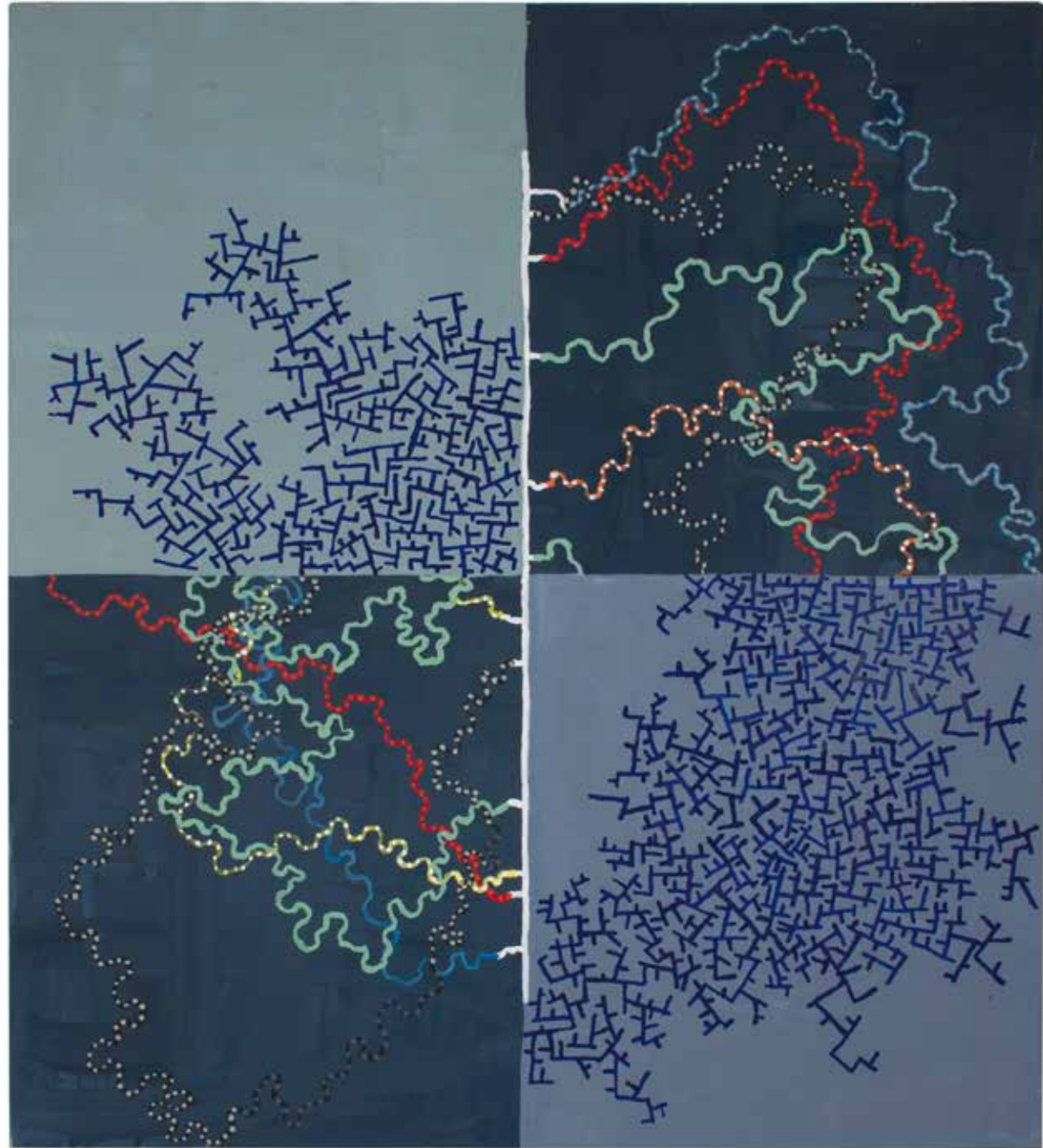


pas exploitable 325 %











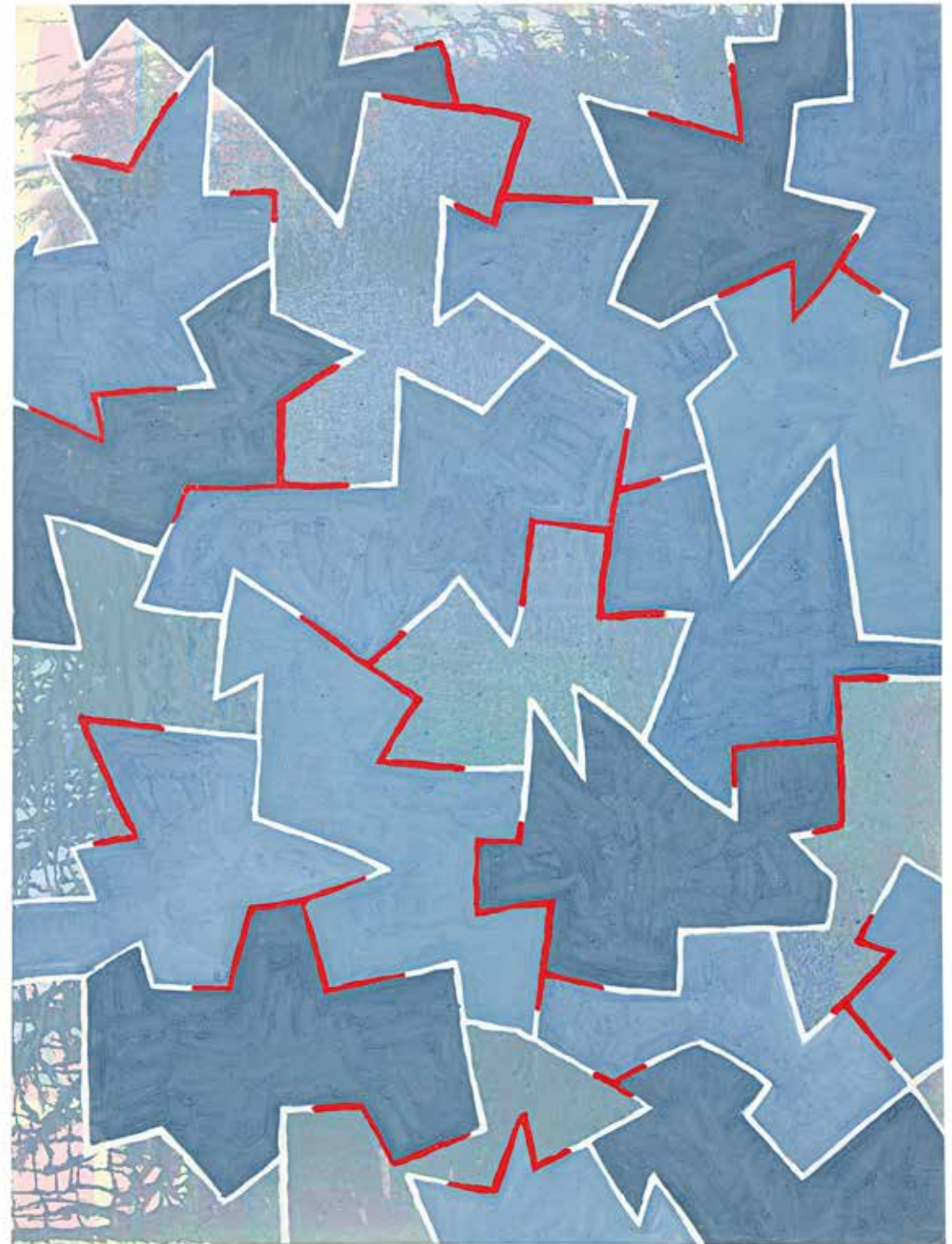


La Conque, Nanterre, 2013













Couverture - xxxxxx8, acrylique sur toile, 240 X 200 cm, collection particulière, France

P.2 - *Tante Jeannette*, 1998, acrylique sur toile, 240 X 200 cm, collection particulière, France

P.6 - *Sans titre*, 1999, acrylique sur toile, 160 X 120 cm

P.7 - *Sans titre*, 1999, acrylique sur toile, 55 X 46 cm

P.8 - *Vue de l'exposition « Le bord du monde n'existe pas », Interface/4*, Marseille, 1998

P.12 - *Sans titre*, 2005, Gouache sur papier, XX X XX cm, collection particulière, Paris

P.15 - *Sans titre*, 2011, acrylique sur toile, 31 X 25 cm

P.19 - *Sans titre*, 2000, acrylique sur toile, 240 X 200 cm

P.20 - *Vues de l'exposition « Peintures, sculptures, 1990-2000 »* avec Peter Soriano, commissaire : Tristan Trémeau, Musée des Beaux-arts, Tourcoing, 2000

