

■ **Pourrais-tu décrire ta pratique?** Je commence généralement par un élément du monde physique, souvenirs de la vieille idée du voyage romantique : un circuit de course, un chapeau en papier, un jeu de décalcomanies pour voitures miniatures, une enseigne de commerce, un élément architectural. Comme le minimaliste suisse Christoph Gossweiler, mais à plus petite échelle, je dispose d'une immense archive de matériaux sources. Mon atelier est un énorme tas de débris et de travaux en cours, à la Fluxus, où je trouve mes formes. Le plus important, c'est de se connecter à ces formes trouvées. C'est ce qui me donne ce que j'appelle « l'autorisation de peindre », quelque chose d'indispensable pour quelqu'un qui vient comme moi des années 1980, dominées par la théorie.

Quand je me sens prêt – et ça prend parfois des années –, je passe cette forme trouvée au crible de filtres littéraires ou cinématographiques, parfois intimes, à la recherche de liens avec mes autres travaux. Je crois que c'est ce que John Armleder appelle « customisation » : trouver une dimension poétique, que moi j'appelle « poussière magique ». C'est ainsi que j'arrive à mes formes : par abstraction plastique et conceptuelle d'un matériau source.

Avec le temps, j'ai développé une sorte de répertoire de formes archétypales – le quatre-trous, le plat creux, la voiture chauve-souris, le *cocksucker hat* (1), la table tournante, les collants – auxquelles je reviens sans cesse. L'« art trouvé » a joué un grand rôle tout au long de ma vie ; il se transforme en forme trouvée et ces formes ont un sens, un fonctionnement, une personnalisation de totems, de talismans – comme des totems, ils conservent leur identité et leur propriétaire. L'exemple le plus évident d'« art trouvé » au début de ma carrière, ce sont les pièces de circuit pour enfant ; cette forme est devenue un langage en soi.

#### L'ATELIER DANS LA GALERIE

**Considères-tu ton œuvre comme abstraite?** Oui, mais je m'intéresse surtout à la différence entre produire et regarder de l'art. Quand on regarde mes tableaux, on voit des formes, des couleurs – et on peut y reconnaître un « regard ». On reconnaît mon travail – ce qui me fait évidemment plaisir –, mais il n'est pas utile de décoder les œuvres tant qu'elles ont une présence. La présence est pour moi la véritable fonction durable de l'art.

**Tu utilises de nombreux médiums. Tu manipules la peinture pour la rendre sculpturale. Tu accroches les peintures au mur, mais tu les disposes aussi dans l'espace. Tu joues avec les couleurs du néon pour rehausser la tonalité de tes peintures. En résumé, tu fais tout pour que l'espace soit absorbé par tes œuvres.** Je cherche seule-

ment à faire entrer l'atelier dans la galerie. Je crois que tu décris en fait la manière dont les œuvres existent dans l'atelier, c'est-à-dire quand elles ne sont pas encore des objets distincts. J'ai passé ma vie dans des ateliers : celui de mon père (2), mon atelier à l'école d'art, celui de Nam June Paik, mon atelier de Brooklyn et maintenant au nord de l'État de New York. Qu'est-ce que ça change ? Dans l'atelier, l'artiste est là.

Au début, avec mes « moins que » peintures, je cherchais un élément qui les tiendrait ensemble et ajouterait une identité au minimalisme, qui ajouterait l'artiste. J'ai d'abord trouvé la solution d'une sorte de *muzak* – une musique d'ascenseur – que j'ai appelée « bande-son pour peinture en atelier » (1994). L'idée était que les peintures sont un scanner, à la façon d'un ascenseur qui évolue comme un scanner entre les étages.

Ensuite, à New York, à l'époque où je fabriquais des néons et des sculptures pour Nam June, je travaillais en permanence avec de la lumière dans l'atelier, souvent seul, et j'aimais la manière dont elle s'emparait d'éléments – en l'occurrence, un tas de débris Fluxus – et les assemblait. Nam June était un immense accumulateur. Je continue d'utiliser le néon pour donner une ambiance à la peinture, je crois que l'« ambiance » correspond à ce que tu appelais « espace ».

