

Un discours sur la peinture, très banal, très traditionnel.

Ulrich Loock s'entretient avec Adrian Schiess
(19 octobre 2013, Bâle)

Ulrich Loock: Dans mon dernier article sur ton travail j'ai parlé d'éléments d'impureté, j'ai parlé de mélange et de salissure, aussi bien dans tes *Flache Arbeiten*, ton « œuvre plate » que dans tes peintures verticales, que ce soit les petits tableaux très chargés ou les tout derniers panneaux grand format sur gaze¹. Que dis-tu de cette analyse, de cet échafaudage intellectuel ?

Adrian Schiess: J'en ai été très surpris, très remué même, car, sans avoir pu le savoir, normalement, tu exprimais là des choses auxquelles je me suis beaucoup intéressé à mes débuts, disons entre 1980 et 1990. Cette idée d'« impureté » était alors d'une grande importance pour moi. C'était comme un fil conducteur. Il y a plein de petites notes de moi où revient sans cesse l'idée que la pureté ne m'intéresse pas. Je rejetais cette notion parce que j'y voyais un lien avec des pensées et des réflexions qui ont mené à la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale. Bref, l'idée de pureté me paraissait fascisante.

Essayons de nous replacer dans la situation historique. Nous parlons des années 1980. Les années 1980, c'est la décennie vouée à la critique de la modernité. La modernité, c'est l'abstraction, la séparation en catégories, la transparence. On débattait alors pour savoir s'il ne fallait pas définir le nazisme, éventuellement aussi le régime de l'Union soviétique, comme une expression spécifique de la modernité. On peut donc se demander si le fait que tu te sois emparé à ce moment-là de l'idée d'impureté avait un lien direct avec ce débat-là ou si, peut-être, il avait d'autres sources.

En fait, je n'ai été en contact avec la littérature à laquelle tu fais allusion qu'à partir de 1983-1984. Au début des années 1980, j'ai beaucoup lu Roland Barthes, mais Lyotard et tous ces gens du débat post-moderne, je ne les ai découverts que plus tard. Pour autant que je me souviens, mon scepticisme ou mon rejet s'est plutôt nourri de la culture punk. Dès 1978, à peu près, j'en ai été beaucoup plus proche. Et à Zurich il y a eu le mouvement de 1980...

... « Züri brännt »...

A perfectly normal, traditional discourse about painting.

Adrian Schiess in conversation with Ulrich Loock,
19 October 2013, Basel

Ulrich Loock: In my last article on your work I spoke of elements of impurity, of mixing and dirtying, and not only in the *Flat Works* but also the more recent paintings – both the small, tightly packed pictures as well as the new, large-scale works on gauze.¹ What do you feel about this diagnosis, this construct of mine?

Adrian Schiess: I found it surprising, I was astonished by the fact that even though you couldn't have known it, you came up with things there that really occupied me right at the very beginning, in the period say between 1980 and 1990. The concept of "impurity" was always very important to me then. It was like the connecting thread. There are a lot of little notes I wrote then where time and again you see that I was not interested in purity. I rejected the concept because I saw this connection with ideas and thoughts that led to the catastrophe of the Second World War. In short, the concept of purity struck me as fascistic.

Let's try to think back to the historical situation. We're talking now about the 1980s. That was the decade of the critique of Modernism. Modernism stands for abstraction, for categorical divisions, for transparency. People discussed whether Nazism, and perhaps also the regime in the Soviet Union, should be qualified as specific expressions of Modernism. The question now is whether your adoption of the concept of impurity was directly connected with that critique, or whether perhaps it came from other sources.

I only first came across the literature you're referring to in 1983/84. I read a lot of Roland Barthes at the beginning of the 1980s, but it was only later that I got to know these new people, Lyotard and the post-modernism debate. As far as I remember, my scepticism or rejection came much more from Punk culture. From 1978 or so I was much more familiar with that. It resulted in Zurich in the 1980 movement...

... "Zurich's Burning"...

...yes, that was a formative experience of course. We – and I'm saying "we" for the moment, although I didn't take part in any of the agitation – we were

¹ Ulrich Loock, « Scheiße », in : *Adrian Schiess, Werke/Works 1978–2012*, éd. Stephan Kunz, Roman Kurmeyer, catalogue d'exposition du Bündner Kunstmuseum, Coire, Heidelberg et Berlin, 2012, pp. 268–279 (texte anglais : « Shit », pp. 280–290.)

¹ Ulrich Loock, "Shit", in: *Adrian Schiess, Werke/Works 1978–2012*, ed. Stephan Kunz and Roman Kurmeyer, exh. cat. Bündner Kunstmuseum, Chur, Heidelberg and Berlin, 2012, pp. 280–290.

... Oui, ça a été un événement marquant, naturellement. Nous – et là, je dis bien « nous », alors que je n’y ai pas participé pour le côté « agitation » –, ce qui nous intéressait, c’était la situation à Zurich, cette atmosphère punk. J’y voyais beaucoup de critique à l’encontre de la modernité classique. Mais naturellement – c’est pour ça qu’avant j’ai dit « nous » –, nous nous sommes aussi expressément insurgés contre nos professeurs. Je me rappelle très bien quelle était alors la situation à l’école des arts appliqués de Zurich, où les professeurs les plus jeunes, qui se disaient progressistes, avaient tous enseigné et vécu l’idéologie de 1968. Il y avait tout un tas d’autres gens, entre autres de jeunes artistes de mon âge, qui n’en pouvaient plus de s’entendre dire en permanence « Oui, et argumentez, et argumentez, et argumentez... »

... la critique de l’idéologie en tant qu’entreprise rationnelle...

... exactement. Depuis le milieu des années 1970, seul comptait l’art conceptuel pur et dur. C’était le critère auquel on te mesurait. Dès que tu n’étais pas complètement transparent, que tu ne fonctionnais pas, que tu n’argumentais pas selon cette logique, c’était rejeté, c’était stupide ou débile, en tout cas ce n’était absolument pas pris au sérieux. Nous en avons vraiment marre et le résultat, ça a été un scepticisme fondamental. Au bout des quatre ans que durait la formation, nous en avons tout simplement ras-le-bol. Et au fond nous étions convaincus que ce qu’ils racontaient là, ça n’avait plus aucune valeur.

Tout de même, faire le lien entre l’affirmation d’une position contraire ou d’une opinion déviante et le concept d’impureté, je maintiens que je trouve ça étonnant. Tu te rappelles encore comment ça s’est traduit dans tes travaux à ce moment-là ? Dans quel genre de travaux as-tu développé ce concept ?

Bon nombre de ces réflexions se trouvent dans la série de photos un peu étrange qui date de 1980 où, par exemple, j’avais peint une fleur dans la neige, à l’aquarelle. Ça, oui, c’est stupide, c’est débile. L’après-midi même la neige avait fondu, la fleur aussi, naturellement. Mais l’éphémère, le fugace étaient déjà là. Et puis, il y a la photo où j’ai essayé de peindre à l’aquarelle sur la fleur, en différentes couleurs, pour montrer, en fait, à quel point les moyens de la pein-

caught up with the situation in Zurich, this Punk atmosphere. I saw a lot of criticism there of classic modernism. But naturally we – this is why I said “we” just now – also rebelled openly against our teachers. I remember the situation very well then at the Kunstgewerbeschule Zürich, where the young, so-called progressive teachers all taught and lived according to the ideology of 1968. There were a whole lot of other people, including young artists my age, who simply no longer accepted this permanent, ‘yes, and now substantiate it and substantiate it and substantiate it...’