P.23 - *Sans titre*, 1999, acrylique sur toile, 240 X 200 cm

P.24 - *Vue de l'exposition « Variable atmosphérique »* à la galerie Bernard Jordan, Paris, 2001

P.27 - *Variable atmosphérique n°1*, 1999, acrylique sur voile, dimensions variables, collection privée, Paris

P.28 - *Sans titre*, 1998, acrylique sur toile, 80 X 50 cm

P.29 - *Sans titre*, 2001, acrylique sur toile, 200 X 160 cm

P.31 - *Vue de l'exposition « Peintures, sculptures, 1990-2000 »* avec Peter Soriano, commissaire : Tristan Trémeau, Musée des Beaux-arts, Tourcoing, 2000

P.33 - *Sans titre*, 2004, acrylique sur toile, 180 X 140 cm

P.35 - *Sans titre*, 2006, acrylique sur toile, 100 X 80 cm, collection Vesselina et Bernard Jordan, Paris

P.36 - *Matrices n°12*, 2005, acrylique sur toile et débordements muraux, *vue d'exposition « Yvetot, donc vaut Constantinople »*, galerie Duchamp, Yvetot, 2007

P.37 - *Matrices n°2*, 2003, acrylique sur toile et débordements muraux, *vue d'exposition « Yvetot, donc vaut Constantinople »*, galerie Duchamp, Yvetot, 2007

P.39 - *Matrice n°23*, 2011, acrylique sur toile et débordements muraux, Theodore Art, New York, 2011

P.43 - *Sans titre*, 2000, acrylique sur toile, 33 X 33 cm



P.44 - *Vue de l'exposition « Yvetot, donc, vaut Constantinople »* Galerie Duchamp, Yvetot, 2007

P.47 - *Vue de l'exposition « XX »*, Laumeier Sculpture Park, Saint Louis, Missouri, 2006

P.49 - *Sans titre*, 2006, acrylique sur toile, 160 X 120 cm

P.51 - *Vue de l'exposition « No limit n°4 »*, La Vigie, Nîmes, 2008

P.52 - *Vue de l'exposition « No limit n°4 »*, La Vigie, Nîmes, 2008

P.55 - *Sans titre*, 2009, acrylique sur toile, 260 X 240 cm

P.56 - *Vue de l'exposition « Réminiscences héraldiques »*, avec François Bouillon et Benoît Carpentier, Galerie Une poussière dans l'œil, Villeneuve d'Ascq, 2009

P.57 - *Vue de l'exposition, « Rien à voir avec Henri Matisse »*, Musée Départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 2009

P.61 - *Sans titre*, 2011, acrylique sur toile, 200 X 100 cm

P.62 - *Vues de l'exposition « Idées fixes »*, Galerie Bernard Jordan, Zurich, 2011

P.65 - *Sans titre*, 2011, acrylique sur toile, 160 X 120 cm, collection particulière, Paris

P.66 - *Sans titre*, 2011, acrylique sur toile, 100 X 100 cm

P.67 - *Sans titre*, 2011, acrylique sur toile, 120 X 100 cm

P.68 - *Vue de l'exposition « Idées fixes »*, Galerie Bernard Jordan, Zurich, 2011

P.71 - *Sans titre*, 2012, acrylique sur toile, 200 X 180 cm

P.74 - *Sans titre*, 2013, acrylique sur toile, 220 X 120 cm

P.77 et 79 - *Vue de l'exposition « Autre pareil »*, Musée des Beaux-Arts, Dunkerque, 2011 -2013

P.81 - *Sans titre*, 2012, acrylique sur toile, 160 X 120 cm

P.82 - *Sans titre*, 2010, acrylique sur toile, 200 X 180 cm

P.83 - *Vue de l'exposition « La fureur de l'éternuement »*, commissaire Baptiste Roux, Grandes galeries, ESADHAR, Rouen, 2012

P.84 et 88 - *Vue de l'exposition « Indubitablement »*, Galerie Bernard Jordan, Paris, 2012

P.87 - *Sans titre*, 2010, acrylique sur toile, 160 X 120 cm

P.92 - *Vue de l'exposition « Kirstin Arndt, Philippe Richard »* Galerie Gudrun Fuckner, Ludwigsburg, 2012

P.93 - *Vue de l'exposition « Comment dire »*, Centre d'art contemporain Chailloux, Fresnes, 2012