Ma pratique a une dimension autogène : les peintures se transforment en néons qui se transforment en peintures ; une forme découpée en négatif dans une œuvre devient la forme positive d'une autre. J'ai commencé vers 1995 par utiliser les formes courbes, ovoïdes, dérivées des circuits de course, à la manière d'une boucle infinie, comme une forme d'affirmation égomaniaque d'identité et de propriété. Ces formes sont toujours ma carte de visite aujourd'hui.

**Je me trompe peut-être mais les formes découpées, le néon, le geste... tout évoque la vitesse.** Un circuit suggère la vitesse mais il la limite en même temps. Peut-être la « vitesse » au sens d'élimination du temps ? Les concepts de vitesse et de temps sont fuyants. Les futuristes et les vorticistes ont travaillé là-dessus.

J'aime à considérer la figuration comme quelque chose de comparable au numérique, comme un instantané. Cela montre un moment avec un sujet, un peu par procuration. L'abstraction formelle est plus analogique : le cadran d'une horloge représente l'intégralité du temps, dans mon cas sans les chiffres. Exactement comme le cercle est la plus pure expression de l'éternité. Les objets inanimés ont l'avantage d'être extérieurs au temps. Vi-

Grenadine Dreams. Vue de l'exposition  
show view galerie Xippas,  
Genève, 2022. (Ph. Julien Gremaud)



# BLAIR THURMAN

## poussière magique

### Magic Dust

interview par by Samuel Gross

tesse et non-vitesse à la fois. C'est peut-être ce qui rend les objets trouvés séduisants.

**Dans ta dernière exposition, *Spook Rock Road (Kasino-Kut)*, cet hiver au Frac Normandie de Caen, tu vas même au-delà de l'objet. Je ne peux pas m'empêcher de penser à Robert Grosvenor ou à d'autres artistes postminimalistes. C'est une question ? Robert Grosvenor est-il postminimal ? Mon utilisation du châssis en fait une sorte de maquette grandeur nature – autre manière (complémentaire, j'espère) de faire plus facilement de la peinture. Les châssis deviennent une représentation physique de la théorie du grand art et là, l'acte de peindre est régi par des normes et des habitudes et en réaction contre elles. C'est une sorte de « peinture-par-numéros », comme dans le modélisme. J'imagine qu'on pourrait appeler ça peinture conceptuelle ; mais à mes yeux le contenu aussi est assez convaincant. Peut-être qu'il y a en effet chez moi cette dimension nostalgique que tu signales.**

#### UNE SORTE D'ODYSSÉE

**Jusqu'à présent, je n'avais jamais vraiment considéré que Fluxus était une référence pour toi. Mais tout d'un coup, je comprends différemment la notion de construction par le rêve et d'agrégat d'éléments. J'ai mis longtemps à reconnaître la place de l'« art trouvé » – ou plutôt de la « forme trouvée » – dans mon travail. J'ai tendance à penser en termes d'histoire de l'art, peut-être parce que j'ai passé mon enfance à un moment de l'histoire de l'art et dans un endroit – un musée contemporain de Boston dans les années 1960 – où j'ai pu rencontrer de nombreuses légendes de l'art contemporain...**

Le reste de mon histoire est moins connu. Ça a été une sorte d'odyssée : campagne-ville-campagne, riche-pauvre-riche-pauvre-riche-pauvre, avec plus ou moins de succès selon les moments. Je regarde ma vie comme une véritable odyssée et l'objet trouvé est le compagnon du voyageur, le point d'ancrage de l'expérience et de la mémoire. L'objet trouvé, réduit à une forme, conserve cette fonction de talisman et de totem.

Le côté « trouvé » de mon art est important surtout parce qu'il me donne l'« autorisation de peindre » – c'est-à-dire qu'il le rend personnel, qu'il en fait une partie de ma vie. Il faut certes pouvoir « posséder » son œuvre lorsqu'elle est terminée, mais je dirais qu'il faut la posséder avant de pouvoir vraiment commencer. J'ai suivi un long entraînement en matière de découverte de formes lorsque j'accompagnais mon père sur les énormes marchés aux puces de Nouvelle-Angleterre dans les années 1970, tel celui de Brimfield.