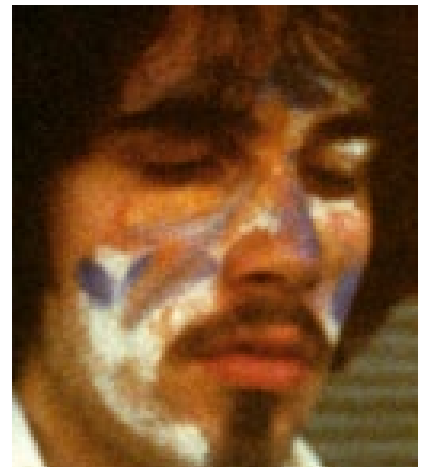
...ideological critique as a rational undertaking...

...exactly. Since the mid-1970s, hardcore conceptual art was centre stage. That was the benchmark by which you were measured. As soon as you failed to operate and function with complete transparency and in line with this logic, it was dismissed as nonsense and idiocy and not taken at all seriously. We’d simply had enough of it, which resulted in a fundamental scepticism. After the four years of study which we’d all been through there, we simply were fed up with it. And actually we all were convinced that what they were telling us had been discredited.

Nevertheless, I still find it astonishing when a counter position or a diverging position links up with the concept of impurity. Can you remember how that manifested in your work back then? What kind of pieces went to develop this concept?

A lot of those thoughts can be found in a curious series of photos I did in 1980, where for instance I painted a flower on the snow in watercolours. That is nonsense, that is idiotic. The snow had already gone the next day and naturally the flower as well. And there it was already, this fleeting, ephemeral quality. There’s also a photo where I tried to paint the flower in different colours with watercolours, and wanted in fact to show how miserable the means for painting are in the face of reality. One arrives automatically in the regions of impurity and haziness. That’s how it seemed to me at the time because I couldn’t find a rigorous concept that got to the heart of the matter, the way the teachers taught at the school in Zurich. What I just described was not a concept, it was a kind of bricolage.

I might construe the flower you painted as follows: it



Sans titre, 1980, (série de 12 parts), 35x45 cm et 45x35 cm, courtesy Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienne

ture sont misérables au regard de la réalité. Là, on entre forcément dans des zones impures, floues. C'est ainsi que ça m'apparaissait à ce moment-là, parce que je n'arrivais pas à synthétiser ça dans un programme rigoureux, comme les profs de l'École de Zurich nous apprenaient à le faire. Ce que je viens de décrire, ce n'est pas un concept, c'est un bricolage.

Si l'on prend la fleur sur laquelle tu as peint, je pourrais le comprendre ainsi : c'est de la peinture. Dès qu'on applique de la couleur, il faut le comprendre comme de la peinture et, en même temps, il manque à ce geste tout ce qu'on associe généralement à l'idée de peinture, en particulier qu'on y transpose une part de la réalité. C'est conforme à l'idée de peinture dans la mesure où il y a application de peinture, mais c'est en deçà du programme de la peinture dans la mesure où rien n'est séparé de l'objet dont il s'agit.

Si tu veux bien, je vais prendre encore un autre exemple pour essayer d'expliquer ça, celui de la photo où j'ai dessiné sur la vitre embuée. J'étais alors sûrement très travaillé par l'idée de romantisme. Il y avait là ce coucher de soleil sur Zurich, en automne, et – c'était juste au bord du lac, là où je faisais mon stage – je regardais par la fenêtre... C'était typiquement l'atmosphère d'un soir à Zurich à la fin de l'automne et là, j'ai juste dessiné au doigt ce tas de merde sur la vitre couverte de buée et dans cette buée, j'ai inscrit « merde ». Pour moi, il s'agissait de ne pas oublier que se perdre dans un tel romantisme, ce n'est pas une solution.

... que ce n'est pas une solution, sans être vraiment exclu.

Exactement. Là, on voit bien cette ambivalence, voilà pourquoi c'est l'exemple qui m'est venu en tête pour expliquer ce que je voulais vraiment dire, en parlant d'impureté.

Regarder le coucher du soleil, penser au romantisme et écrire « merde » sur la vitre, ça veut donc dire...

... que je dois juste être conscient de ce « Attention, fais gaffe ! »

Gaffe à quoi ?

À jusqu'où ça pourrait mener, si on se perdait là-dedans.

Moi, je l'aurais compris comme ça : la réaction spon-

is painting. Inasmuch as paint has been applied it must be grasped as painting, while at the same time this action lacks everything in fact that otherwise is connected with the idea of painting, in particular that a piece of reality is transposed. It corresponds with painting inasmuch as paints are applied, but it surpasses the concept of painting in that there is no division from the object which it is about.

Let me to try and explain it once more with the example of the photo where I wrote on a misted-up window. I was very caught up with the concept of Romanticism. There was this sunset in Zurich, in autumn, and the place where I was doing my training was directly on the lake, and I looked out over it... it was Zurich with an evening atmosphere, late in the autumn, and I simply drew this turd on the misted pane and added the word "shit". What I was intent on was to not forget this, that this self-loss in Romanticism is no alternative .

...that it is no alternative even if one doesn't want to exclude it completely.

Exactly. There you've got this ambivalence – that's why it occurred to me as an example of what I actually meant by impurity.

Seeing the sunset, thinking of Romanticism and writing "shit" on the windowpane, that means...

...simply being aware, "Attention, watch out!"

Watch out for what?

Well, where it might lead you if you lose yourself in it all.

The way I would understand it is: the spontaneous and initial reaction is to say shit, what a sunset, Romanticism and all that, but the funny thing is that the sunset is only first really visible there on the parts of the pane that have been cleaned by the letters in "shit".

Yes, I only became aware of that of course in a later step when I put together this photo series. Originally it was conceived of as a slide show, and somewhat later I made paper prints from the slides. You understand? Actually back then I experienced the Punk movement – even the music, simply the atmosphere, the discussions we had, and also the zeitgeist and the fashion – as Romantic. Somehow I also saw it

tanée et primaire, c'est de dire, merde, ce coucher de soleil, le romantisme, etc., mais ce qui est drôle, justement, c'est que le coucher de soleil, on ne le voit vraiment qu'à l'endroit où la vitre est sans buée, là où il y a écrit « merde ».

Oui, je n'en ai pris conscience que dans un deuxième temps, évidemment, lorsque j'ai composé cette série de photos. Au départ, elle était conçue comme un diaporama et, un peu plus tard, j'ai fait des tirages papier à partir des diapositives. Tu comprends la démarche ? En fait, à cette époque, le mouvement punk, musique y compris, l'ambiance en général, la manière de discuter et puis aussi l'esprit de l'époque, la mode, tout ça pour moi, c'était romantique. Je ne sais pas pourquoi, je voyais ça aussi comme une forme de romantisme. L'expression *no future* elle-même, je l'ai toujours vue s'inscrivant dans une tradition romantique.