P.94 - *Sans titre*, 2012, acrylique sur toile, 92 X 73 cm

P.95 - *Sans titre*, 2011, acrylique sur toile, 92 X 73 cm

P.99 - *Sans titre*, 2011, acrylique sur toile, 160 X 120 cm

P.100 - *Sans titre*, 2013, acrylique sur toile, 15 X 30,5 cm

P.101 - *Sans titre*, 2012, acrylique sur toile, 200 X 180 cm

P.102 - *Vues de l'exposition « International incident »*, Theodore Art, New York, 2013

P.104 - *Epidémiental*, Peinture in situ, La Conque, Nanterre, 2013

P.106 - *Sans titre*, 2012, acrylique sur toile, 50 X 40 cm, collection particulière, New York

P.107 - *Sans titre*, 2012, acrylique sur toile, 92 X 73 cm

P.108 - *Vue de l'exposition « XX »*, Musée des Beaux-Arts, Tourcoing, 2014

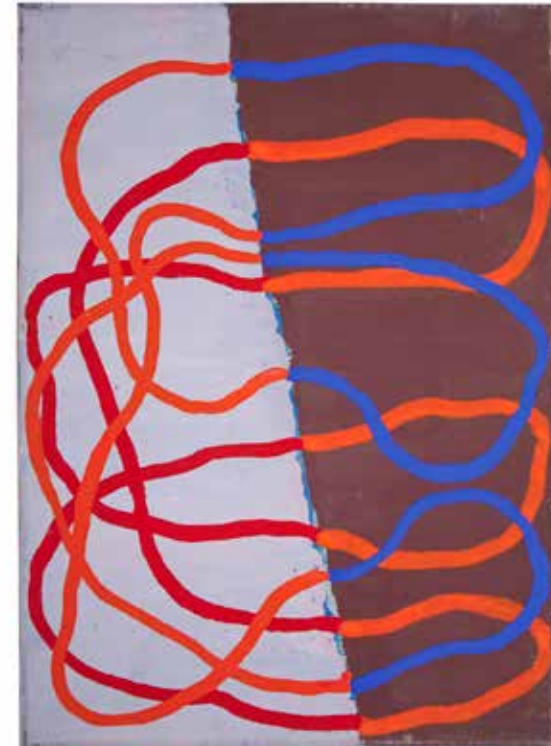
P.110 - *Vues de l'exposition « International incident »*, Theodore Art, New York, 2013

P.112 - *Sans titre*, 2013, acrylique sur toile, 92 X 73 cm

P.113 - *Sans titre*, 2010, acrylique sur toile, 160 X 120 cm

P.114 et 116 - *Vue de l'exposition « Philippe Richard »*, La part du feu, Bruxelles, 2013

P.121 - *Sans titre*, 1999, acrylique sur toile, 48 X 33 cm, collection particulière, New York



Philippe Richard

Born in Dijon, France, in 1962. lives and works in Paris.

Contact : Studio.philipperichard@gmail.com

One or two persons exhibitions :

2013
International incident, Theodore Art, New York
Philippe Richard, œuvres récentes, La Part du feu, Bruxelles

2012
Comment dire, La MACC, Fresnes
Indubitablement, galerie Bernard Jordan, Paris
Kristin Arndt Philippe Richard, galerie Gudrun Fuckner, Ludwigburg

2011
Idées fixes, Galerie Bernard Jordan, Zurich
Two, Lisa Beck, Philippe Richard, Stephanie Theodore Art, New York

2009
Rien à voir avec Henri Matisse, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis.
Souvent d'ailleurs parfois, Galerie Bernard Jordan, Paris

2008
No limit 4 (enfin seul), La vigie, Nimes

2007
Yvetot, donc, vaut Constantinople, Galerie Duchamp, Yvetot.
Fragile, galerie Bernard Jordan, Paris

2006



Abstract. Galerie Municipale Frontière\$, Hélemmes-Lille
Laumeier (38° 32' 56.45" N / 90° 24' 54.56"), Laumeier Sculpture Park, Saint-Louis, Missouri
(with Egide Viloux), galerie de l'école des beaux-arts, Besançon.