**À propos de marchés aux puces, l'art appartient-il au passé ?** L'art est toujours fait,

composé de passé, mais l'artiste utilise ce matériau pour créer du présent – pour exister dans le présent et encore dans le futur. Tu évoquais Grosvenor et le postminimalisme ; je crois que je m'identifie davantage à Salvatore Scarpitta, César, Martial Raysse – ce que tu appellerais le nouveau réalisme, je pense. Pour moi, Grosvenor travaille la forme au sens de design, comme la voiture Dymaxion de Buckminster Fuller (3) – le design *comme* sculpture – avec pour objectif : le minimalisme plus le *sex appeal* des sciences appliquées, la fonction, résumée en un objet élégant, une fin en soi.

Mes expositions et mes installations, à Caen par exemple, contiennent des peintures et leur contrepoint, en l'occurrence, les buggies qui sont de l'art trouvé.

Steven Parrino a fait plusieurs expositions où il utilisait une installation de ses dessins typiques, au crayon et à l'aérosol, comme des tatouages, pour ajouter une part d'identité et comme contrepoint au formalisme abstrait de sa peinture. La démarche « peinture et plus » est celle de toute une école : Olivier Mosset, Steven Parrino, Martial Raysse, John Armleder, Sylvie Fleury, Christoph Gossweiler, Sal-



vatore Scarpitta, Richard Prince. Tous ont utilisé en contrepoint des variations sur des objets – chopper, *hot rods* (4), meubles, etc. – pour « contextualiser » la peinture formaliste. Quand cette démarche fonctionne bien, elle fonctionne aussi visuellement.

Dans chacun de ces cas, des motivations et des buts spécifiques animent chaque artiste. Mais l'objectif général est de renforcer la présence de l'artiste. L'artiste est présent à la naissance d'un objet et cet objet existe ; tout ce qu'on produit a la capacité de nous survivre. C'est une sorte de message dans une bouteille à la mer, un mélange de victoire et de tragédie. Éros/Thanatos, désespoir/affirmation. ■

Traduit depuis l'anglais  
par Laurent Perez

**1** Littéralement, le « chapeau suceur de bite ». L'expression désigne le port de la casquette la visière sur la nuque.  
**2** Hal Thurman (1917-2018) était un peintre vivant à Boston.  
**3** La « Dymaxion Car » est une voiture aérodynamique (en forme de goutte d'eau) créée par l'ingénieur Buckminster Fuller en 1933.  
**4** Voitures américaines, anciennes, classiques ou modernes, qui ont été reconstruites ou modifiées avec de gros moteurs optimisés pour la vitesse et l'accélération.

*Samuel Gross est commissaire d'exposition et critique d'art. Il a été conservateur en chef de l'Istituto Svizzero de Milan, Rome et Palerme (2016-2020). Samuel Gross est désormais co-conservateur au Musée d'art et d'histoire (MAH) de Genève avec Marc-Olivier Wahler.*

**Could you describe your practice?** I usually start with something from the physical world, souvenirs from the old-fashioned idea of the romantic journey—a racetrack, a paper hat, a set of decals for a model car, a commercial sign, an architectural element. Like the Swiss Minimalist Christophe Gossweiler, though on a much smaller scale, I have a huge archive of source material. My studio is a giant Fluxus pile of junk and works in progress, which is also found forms for me. I am always collecting forms and artifacts. Connecting to that found form is critical. It gives me what I call “permission to paint,” which is necessary for someone like me coming out of the theory-driven 1980s.

When I'm ready—and sometimes it takes years—I take that found form through literary or cinematic, sometimes self-reflexive-filters to understand how does it relate to my other work. I think John Armleder calls this

De gauche à droite *from left:*

*Spook Rock Road (Kasino-Kut)*. Vue de l'exposition show view Frac Normandie, Caen, 2022-23.

(Ph. Clérin Morin). *Skull Island*. 2021. Acrylique sur toile sur bois et acrylique sur bois *on canvas and wood*.

214 x 135 x 16 cm. (Ph. Brian Barlow ; Court. Xippas)

“customization”—to find a poetic dimension, what I call “magic dust.” This is how I arrive at my shapes: a plastic and conceptual abstraction from source material.

Over the years, I've developed a kind of repertoire of archetypal forms or shapes—the four-hole, the deep dish, the bat car, the cock-sucker hat, the turntable, the stocking—that I return to again and again.