... celui qui échoue à cause de la société, mais qui vit son échec avec la conscience qu'il échoue. Tu critiques l'ambiance punk et la génération qui a fait quelque chose d'entièrement différent, en les qualifiant de romantiques, et en même temps tu reconnais que tu te sentais soutenu par ça dans l'opposition à la génération rationnelle de 1968. Mais toi-même, on dirait que tu as mené le combat de l'opposition sur le terrain de l'esthétique. Tu ne t'es pas résolu à lâcher ce qui est de la merde, cette façon romantique de fouiller dans la peinture, et à passer de l'autre côté, dans la protestation réelle, dans le mouvement alternatif ?

Une fois encore, ça prouve bien cette impureté, cette inconséquence même. Je me souviens encore très bien de discussions que j'ai eues avec des gens du mouvement de 68, où il m'apparaissait clairement que jamais il ne pourrait être question de ça pour moi, la marche à travers les institutions à laquelle ces gens ont tellement cru et qu'ils ont d'ailleurs réalisée. Pour moi, c'était évident : c'est l'échec garanti. La marche à laquelle je devais croire, c'était celle où je me tendrais le plus loin possible de ces institutions.

Encore que – j'ai lu ça aussi dans une interview de toi un peu ancienne, et c'est très intéressant – tu as posé plus d'une fois le diagnostic de l'insuffisance des moyens picturaux au regard de la réalité. Il était évi-

as a kind of Romanticism. I always saw the expression "No Future" as part of a Romantic tradition.

...the one who failed in the face of society, but failed fully aware that he was failing. You're criticising the atmosphere in Punk and the generation that did something completely different when you use the term Romanticism, and yet you acknowledge that you felt supported in your resistance against the rational generation of 1968. You for your part appear however to have levelled your opposition in the aesthetic realm. You did not allow yourself feel constrained to give up something that is shit, this Romantic wallowing in the paints, and to move on to the reality of protest, to the alternatives.

That also demonstrates once again this impurity, this lack of consequence. I remember the discussions I had with people from the 1968 movement very clearly, and I was quite clear in my mind that that wasn't an option for me, the march through the institutions which these people had believed in so much and had also undertaken. It was absolutely clear to me that you can only fail there. So I had to believe in it, a path with as much distance as possible to these institutions.

And here, interestingly – as in an earlier conversation I read with you – you repeated your diagnosis of the inadequacy of the means used for painting when faced with reality. You were clear in your mind that you couldn't swap over to activism: that would have been a failure. But to remain with painting or to develop it is also apparently a failure insofar as the means are useless. You've not phrased your decision to paint as a heroic, shining or even as simply a clear alternative.

That was quite deliberately so, otherwise I wouldn't have been able to paint that flower. But what really did fascinate me was the sheer joy of painting.

It was the time when painting was regaining its strength, the era of Neo-Expressionism. The German, the Italian painters, they were the ones who stood out at exactly the time you mention.

I found that first of all it was too bogged down in pathos and secondly it was just too illustrative for me.

Yes, you were caught between the two, the new figu-

dent pour toi que tu ne pouvais pas passer à l'activisme, c'eût été un échec. Mais rester dans la peinture, développer la peinture, c'est un échec aussi, manifestement, puisque ses moyens sont impropres. Le parti pris de la peinture, tu ne le présentes pas comme un choix héroïque, lumineux ou juste sans équivoque.

J'en étais bien conscient, sinon je n'aurais pas pu peindre cette fleur. Mais ce qui m'a fasciné, très certainement, c'était le pur plaisir de peindre.

C'était l'époque où la peinture reprenait de la force, l'époque du néo-expressionnisme. Les peintres allemands, italiens, c'est ceux qui sont apparus, justement, à l'époque que tu viens d'évoquer.

Ça, pour moi, premièrement c'était trop pathétique et deuxièmement je trouvais ça trop illustratif.

Oui, tu étais entre les deux, entre la nouvelle peinture figurative des années 1980 et les choses que tu pouvais voir alors à InK². Ça aurait été Robert Ryman ou Gerhard Richter, Palermo peut-être. La peinture radicale aurait peut-être été une alternative. Mais toi tu as fait le choix d'une peinture abstraite, certes, mais peinte sur une fleur. Tu te retrouvais entre au moins deux fronts. D'un côté face à ce qui t'a impressionné, à la génération d'avant et en même temps face à la génération de tes contemporains.

C'était une situation très exposée. L'un comme l'autre, rien n'allait pour moi. Il est apparu très vite que de cette manière je ne rencontrais que des difficultés, partout. J'avais des difficultés pour obtenir des bourses ou m'insérer dans d'autres programmes d'aide à la création et, dans les expositions de groupe, je n'y étais pas non plus. Malgré tout, j'ai réussi à me débrouiller vaillamment.

Ce qui m'intéresserait maintenant, c'est de regarder tout ton travail dans une même perspective, car, lorsque j'ai eu l'idée de développer mon article autour de réflexions sur l'impureté et le mélange, je pensais à l'ensemble de ton œuvre, aussi bien aux plaques qu'aux peintures sur panneaux de gaze qui ont l'air d'avoir servi, si je file ma métaphore, à essuyer le sol de ton atelier. Mais je pense que ce n'est pas ainsi que les autres ont perçu tes plaques, tes œuvres plates, ni à l'époque où tu as commencé, ni plus tard. Ces travaux ont plutôt été compris dans la tradition de l'abs-

trative painting of the 1980s and the things you could see back then at InK.² Robert Ryman was there, and Gerhard Richter, perhaps even Palermo. Radical painting might have been an alternative. But you decided on non-representational painting, albeit done on a flower. You were standing between at least two fronts. On the one hand facing something that had impressed you, the earlier generation, and simultaneously facing the generation of your own contemporaries.

That was the immediate situation. Neither were options for me. It quickly became obvious that I was hitting against difficulties wherever I turned. I met up with difficulties with grants and other incentive programmes, and once again I wasn't included in group exhibitions. But one way or another I muddled through.

I would now be interested in taking a look at your overall work from a similar vantage point, because as I had the idea of putting my thoughts about impurity and mingling at the centre of my article I was thinking of your work as a whole, not only the panels but also the paintings on gauze, which in keeping with my metaphor look as though they've been used to mop the studio floor. But I think your panels, which is to say the Flat Works, have never been perceived like that by anyone else, neither at the time when you embarked on them nor later. These works have been placed more in an abstract tradition, understood as a late modern form of abstraction.

That was exactly the problem. Up till 1984/85 I got scarcely a foot in because the scenes were very much dominated by the Transavanguardia and the painting of the New Fauves. Then from 1985 onward things changed with the arrival of Neo-Geo. Suddenly I had a bit more success, in quotation marks, but none of it was understood, absolutely none of it. I kept my eyes out and saw that very clearly, but, young as I was, I completely underestimated it. At any rate I was aware of the danger... In 1990 came the exhibition in Aargauer Kunsthau in Aarau. That was a large solo exhibition with the panels. Beat Wismer put on an exhibition at the same time as mine on the upper floor, a really beautiful exhibition titled *Radikal auf Papier* [Radical on paper]. That of course inspired my distrust.