2005
Antipersonnelle, (with Egide Viloux)
Galerie Villa des Tourelles, Nanterre

2004
En long, en large, en travers, sur les cotés, par derrière, Galerie de l'école + la Galeru Fontenay-sous-Bois
Antipersonnelle, (with Egide Viloux)
Espace d'art contemporain L'H du Siècle, Valenciennes

2003
Instables, Galerie d'art contemporain Jean Boucher, Cesson-Sévigné

2002
Variables atmosphériques et autres projets 1997-2001 Ancien Collège des Jésuites, Reims
Galerie Epreuve d'artiste, Lille

2001
Galerie Bernard Jordan, Paris.
Variables atmosphériques, Galerie Municipale Edouard Manet, Gennevilliers

2000
Variable atmosphérique 4, La Borne, Tours
Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, (with Peter Soriano), Tourcoing

1999
Le bord du monde n'existe pas, galerie Bernard Jordan, Paris
Variables atmosphériques, galerie Le Carré, Lille
Symbiose XIII (with Arend Zwicker), KundenHalle, Erfurt (Allemagne)

1998
Peintures récentes, Galerie Le Carré, Lille

Open Studio, International Studio Program, New York
Le bord du monde n'existe pas, Interface/4, Marseille

1997
Push me, pull you, (avec Stephen Maas), MK Gallery, Rotterdam, et Galerie Rothamel, Erfurt, (Allemagne)
Des mois, des années, Le Crédac, Ivry/Seine
Galerie Bernard Jordan, Paris

1996
Months, years, Museum of modern art of the city of Reykjavik, (Kjarvalsstadir), Iceland
Neptune, galerie Area, Paris
Faces, Ecole des Beaux-Arts, Valenciennes
Kielbogen, PrimaKunst, Kiel
Miscellaneous, Krönbacken, Erfurt

1995
Galerie bJordan-mDevarrieux, Paris

1993
Spazio per l'Arte, Serre di Rapolano, Siena
Galerie Le Carré, Lille

1993
Galerie Bernard Jordan, Paris

1992
Centre d'Art Contemporain Camille Lambert, Juvisy/Orge

Group exhibitions (selection) :

2014
Real estate, Ventana 244 gallery, New York

2013
Abstractions Kyrielles, Vern Volume, Vern-sur-Seiche
Autre pareil, Encyclopedic, séquence 5, Musée des Beaux-arts, Dunkerque

2012

La fureur de l'éternuement, ESADHaR, Rouen

Autre pareil, la mesure des choses, séquence 2, Musée des Beaux-arts, Dunkerque
Autre pareil, Défense d'uriner, séquence 3, Musée de Beaux-arts, Dunkerque
Autre pareil, Les invités, galerie La poussière dans l'œil, Villeneuve d'Ascq
Autre pareil, les misfits, séquence 4, Musée de Beaux-arts, Dunkerque

2011
Atmosphère de transformation, Friville Editions, Paris
Il paesaggio in transito, Societa Siciliana per la Storia Patria, Institut Culturel Français de Sicile, Palerme
Autre pareil, carte blanche à Philippe Richard, Musée des Beaux-arts, Dunkerque

2010
Ils chantent et ils jouent, les gens entrent ?, Maison des Arts, Le Grand-Quevilly
L'arabesque, Bleu acier inc., Tampa, United States
(777)4, château de Kerpaul, Loctudy

2009
Off the wall, Lennon, Weinberg Gallery, New York
Sculpteurs de trottoir, Le Quartier, Centre d'Art Contemporain, Quimper
Global painting, Les Tanneries, Amilly
Matisse hoje, Pinacoteca, Sao Paulo, Brasil
Réminiscences héraldiques, Galerie La belle époque, Villeneuve d'Ascq

2008
Grandes surfaces, Ecole Supérieure des Beaux-Arts du Mans
+ de réalité, 60 artistes internationaux, Le Hangar à Bananes, Nantes
Permanent / Provisoire II, Musée des beaux-Arts, Tourcoing
L'Art dans les Chapelles, Chapelle Saint-Nicolas, Pluméliau
Bestiaires routiers, Musée des Beaux-Arts, Clermont-Ferrand
Out of the grey, galerie Jordan-Seydoux,

Berlin

2006
Open 20, Arthothèque de Caen
Abstraction(s), carte blanche à Bernard Jordan, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis

2005
La règle du jeu, Ecole des Beaux-Arts, Quimper
L'art du semis, Espace d'art Contemporain, Aix-en-Provence
Interventions, Savannah College of Art and Design, Lacoste
Jim Schmidt Contemporary Art, Saint-Louis, United States
Tout le monde peut dessiner, galerie de l'école des Beaux-Arts, Valence