Found art has played a role all my life. Found art becomes found form and these forms or shapes retain some meaning functioning personalizing as totems and talismans—and like

totems they preserve identity and ownership. In terms of working of painting I call this process permission to paint. The most obvious example of found art at the beginning was toy racetrack assemblies and that form became an idiom of its own.

**Does the notion of abstraction apply to your work?** Abstraction, yes, but especially in the difference between making and seeing art. When you see my painting you are seeing forms, color—and you may be conscious of a “look.” It may be recognizable as my work—



which of course is nice for me, but any further decoding is unnecessary in so much as it has presence. Presence for me is the real surviving function of art.

#### THE STUDIO INTO THE GALLERY

**You use many mediums. You twist the paint by making it sculptural. You don't hesitate to choose between hanging paintings on the wall or placing them in the space. You play with neon colors to enhance the tones of your paintings. In short, you do everything so that the space is absorbed by your works. Where does this taste come from?** It's really just putting the studio into the gallery. I think what you're describing is how the works exist in the studio—they're not discrete objects. I've spent my life in the studio—my dad's studio (1) when I was growing up; my studio in art school; Nam June's studios; my studio in Brooklyn and now my studios upstate.

Back in school in the beginning with the "less than" paintings I was looking for an element that would tie them together and add identity to the minimalism, add the artist. An early solution I had was a kind of Muzak—elevator music—for the paintings, what I called a "Studio Painting Soundtrack" (1994), in the same sense as the paintings were a scan, the elevator is a scan between floors.

Later, in New York, I was making neon and sculpture for Nam June, and I was constantly with the light in the studio for long periods, often by myself, and I enjoyed the way it would capture elements—in this case a lot of Fluxus junk—and pull them together. Nam June was one of the world's great pack-rats. I still use neon as an ambience for painting because it helps to define the role of painting. This "ambience" is, I think, the "space" you're referring to.

There is an autogenic aspect to my practice—paintings become neons that become paintings again; the "negative" cut-out of one work becomes the affirmative form of another; completely antilinear. I started using the banked, ovoid shapes derived from tracks (racecourses)—a circuit or infinity loop—around 1995 as a kind of egomaniacal assertion of identity and ownership. It's still my business card today.

**Maybe I'm wrong, but the cut-out frames, the neon, the gesture... everything calls for the emotion of speed.** In a circuit, speed is implied but also contained. Perhaps "speed" in the sense of the elimination of time? Concepts like speed and time are elusive. The Futurists and the Vorticists took these head on.

I like to think of figuratism or figuration is digital, in the sense that it is like a snapshot. It shows a moment with a subject, riding the

second hand, let's say. Formal abstraction is more analog; the face of a clock represents all of time—in this case without numbers. Just as a circle is the purest expression of eternity. Inanimate objects have the advantage of being outside of time. At once there is speed and no speed. Inanimate objects have this advantage. Perhaps that's one attraction of found objects.

**In your last exhibition *Spook Rock Road (Kasino-Kut)* this winter at the Frac Normandie Caen, you go even beyond the object. I can't help but think of Robert Grosvenor and other post-minimal artists. Is this a question? Is Robert Grosvenor post-minimal? My use of the chassis is as kind of a full-scale model, another (hopefully complementary) example of a system to facilitate painting. The chassis become a physical stand-in for high art theory and here the act of painting is governed by and reacts to norms and customs—it's a kind of "paint-by-numbers," in other words—as with model-making. I suppose you could call it conceptual painting, but for me the content is also quite compelling. Perhaps I must own to that nostalgia aspect you touched on.**

#### A KIND OF ODYSSEY

**Until now I had never really considered that Fluxus could have been a reference for you. But suddenly I can read differently the notion of construction by the dream and the agglomeration of elements.** It took a long time for me to recognize the role of "found art" or the conception of it in my work, or in my case, mostly "found form." Maybe it's because I was a small child in an art moment and place, a contemporary museum in Boston in the 1960s and met many of the legends there is a tendency to think in an art historical framework.

Less known is the rest of my life story which was and is a kind of odyssey country-city-country, rich-poor-rich-poor, in and out of favor. I see life as a real odyssey and the found object is the traveler's friend, the anchorage of experience and memory. The found object reduced to form, retains the function of the talisman and totem.