Can you remember briefly which artists were involved?

² 1978 saw the opening of InK, the Halle für internationale neue Kunst in Zurich. Under the direction of Urs Raussmüller, InK pursued a trail-blazing art promotion scheme: artists were invited to realize or present new works at InK. They were given space, assistance, and a fee. Between 1978 and 1981 some 60 exhibitions were mounted with artists like Bruce Nauman, Gerhard Richter, Sol LeWitt, Georg Baselitz and Joseph Beuys. <http://www.migros-kulturprozent.ch/Ueber-uns/Geschichte/1978-InK-Halle-fuer-internationale-neue-Kunst>, last accessed 14 January 2014.

2 En 1978, InK ouvre ses portes à Zurich dans une halle destinée au nouvel art international. Placée sous la direction d'Urs Raussmüller, InK développe un concept de promotion et de guide de l'art nouveau: les artistes sont conviés à réaliser ou présenter leurs œuvres en ces lieux. Pour cela, ils disposent d'un espace, d'une assistance et d'un soutien financier. Entre 1978 et 1981, plus de 60 expositions ont vu le jour. Elles ont accueilli des artistes comme Bruce Nauman, Gerhard Richter, Sol LeWitt, Georg Baselitz ou encore Joseph Beuys.

traction, d'une abstraction de la modernité tardive.

C'était ça, le problème. Jusqu'à vers 1984-1985, je n'avais eu que de mauvaises pioches, car la scène artistique était très marquée par la Trans-avant-garde en Italie et les Nouveaux Fauves en Allemagne. À partir de 1985, tout ça a été renversé par le mouvement Néo-Géo. Tout d'un coup, j'ai eu un peu plus de succès, entre guillemets, mais ça n'était pas compris, absolument pas. J'étais très attentif et je l'ai très bien vu, mais jeune comme j'étais, j'ai traité ça par le mépris. En tout cas, j'étais conscient du danger... En 1990, il y a eu l'exposition à Aarau, à la Maison des arts d'Argovie. C'était une grande exposition personnelle, avec les plaques. En même temps que mon expo, Beat Wismer en a présenté une autre au dernier étage, une très belle exposition qui s'appelait *Radikal auf Papier (Radical sur papier)*. Naturellement, ça a tout de suite éveillé ma méfiance.

Tu pourrais te rappeler, comme ça à brûle-pourpoint, quels artistes y participaient ?

Il y avait là les Radical Painters et beaucoup de choses que je trouvais ennuyeuses. Je trouvais ça ennuyeux.

Et, là, tu t'es dit : méfiance...

Oui, d'ailleurs je ne voulais pas entrer là-dedans. Mais c'était déjà trop tard.

Où était le malentendu, quand finalement on s'est intéressé à toi ?

Je ne suis pas un peintre radical. Mais je n'avais aucune chance de me démarquer. Ce n'est pourtant pas faute d'avoir essayé. Comme à la Biennale de Venise, par exemple³ : quand je m'étais fait la réflexion, à Aarau « merde, fais gaffe, ça va encore foirer », j'avais essayé de redresser la barre. À ce moment-là, en fait entre 1984 et 1990, je faisais ces petites aquarelles, en même temps que les plaques. Comme je ne voulais pas les présenter comme des tableaux en petit, je les ai reliées, j'en ai fait des petits livres et, pour la Biennale, j'ai publié un de ces petits livres en fac-similé, comme catalogue de mon exposition à l'église San Stae. Pour faire contrepoids, si tu veux, à cause de l'impureté. Pour montrer ces deux pôles de ma production, pour rendre manifeste la tension entre un côté et l'autre. Et ça a encore foiré. Les plaques ont été

There were the Radical Painters, there was a lot that struck me as boring. I found it boring.

... and the light of distrust lit up...

Yes, I didn't want to go in with that. But it was already too late.

What was the basis of the misunderstanding at the time when you finally came to be noticed?

I am not a radical painter. But I had no chance, although I had tried any number of times to dissociate myself. As for instance at the Venice Biennale:³ as I noticed this in Aarau, oh shit, watch out, that's going to go wrong again, I tried to counter it. At that time – basically from 1984 to 1990 – I was doing these little watercolours, at the same time as the panels. And since I didn't want to present them just as little pictures I bound them into small books, and I had one of these books published in facsimile for the Biennale, as a catalogue for my exhibition in the Chiesa S. Stae. In order to maintain a balance, as it were, to keep the impurity. In order to show this not-only-but-also in my production, reveal the tension between the two sides. And once again that went wrong. The panels were applauded and acclaimed, but the watercolour book went down without a trace. Of course the Neo-Geo business was in full swing there.

How should one have defined the impurity or non-radicality (compared to Radical Painting) of the panels? Which discourse would have been appropriate for these works?

A perfectly normal, traditional discourse about painting.

So where is the impurity in that?

Presumably in my perfectly normal dilemma as a painter... I couldn't play off the gestural against the so-called minimalist. What for? To my mind they were basically the same. It struck me as simply a matter of formalism, setting the one off against the other.

But isn't it quite plausible, or at least understandable? Your panels have strictly geometrical outlines, have a standardised size, and they are covered with paint in just such a way that gestural touches cannot be brought into play. So it is not terribly surprising if

2 http://www.pour-cent-culturel-migros.ch/Qui-nous-sommes-Historique/ Qui_nous_sommes%20_Historique/FR_K-Article-Ueber-uns-Geschichte-1978-InK/20918/Default.aspx?DetailTemplatelD=161&DetailZone=center, consulté le 26 février 2014.

3 En 1990, Adrian Schiess représentait la Suisse à la Biennale de Venise avec une exposition à l'église San Stae.

3 Adrian Schiess exhibited in the Chiesa S. Stae as the Swiss representative at the Venice Biennale in 1990.



applaudies et admirées, le livre d'aquarelle est passé complètement inaperçu. On était en plein dans cette histoire de Néo-Géo, naturellement.

Comment aurait-on dû définir l'impureté ou le non-radicalisme (par rapport à la Peinture radicale) de tes plaques ? Quel discours eût été pertinent à propos de ces travaux ?

Un discours sur la peinture, très banal, très traditionnel.

Mais où est l'impureté là-dedans, alors ?

Probablement dans mon dilemme tout à fait banal de peintre... Je ne pouvais pas jouer le gestuel contre le prétendu minimalisme. Pour quoi faire ? Pour moi, c'était en fait la même chose. Opposer l'un à l'autre, ça me paraissait du formalisme.

Mais est-ce que ce n'est pas relativement évident ou tout au moins concevable ? Tes plaques sont limitées de manière strictement géométrique, ont des dimensions normées et sont couvertes de peinture dans une forme qui justement ne laisse pas venir le geste. Que d'aucuns aient l'idée de faire le lien avec le minimalisme, ce n'est pas très étonnant.