2004
Objectif lune, Galeries de l'école Régionale des Beaux-arts, Rouen

Tapin, an exhibition curated by the galerie Deborah Zafman at Montreuil

2003
Wild, weird, whimsical, I-5 gallery, the Brewery complex, Los Angeles, United States
La Chine, galerie Zafman, Paris
5, rue Chapon, Galerie Municipale, Orléans

2002
Peintures, 3 regards, Galerie Les Filles du Calvaire, Bruxelles
4 painters, Galerie Municipale, Zagreb, Croatie
Number one is a duck, number two is a goose, number three is a pig... Galerie Bernard Jordan, Paris

2001
tableaux, Musée des Beaux-Arts, Tourcoing

Rencontre n° 18, La Vigie, Nîmes

2000
Points, Lignes, Plans, galerie Les Filles du Calvaire, Paris
Pintura, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
L'Émerveille moderne, Interface/4, Marseille

1999
L'un après l'autre, galerie Le Carré, Lille
Du côté du tableau 2, galerie Le Carré, Lille
Malömalso, galerie Rothamel, Erfurt
ZAP 99-2000, galerie Bernard Jordan, Paris

1998
Small paintings, Cheim & Read Gallery, New York
En Filigrane, Centre de la gravure et de l'image, Louvière
L'École de Reims, Ancien Collège des Jésuites, Reims
Gramercy fair, Gerber-Seid Fine Art, Gramercy Park Hotel, New York
Transfert, 1st Annual exhibition, Interface/4, Marseille

1997
Peinture Française, Villa Médicis, Rome
Confrontation abstraction, Centre d'Art C. Lambert, Juvisy/Orge
Aparté, exposition organisée dans un hôtel par Gervais Jassaud, Reims
Parallels, Grassi Museum, Leipzig
Couleur, couleurs, galerie Bernard Jordan, Paris

1996
Jaune Outremer, galerie Jean Fournier, Paris
Nomadia, De Vaalseberg, Rotterdam
Impression d'artiste, ACB Scène Nationale, Bar-le-Duc et Musée Géo Charles, Echirolles
Arco da Lapa, Rio de Janeiro, Brasil
Mon beau sapin, galerie Bernard Jordan, Paris
En Filigrane, Bibliothèque Nationale, Paris

1995
Papel, papel, galerie Jean Fournier, Paris
Le Duc sur le noyau de cerise et la Princesse et le petit pois, Schloss Friedenstein Museum, Gotha and Château de Villeneuve Lambron, FRAC Auvergne
L'atelier parisien, Le Journal des Expositions,

Paris

1994
Vert printemps, galerie Jean Fournier, Paris
Vraiment peintres, galerie Zurcher, Paris

1993
Dix aventures à vivre, galerie Jean Fournier, Paris

Cet ouvrage a été réalisé avec l'aide du Centre National des Arts Plastiques.

L'artiste remercie tout particulièrement Christian Aubert, Hannah Ben Meyer, Gérard Berrebi, Philippe Bétrencourt, Edwige Blanc, Elodie Boutry, Alain Buyse, Julien Brunet, Mathilde Coq, Aude Cordonnier, Christophe Cuzin, Marion Daniel, Dominique De Beir, Philippe Desloubières, Evelyne Dorothee-Allemand, Fanny Drugeon, Gudrun Fuckner, Gilgjan Gelzer, Karim Ghaddab, Kim Humpfries, Shirley Jaffe, Vesselina et Bernard Jordan, Valérie Kempeners, Bernard Lallemand, Michel Le Bayon, Thibault Le Forestier, Kacha Legrand, Cédric Loire, Elina Löwensohn, Marcel Lubac, Frédérique Lucien, Pierre Mabilie, Sandrine Moreau, Danielle Orhan, Emilie Ovaere-Corthay, Pascal Pesez, Célestin Pierret, Marc Plantec, François Pourtaud, Travis Preston, David Ritzinger, Jean Rault, Baptiste Roux, Sylvie Ruaulx, Julie Savoye, Timothée Schelstraete, Mark Sheinkman, Peter Soriano, Andre Smits, Stephanie Theodore, Laurette Vankeerbergen, Tamas Veszi, Isabelle Viallat-Simonou et Catherine Viollet pour leur aide, leur soutien et leur amitié.

Crédits photographiques : Marc Plantec, Bernard Jordan, Gudrun Fuckner, Philippe Richard, Andre Smits

Maquette : Hannah Ben Meyer

Traductions : Natalie Lithwick (anglais) et XX (allemand)

© Philippe Richard et galerie Bernard Jordan, 2014

imprimé etc.....