The found form in my art is most important because it gets me "permission to paint," which is to say it becomes personal—part of my life as in the phrase "Write what you know." You have to "own" your work when it's done, but I would argue you have to own it before you can really start. I had a lot of practice finding form while a teenager antiquing with my dad at the huge flea markets of New England in the 1970s, like Brimfield.

**Speaking about flea markets, is art a thing of the past?** Art is always made of the past,

composed of it, but the artist is using this material to create the present—to exist in the moment and again in the future. You had mentioned Grosvenor and postminimalism—I guess I identify more with Scarpitta, Cesar, Martial Raysse—what I guess you'd call Nouveau realism. For me, Grosvenor is about form in a design sense, like Buckminster Fuller's Dymaxion Car (2)—design AS sculpture—and the goal is minimalism plus the sex appeal of Applied Science—the action of function summed up in an elegant object, an end in itself.

In my shows or installations, as in Caen, there are the paintings and then a counterpoint, in this case the found art buggies. Steven Parrino did several shows where he used an installation of his idiosyncratic pencil and spray paint drawings, like tattoos, to add identity and a counterpoint to the abstract formality of his painting. This "paintings plus" approach has a school of artists spanning decades: Olivier Mosset, Parrino, Martial Raysse, John Armleder, Sylvie Fleury, Christophe Gossweiler, Scarpitta, Richard Prince. They have all used variations on counterpoint objects—choppers, hot rods, furniture and other—to "context" formal painting. When this approach works best, it works visually as well.

In each case there will be specific motivations and goals per individual artist, but the general aim is to reinforce the presence of the artist. Every artist is present at the inception of an object that has an existence; and everything you make is something that has the potential to outlive you. It's all sort of a message in a bottle, which is at the same time a victory and a tragedy melded together. Eros/Thanatos, desperation/affirmation. ■

**1** Hal Thurman (1917-2018) was a painter based in Boston. **2** The "Dymaxion Car" is an aerodynamic (teardrop-shaped) car created by the engineer Buckminster Fuller in 1933.

*Samuel Gross is a curator and art critic. He was Head Curator of the Istituto Svizzero in Milano, Roma and Palermo (2016-2020). He is now co-curator at the Musée d'Art et Histoire (MAH) in Geneva with Marc-Olivier Wahler.*

#### Blair Thurman

Né en *born in* 1961 à la *in* Nouvelle-Orléans Vit et travaille à *lives and works in* New York **Expositions importantes *Main exhibitions:*** 2022-23 *Spook Rock Road (Kasino-Cut)*, Frac Normandie Caen 2022 *Grenadine Dreams*, Galerie Xippas, Genève 2019 Galeria Mascota, Mexico 2017 Gagosian Gallery, Genève 2015 Peres Projects, Berlin



# LISA BECK

## naviguer entre les contraires

### A Navigation of Opposites

Alex Fein

Space-time. Vue de l'exposition *installation view*

Diane Rosenstein Gallery, Los Angeles, 2022-23.

De gauche à droite *from left* Quadrant, 2019; Night and Day II (face 2), 2020; Background Radiation II, 2022.

(Ph. Robert Wedemyer)

■ Rencontrer l'œuvre de Lisa Beck, c'est naviguer entre des contraires : le cosmique et le terrestre, le particulier et l'universel, le caché et le manifeste. Partant de la peinture, son œuvre s'étend à d'autres médiums et matériaux, et met en évidence les dimensions spatiale et temporelle d'une expérience perceptuelle incarnée.

Considérons par exemple *Night and Day II* (2020), peinture acrylique sur toile non tendue, accrochée à des câbles d'acier. Un côté est composé de couches de différentes nuances bleu clair; le revers est plus sombre. De chaque côté, un petit cercle ponctue le sommet de la composition depuis lequel des lignes fuient vers l'extérieur. Les deux côtés sont faits pour être vus, mais pas en même temps. L'œuvre exige ainsi la même forme d'engagement physique prolongé que la sculpture ou l'installation.

#### CERCLE ENVAHISSANT

Le cercle apparaît presque partout dans l'œuvre de Beck, écho au caractère envahissant et à l'ambiguïté de la forme. Il suscite des associations symboliques quasi infinies, notamment à des éléments essentiels de l'univers : les étoiles, les planètes, le vide, les cellules, les atomes, des lieux physiques ou psychologiques. Souvent, ces cercles sont peints; mais la forme peut être aussi un trou dans la surface