Mais ce que j'ai essayé de faire avec les plaques, c'est juste de montrer de la peinture. J'ai essayé de rendre compréhensible la complexité de la peinture. De montrer d'une part l'activité, la pratique en elle-même et, au-delà, de montrer le temps, de montrer le lieu, ce qu'il y a de temporaire, de provisoire, d'éphémère et, en même temps, de véhiculer quelque chose de l'ordre de la joie momentanée, du bonheur passager, du plaisir, disons.

Peux-tu expliquer comment tu comprends ça, la joie, le bonheur, le plaisir qui se manifestent dans la peinture ou qui sont véhiculés par la peinture ?

Le but, c'est que celui qui regarde ou celui qui passe dans une exposition puisse avoir la sensation de sa propre activité. S'éprouver soi-même comme acteur, c'est cela que je désignerais comme joie ou bonheur ou, pourquoi pas, comme malheur.

Tu déplacerais la joie, donc, du côté de celui qui regarde ? Ta formulation était que tu voudrais, par la peinture, véhiculer quelque chose. On peut aussi l'en-

someone hits on the idea of placing it in the context of Minimalism.

But what I attempted with the panels was simply to show painting. I tried to give visibility to a certain complexity within painting. On the one hand to the activity, the practice itself, and then to show something beyond that, show the time, the place, this momentary, provisional, fleeting aspect, and simultaneously to convey something like a momentary joy or momentary happiness or even desire, if you like.

Can you explain how you understand the joy or happiness or desire that reveals itself in or is conveyed by painting?

It is a matter of the viewer or the visitor to the exhibition being able to experience his own activity. Experiencing himself as the actor, that's what I would describe as joy or happiness or, if you wish, as misfortune.

So you would place the joy on the viewer's side? As you put it, you want to convey something with your painting. That might also sound as if the joy was on the side of you, the producer, and is then conveyed.

It goes without saying that I had a drive to make something, which was on my side... No, it wasn't that way, that would seem almost expressive to me, wanting to transport something to the viewer, no, no way... it is rather that I want to give the visitors to the exhibition opportunities to get imperceptibly entangled in artistic issues by viewing, by seeing themselves as individuals who can fashion things themselves. My point of departure is totally irrelevant. Obviously there are echoes of thoughts from Beuys, we were more or less impregnated by them. On top of which come ideas of performance.

Regarding your panel pieces, I would say that one doesn't really know what one is looking at or even where one should look. Or what one can refer to. I myself find it impressive that on the one hand the coloured panel is there, but simultaneously not there inasmuch as it is overlapped, penetrated, dissolved by the reflections of the light and the surrounding space, which moreover is undergoing permanent change through the movement of the viewer, as well as through the movement of the earth. Which allows time to enter.

tendre dans le sens où la joie est de ton côté à toi, le producteur, et qu'elle se transmet.

Bien sûr, puisque c'est moi qui ai eu envie de faire quelque chose, c'est de mon côté... Non, il ne s'agit pas de vouloir tout reporter sur celui qui regarde, non, non, pas du tout, sinon ça m'aurait tout l'air d'être « expressif », presque... C'est plutôt que je voudrais donner au visiteur d'une exposition la possibilité de s'impliquer sans s'en apercevoir dans des questionnements artistiques, de se voir comme un individu capable de créer lui-même. Peu importe mon point de départ. Évidemment, il y a là-dedans des échos de Beuys, nous avons été quasiment imbibés de ses phrases. Et il s'y mêle aussi des idées de performance.

De tes plaques je dirais que l'on ne sait pas exactement ce que l'on voit ni même où l'on peut poser son regard. À quoi on peut se référer. Ce qui m'impersonne personnellement, c'est que d'un côté la plaque colorée est là, mais qu'en même temps elle n'est pas là, dans la mesure où elle est recouverte, percée, dissoute par la réflexion de la lumière, les reflets de l'espace alentour qui, de plus, ne cessent de se modifier par le mouvement de celui qui regarde, et aussi par le mouvement de rotation de la Terre. Ce à travers quoi le temps fait son entrée. Pour moi, ce serait ça, en fait, l'élément d'impureté.

C'est bien cela. J'ai juste essayé de démonter point par point comment ça s'est passé pour moi. Ce que tu viens de décrire là, j'en ai d'abord fait l'expérience moi-même, pas à pas, à travers ce processus.

C'est intéressant de savoir que ça ne fait pas du tout partie du concept initial.

L'affaire n'est pas si simple. J'y ai souvent réfléchi, et ces derniers temps, parfois, il m'est même arrivé de penser qu'en fait c'est presque incroyable que je sois encore en vie. Cette recherche de quelque chose d'impur, de quelque chose d'éphémère, quelque chose qui se laisse difficilement cerner, qui échappe à la conceptualisation, c'était comme de marcher à tâtons dans le brouillard. Je n'ai pas eu à un moment précis une idée subite du genre « mais bon sang, c'est bien ça, une surface brillante »... Je me rappelle bien comment j'ai franchi le pas. Tant que je peignais encore les plaques moi-même, c'était du domaine du supportable et, d'une certaine manière, de l'ordre du

That for me would be the moment of impurity.

It's clearly like that. I was simply trying to argue, point by point, the way it was for me. What you have just described, I only first experienced step by step through this process.

It's interesting that it doesn't belong at all to the original concept behind the work.

That's a tricky matter. I have often thought about that and sometimes I have also thought recently that actually it's pretty crazy that I'm even alive today. This search for something impure, for something fleeting, for something that is hard to pin down, that eludes our concepts, it was like when you grope your way through nebulous fog. I didn't have a flash of inspiration one day, ah right, exactly, that's it, a shiny surface... I can really remember how I took that step. As long as I still painted the panels myself, everything was at a tolerable level and was also somehow understandable. Things turned out different though when I phoned a lacquerer, Mr Pfenninger, and ordered two pieces from him, one green and one red, on the basis of a colour chart I'd sent him. Then I went to fetch the two pieces – he had wrapped them in paper, and after taking a quick peep I put them in my car and drove home. Back there I propped them up and took another peep. It took over a day before I had completely unwrapped them, and then I was really shocked. I simply looked at the panels for several whole days and was astonished at what you described a moment ago.

And yet it is still surprising that you decided to lacquer a piece of chipboard in a moment when it appears you were more or less clear in your mind that you didn't want anything to do with notions of purity and a sense of belonging. When you talk about the nebulous as feeling and mental context: these panels are not nebulous. At least not in aesthetic terms. How can you explain the crystalline character that the panels have, and that somehow also contains the action of lacquering a length of chipboard?

It's an existential feeling. Quite simply in fact this feeling of not knowing. I really didn't know, and even today I still don't how it works, life. When I think back I remember that this was a burning issue for me when I was eighteen or nineteen, what am I going to do, what am I going to make of my life? That was an

compréhensible. Les choses ont changé lorsque j'ai téléphoné au laqueur, Monsieur Pfenninger, et que je lui ai commandé deux pièces, une verte et une rouge, sur la base d'un nuancier que je lui ai fourni à la commande. Ces deux plaques, je suis ensuite allé les chercher moi-même. Il les avait enveloppées dans du papier, j'ai juste jeté un coup d'œil rapide dedans, je les ai chargées sur ma voiture et je suis rentré à la maison. Là, je les ai posées et j'ai encore regardé vite fait dedans. Ça a duré encore plus d'une journée avant que je ne les déballe et là, j'ai vraiment eu un choc. Plusieurs jours durant, je n'ai fait que regarder les plaques, sidéré par ce que tu viens de décrire à l'instant.

N'empêche que l'on continue d'être surpris par ta décision de laquer une plaque d'aggloméré au moment même où tu commences plus ou moins à comprendre que tu ne veux plus du tout être associé aux idées de pureté et de bienséance. Tu parles du nébuleux comme sensation et comme contexte intellectuel. Mais ces plaques ne sont pas nébuleuses. Esthétiquement en tout cas, elles ne le sont pas. Comment peux-tu expliquer ce côté cristallin qu'elles ont et qu'a aussi, implicitement, l'opération qui consiste à laquer une plaque d'aggloméré ?

C'est un sentiment existentiel. C'est tout simplement cette histoire de « ne pas savoir ». Je ne savais pas et ne sais toujours pas, à ce jour, comment ça marche, de vivre. Si je fouille dans ma mémoire, je me souviens qu'à dix-huit, dix-neuf ans c'était une question brûlante pour moi. Que dois-je faire, que faire du temps qu'il m'est donné de vivre ? C'était une question existentielle. À laquelle j'ai répondu de cette manière : je peindrai. Alors arrive la question suivante : et que vas-tu peindre ? Voilà comment je me suis retrouvé là-dedans. Mes premiers travaux, réalisés d'ailleurs simultanément avec la série de photos dont j'ai déjà parlé, c'étaient des choses en noir et blanc sur carton où j'écrasais plutôt le pinceau que... et où je peignais après comme ça tout autour.

On pourrait dire que ça non plus, ce n'est pas l'art consommé de la peinture.

C'était une façon sincère de me confronter à la question : que faire et que peindre ? Je ne le savais vraiment pas et c'est ce que j'ai montré.

Ne pourrait-on voir une analogie entre la peinture la-

existential question. Which I answered by saying I'm going to paint. And then came the next question, right, so what do you want to paint? And that's how I got into it. The first pieces I did, at the same time incidentally as the photo series which I spoke of, were black and white things on card where I squeezed the brush more than... and then filled in the outside with paint.

One could say that not even that is the high art of painting.

It was an honest look at the question of what am I going to do and what should I paint? I really didn't know and that's what I showed.

Perhaps one could understand the lacquering on the panels analogously to the painted petals: petals applied with paint, chipboard panels applied with paint.

It was always a painting on an object.

That is something that has never till now been put in words and grasped like that, that your work – inasmuch as it is not at all distanced from a painting discourse – can also not be compared with the decision Rodchenko reached in 1921 when he said, right then and there: with that painting is over and done with.⁴ You have operated in the field of painting with your panels inasmuch as you employed brush and paint and undercoat and spread the paint – used the whole method, but in a framework that has nothing to do with the high art of painting, which is to say you did it in the framework of applying a coat of paint, painting an object.

I think it was in 1986 or 1987 – I had to write a sentence or some such for something or other – and I wrote that I let the time go by.⁵ Something of the kind. Likewise in a conversation I had with Christoph Schenker a couple of years ago – he was asking whether there was anything like a fundamental issue for me as an artist – I replied with a question – he had expected a more formalistic answer: what should I do? I really didn't know, and even today I often still don't know. Life, I don't how it works. So I simply stuck to doing the easiest thing, something banal and simple. Which is putting a coat of paint on something, painting it. That seemed to me to be a possibility and the alternative didn't. You could go so far as to say,

4 Reference is being made here to Alexander Rodchenko's three-part painting Pure Red Colour, Pure Yellow Colour, Pure Blue Colour from 1921.

5 A pun on the German word *verstreichen*, which either means 'to spread', as in paint, or 'to pass' when used in connection with time (Translator's note)

quée des plaques et les pétales de fleurs peints ? On repasse de la peinture sur les pétales, on repasse de la peinture sur les plaques.

C'était toujours de la peinture sur un objet.

Une chose qui jusqu'ici n'a jamais été formulée ni appréhendée de cette façon, c'est que par là même, ton travail ne s'éloigne absolument pas d'un discours sur la peinture, que l'on ne peut pas non plus le comparer au choix de Rodtchenko quand il dit, en 1921, que c'en est fini de la peinture⁴. Avec les plaques, tu as évolué dans le champ de la peinture dans la mesure où tu as mis en œuvre et le pinceau et la peinture et le fond et la manière d'étaler les couleurs, toute la pratique picturale en somme, mais dans un cadre qui n'a rien à voir avec celui d'un artiste peintre, plutôt avec celui d'un peintre en bâtiment, qui en l'occurrence passe de la peinture sur des objets.

En 1986 ou 1987 je crois – il fallait que je trouve une phrase pour je ne sais plus quoi – j'ai écrit que j'allais tuer le temps en l'étalant sur la toile. C'est à peu près ce qui s'est passé. Et il y a quelques années, dans un entretien avec Christoph Schenker qui me demandait s'il y avait pour moi, en tant qu'artiste, une problématique essentielle et qui attendait en réalité plutôt une réponse sur la forme, j'ai répondu par une question : que dois-je faire ? Je ne le savais vraiment pas et, aujourd'hui encore, souvent, je ne le sais pas. La vie, je ne sais pas comment ça fonctionne. Alors je m'en suis tenu à faire ce qu'il y a de plus simple, quelque chose de banal, de basique. C'est-à-dire, prendre un objet et passer de la peinture dessus. Ça, ça me paraissait possible, le reste non. Oui, tu peux même aller jusqu'à dire que je peins sur les plaques. C'est une façon de s'intéresser au temps. Tu m'as demandé pourquoi je n'avais pas agi sur le terrain politique. Eh bien, parce que ça non plus, ça ne me paraissait pas possible, parce que la question qui me préoccupait, c'était : que dois-je faire ? Oui, dans ce cas-là, je m'en tiens au purement factuel, au purement banal.

Mais ce n'est pas le factuel et le banal de Rodtchenko, qui met un point final à la peinture. Dans ton cas, la peinture n'est pas un point final, c'est un passage. Pas seulement le passage de la peinture sur la plaque

actually the panels have been given a coat of paint. It is a way of filling time. You asked me why didn't I do any political actions? Precisely because that did not seem possible to me, because I was occupied with the question of what to do? So, I stick then to factual things, to things that are perfectly banal.

But it is not the factual and banal that Rodchenko showed when he wanted to bring painting to its conclusion. In your case painting is not a conclusion, but a course of events. A course that is not only a course of paint on a panel, but also the course of time. But not a productive form of time, rather it is biding time, and that also means wasting it.

Absolutely. The beautiful thing for me was that time passed by.

But once again: it is the time of boredom, an excess of time that is reduced... That fits very nicely to the other thing we were talking about, to impurity, to filth, to the fact that the painting project mingles with the banality of the real world.

That's all a part of it, you know, not knowing what to do.

You have done something, but not really banished this not-knowing from the world.

No, it's there as ever, but I have found a path for myself, to get through this time, through this day, through this week, I've found a possibility for myself, if you like, for living.

Even though it is perfectly acceptable and understandable that you see this as a personal topic, one could take it a lot further. One could also see it in social terms. In a social situation, where, as everybody knows, most things are based on rationality, productivity, and the economic use of time, and where your practice is something of a blank space. It is not an outright protest, not an alternative, but rather a lack, an absence that is created there.

Yes, that's how I have always understood it... And the question was raised very swiftly, right from the start, what relevance does what you're doing have for society?

That is not exactly your typical 1980s question.

4 Allusion au triptyque de toiles monochromes d'Alexandre Rodtchenko, *Couleur pure, rouge, jaune et bleu* (1921).



Travaux plats, 1987, vue de l'exposition à la Galerie Rolf Ricke, Cologne 1987 (œuvres détruits)



Travaux plats, 1989, collection Jean Brolly, Paris

Schreibweise Legenden franz. / engl. werden am Montag mit Adrian besprochen



Morceaux, 1984, vue de l'atelier



Travaux plats, 1987, vue de l'atelier



Travaux plats, 1987, vue de l'atelier

d'aggloméré, c'est aussi le passage du temps. Mais ce n'est pas un temps productif, c'est le temps qu'on étale, ce qui veut dire aussi le temps qu'on laisse filer, le temps que l'on perd.

Absolument. Ce que je trouvais bien, c'était que le temps passe.

Mais encore une fois, c'est le temps de l'ennui, le trop de temps qui se trouve réduit... Ça va très bien avec l'autre sujet dont nous avons parlé, avec l'impureté, la saleté, et jusqu'au fait que le projet pictural se mélange avec la banalité du monde réel.

Tout cela relève de la question du « ne pas savoir que faire ».

Finalement, tu as fait quelque chose, mais ça n'a pas vraiment fait disparaître le problème.

Non, il est toujours là, mais moi j'ai trouvé un chemin pour passer au travers de ce temps, de cette journée, de cette semaine, j'ai trouvé une possibilité, disons, de vivre.

D'un côté, on peut certes admettre et comprendre que tu vois cela comme une problématique personnelle, mais on peut le voir aussi de manière bien plus large. On peut le voir sous l'angle sociétal. Dans un état de la société où, comme chacun sait, ce qui l'emporte, c'est le rationnel, la productivité, l'usage économique du temps, ta pratique a tout l'air d'un vide. Ce n'est pas une protestation en bonne et due forme, pas une proposition alternative, c'est un manque, une absence que tu fabriques là.

Oui, je l'ai toujours compris ainsi... Or, très vite, dès le départ, la question a été posée : mais en quoi est-ce pertinent pour la société, ce que tu fais là ?

Ce n'était pas exactement la question typique des années 1980.

Si, si, la question existait. Parce que je ne délinquais pas un message de protestation dans un sens d'illustration ou d'agitation politique. En fait, j'ai toujours apporté comme réponse mon existence physique, comme tu viens de le décrire avec ce mot de « vide ». Je me suis souvent demandé : pourquoi est-tu si stupide, à vouloir prouver à tout prix qu'on peut exister sans avoir une chaire à l'université ou un gagne-pain supplémentaire ? Parce que je voulais

Oh yes, it is, the question was there. Because I hadn't created a protest in an illustrative or agitational sense. Basically I delivered my own physical existence as an answer, just as you described that now with the term blank space. I have often asked myself, why are you such an idiot, why do you have to prove at all costs that you can survive without a professorship or an additional income? Because I wanted to live and present the evidence in an existential sense. A living blank space, that's how I saw it. Which is also how I see these panels. Once they are lying there there's nothing else you can do but... you can simply look at them. You can't move them.

One must make more distinctions. We were speaking about this negativity, the blank space...

...it was concerned for long stretches of time with certain negations...

...in the temporal sense. One could also say that quite simply in the spatial sense inasmuch as the space you occupy with your panels is no longer usable. No one can enter it any more. You can't go inside, can't participate. The room is blocked, the work is an obstacle. It's a waste of time and a waste of space.

Once again the criticisms weren't slow in coming. I remember an article on the exhibition in Aarau titled *Waste of Space*.

Well spotted. You said a moment ago that one can only look at them, but not even that seems really correct: it's simply not that interesting. I can place myself in front of a painting by Mark Rothko and lose myself in it, but a panel of yours doesn't invite me to look at it for long. These panels are also a waste inasmuch as they are more to be looked at in passing. So I have the feeling that the most effective and appropriate means for installing the panels is when they are lying, as at the documenta, along a window wall, in a through-room, without even thinking that people should stand in front of them the way they would with a painting.⁶ It's not like that. You didn't place them on the floor for nothing. You don't put a painting on the floor. Pollock painted on the floor, but then he hung the canvas up on the wall.

You talk of passing by – that implies motion, activity on the part of the viewer. I am very keen on that. That people see something in passing, that they feel

vivre et faire la preuve du crime dans un sens existentiel. Un vide vivant, c'est ainsi que je l'ai compris. Que je comprends aussi ces plaques. Quand elles sont là, posées par terre, tu ne peux plus rien faire d'autre que... que regarder. Tu ne peux pas les bouger.

Là encore, il faut nuancer. Nous avons parlé de cette négativité, de ce vide...

... qui a grandement à voir avec certaines négations...

... dans un sens temporel. Mais on pourrait tout autant le dire dans un sens spatial, dans la mesure où l'espace que tu occupes avec les plaques n'est plus utilisable. Plus personne ne peut marcher dessus. Tu ne peux pas y aller, tu ne peux pas participer. L'espace est bloqué, le travail est un obstacle. C'est du temps perdu et c'est de l'espace perdu.

Il y a eu très vite des critiques en ce sens. Je me souviens d'un article sur l'exposition d'Aarau intitulé *Espace perdu*.

Bien vu. Tout à l'heure, tu as dit : on ne peut que regarder, mais, même ça, ça ne me semble pas tout à fait juste. Ce n'est pas si intéressant que cela. Je peux me planter devant un tableau de Mark Rothko et m'abîmer dans la contemplation de ce tableau, mais une plaque n'invite pas longuement à la contemplation. C'est du gaspillage dans la mesure où elles sont à regarder en passant, plutôt. C'est pourquoi j'ai le sentiment que là où l'installation est la plus efficace et la plus indiquée, c'est lorsque les panneaux sont posés le long d'une rangée de fenêtres dans une pièce passante, comme une fois à la Documenta, et n'attendent pas que l'on vienne se planter devant eux comme devant un tableau⁵. Ce n'en sont pas. Ce n'est pas pour rien que tu les as posés par terre. Un tableau n'est pas posé par terre. Pollock a peint par terre et à la fin il a accroché la toile au mur.

Tu parles de voir en passant. Cela implique un mouvement, un spectateur actif. C'est quelque chose qui me tient à cœur. Que les gens voient quelque chose en passant, qu'ils se sentent actifs.

Je me demande si je ne formulerais pas ça à l'inverse, presque. Nous sommes actifs lorsque nous parcourons le musée, que nous allons d'une œuvre impor-

active.

I'm not sure whether I wouldn't almost put it the other way round. We are already active when we walk round a museum, moving from one important work to the next, and lying in between are the panels. It's more the case – I'm coming back now to the idea of the blank space – that something has been removed, that these things have been expressly eliminated from the aesthetic and symbolic balance sheet.

In this context yes. I think that explains all the difficulties and misunderstandings that have cropped up over the last twenty-five years or more regarding these panels.

Perhaps they are not so much misunderstandings, perhaps the understanding is there, and it is just a matter of indignation, an inability to formulate what we have just been talking about and to accept it as something important. That too few people manage to grasp this negativity in your work, this aspect of squandering, this aspect of the blank space, that they fail to take it in, to appreciate and value it.

It also includes criticism of the institutions. I have often thought that that doubtless plays a part.

Not only is a critique of the institutions implied. I would say it also implies a deviation from the commitment to the social contract. That we co-exist and everybody does something sensible in order to guarantee our survival, so as to increase production, to ensure growth etc. All of these things are put up for questioning by your work, as we have just discussed it, in its realised form. It does not pose a purely conceptual question, but rather a material, practical, aesthetic, and thus sensual and physical question. I think perhaps we are making heavy weather of this discourse.

These are the questions that have occupied me every day, right to the present.

I would like to stress this once again so that there are no misunderstandings: all that's been said about negativity and blank space is formulated in your work. It is not simply that there is nothing there, but rather that that which isn't is there. To come now to the recent paintings, the paintings on gauze, where the whole

tante à une autre – et entre tout cela il y a les plaques. Je dirais plutôt – et là je reviens à l'idée du vide – que quelque chose est retiré, que ces choses sont expressément éliminées de l'économie esthétique et symbolique.

Dans ce contexte, oui. Cela explique, je crois, toutes les difficultés et tous les malentendus qu'il y a eu ces vingt-cinq dernières années ou plus à propos des plaques.

Ce ne sont peut-être pas réellement des malentendus, peut-être comprend-on parfaitement et ne s'agit-il que d'un agacement, d'une incapacité à formuler ce dont nous venons de parler et à l'accepter comme quelque chose d'important. Peut-être que la négativité de ton travail, cet élément de gaspillage de ton travail, cet élément de vide, on arrive trop peu à les comprendre, à les admettre, les estimer et les apprécier.

Cela comporte aussi une critique des institutions. J'ai souvent pensé que ça jouait certainement un rôle.

Cela n'implique pas seulement une critique des institutions. Je dirais que cela implique de déroger à l'engagement de participation au contrat social. À savoir que nous vivons ensemble et que chacun fait quelque chose de raisonnable pour garantir la survie, pour mieux produire, pour assurer la croissance, etc. Toutes ces choses, ton travail, tel que nous venons d'en parler, les remet en question sous une forme concrète. Ce n'est pas purement conceptuel, c'est une remise en question matérielle, pratique, esthétique, donc sensuelle et physique. Sans doute avons-nous du mal à entendre ce discours.

Ce sont des questions que je me suis posées tous les jours jusqu'ici.

Je voudrais souligner encore une fois, pour qu'il n'y ait pas de malentendu, que tout ce qui a été dit sur la négativité et le vide est formulé dans ton travail même. Ça ne veut pas dire que ce qu'il y a là n'est rien, au contraire : ce qu'il y a, là, c'est ce qui n'est pas. Revenons sur les panneaux peints, les peintures sur gaze, où toute l'argumentation sur l'impureté, le mélange et la salissure est parfaitement opérante. Là, vraisemblablement, il n'y a pas de malentendu. Personne ne va ranger cette peinture dans la lignée

line of argument about impurity, mingling and dirt applies without more ado. There is probably no misunderstanding here. No one would place these paintings in a tradition of fundamental or radical painting. It is not Neo-Geo. Things have reached the point when people who supported you as the painter of the *Flat Works* tend to reject the painter of the new paintings.

That's already the case.

How do you view the connection between the two kinds of work?

I have thought about this over and over, also as a result of the criticisms. And actually it was once again an existential situation. Around 1996/97 I could scarcely produce any more panels, the galleries no longer wanted to show them and somehow the whole thing had run out of steam. I had money problems, so I said to myself, right, try it then on the classic picture support, at first using very small formats, hardly the size of two hands. I was attempting to show or convey the same as with the panels, but using a very small, compact format, on a different scale. The existential pressure was one trigger, but there was also my curiosity as a painter who asked himself, can you also do that in a different size? I was taken by the idea that I could show it from really small to incredibly large – yet another thought about impurity.

We nevertheless should not underestimate the aesthetic differences. When someone has listened to all that has been said about impurity, about dirt and mingling, he will immediately get the point when you show him one of your recent paintings. Everyone would immediately say, yes, I understand exactly what you mean. It is not like that with the panels. Theirs is a crystalline and industrial medium.

Which is why it is important to me to see the panels as *work in progress*. With a number of panels I can do what we were talking about, make it really vivid and convey it in a physical sense. And then someone simply stands there and looks and is unable to make anything of it, and if they don't run away all they can do is say: Hey, what's that supposed be?

And stands in front of the new paintings and says, hey, I can see something there but what is it? I can't get my head round it. I think that has rather bemused



Sans titre, 2009, 340 x 240 cm, Fondation François Pinault



Sans titre, 1993, 70 x 100 cm

peu agacé ceux qui te suivaient jusqu'alors. En simplifiant légèrement, je pourrais dire que les plaques, parce qu'elles sont constituées de couleurs, de reflets, de brillance, s'adressent explicitement à la vue, à l'œil.

Oui, c'est ça, la séduction, la surface, le brillant, et après tu es dans la merde.

Et pourquoi tu es dans la merde ? Parce que tu as posé la chose par terre. Et que tu te refuses explicitement à accrocher les plaques au mur comme un panneau peint. Ce que tu fais, au fond, c'est que tu places ce qui est donné à voir dans la position de ce que l'on ne voit pas, de ce qui, au contraire, appartient au corps, aux impuretés, aux parties basses. Tout ce qui est par terre est au-dessous de la ceinture. Inversement, ce qui se passe avec les peintures sur gaze, c'est que, une fois le sol essuyé, tout ce fatras qui se dépose à l'horizontale nous est présenté et donné à voir bien en face. Je serais tenté de comprendre cela comme un croisement des tenants et des aboutissants.

C'était le point de départ des petits tableaux de cette époque, cette matière raclée d'un peu partout, comme si je pouvais rassembler d'un coup la profusion imprévisible des plaques et la faire entrer dans un petit format.

N'oublie pas : et ensuite l'accrocher. Tu aurais aussi bien pu...

À nouveau, tu ne vois rien...

... parce que c'est la saleté d'en bas que l'on doit voir maintenant, mais là on ne la voit pas. À nouveau, tu ne vois rien. Voilà pourquoi je dis que tu places aussi bien les plaques que les panneaux au mauvais endroit – là où on ne voit rien. C'est une construction où l'accès, l'identification, le rapport aux choses ne sont pas clairs.

C'est ce que j'ai essayé de t'expliquer en parlant de nébuleux. Moi-même je n'arrive pas à voir les choses clairement.

Mais cette impossibilité à voir clairement, tu la formules avec une grande clarté.