Bernard Brunon → Archive

Je pensais qu'il serait intéressant
de présenter un petit peu d'où ça vient
et comment j'en suis arrivé là.

3 Sommaire

5 Préambule
7.26 Parole
27.42 Notes
43.200 Images
201.204 Contexte
205.215 Partenaires
216 Colophon

Cette édition a été construite à partir d'une présentation de Bernard Brunon **donnée à l'**École supérieure d'art et design de Saint-Étienne **le 27 avril 2023. Le texte correspond à la parole retranscrite de** Bernard Brunon**, les images sont celles qu'il a présentées pour illustrer son propos. Des notes ont été écrites pour soutenir et référencer davantage la parole de** Bernard Brunon**. Tout le contenu est traité de manière brute, comme flux qui suit le rythme et la chronologie de la présentation.**

Le livre se parcourt et s'appréhende dans des allers-retours entre le contenu textuel et visuel. / Jules Labatut et Pierre Saby

Je pensais qu'il serait intéressant de présenter un petit peu d'où ça vient et comment j'en suis arrivé là.
That's Painting est connue comme une ***entreprise artiste***, mais au départ, ce n'est pas du tout l'idée d'entreprise qui m'a poussé à créer *That's Painting*. L'entreprise est le résultat d'une recherche sur la peinture, un questionnement de la peinture, à la suite de BMPT et de Supports/Surfaces.
Je suis né à Saint-Étienne et après des études d'histoire de l'art à l'Université de Lyon, j'ai passé trois ans aux Beaux-arts de Saint-Étienne et c'est là que mon questionnement de la peinture a commencé.
Je crois que c'était pendant l'année scolaire 1972.1973, j'étais en première année de peinture, dans l'atelier sous les combles de l'ancienne école. J'avais installé une petite nature morte près d'une fenêtre : une petite table recouverte d'une nappe rouge foncé devant laquelle il y avait un fauteuil en rotin, vert. Et en peignant ça sur la toile, le rouge et le vert changeaient de place ; le rouge qui était en fait derrière le fauteuil apparaissait devant sur la toile. Et en essayant de remettre les couleurs à leur place, je me suis aperçu : en fait, les couleurs en deux dimensions sur la toile et en trois dimensions dans la réalité étaient deux choses différentes. Cela m'a amené à questionner un peu ce qui se passait dans le phénomène de la représentation.
→ 2.3.4.5 J'ai commencé à faire des toiles abstraites consistant uniquement en coups de pinceau avec des couleurs superposées et toute une série comme ça, avec des bleus et verts foncés, des bleus et verts clairs avec des permutations d'échelles pour essayer de voir un petit peu ce qui se passait dans le geste de peindre, le geste primaire qu'était le coup de pinceau.
En même temps, il y avait un jeune type qui passait de temps en temps à l'école, et qui un jour a amené un disque de Terry Riley, ***In C***. Je ne connaissais pas cette musique, mais j'ai tout de suite été accroché. C'était une musique qui n'était ni jazz ni pop, totalement différente de la musique classique contemporaine que je connaissais. Et je me suis dit que s'il est possible de faire une telle chose en musique, il devrait aussi être possible de le faire en peinture.
À l'époque, je ne connaissais pas Supports/Surfaces, mais un ancien élève de Saint-Étienne, Pascal Francony était passé à l'école et lorsqu'il a vu ces peintures, il m'a parlé du travail de Supports/Surfaces qui correspondait vraiment à ce que je cherchais. C'est pour ça qu'ensuite à Saint-Étienne ça s'est plutôt mal passé avec le directeur de l'école. Ce type de peinture ne l'intéressait absolument pas et comme il était aussi le prof de peinture, j'ai préféré quitter et je suis allé à Marseille pour finir mon diplôme avec Claude Viallat dans son atelier à l'École de Luminy. Et là, j'ai commencé toute une exploration sur ce qui était pour moi le geste de base de la représentation en peinture, le coup de pinceau, sur différents formats, avec différents matériaux.
→ 6.7 Ça c'était sur du carton avec de l'acrylique, ou des encres sur du papier plus ou moins buvard.
→ 8.9.10.11 Ou un travail sur des toiles libres qui devaient faire 1 m 50 par 2 m 20, quelque chose comme ça, en jouant sur des répétitions, des permutations de coups de pinceau sur des toiles travaillées au sol.
→ 12 Ça c'est une peinture en diptyque : les deux peintures sont de même format, mais chaque coup de pinceau est sur un morceau de toile indépendant.
→ 13 Et ça c'est un autre diptyque, où la toile du dessus, au mur, est en fait l'outil qui a servi à peindre la toile du dessous, au sol.
→ 14 Ça c'est le même genre de travail, une vue d'exposition à Marseille en 1974. Au fond c'est une peinture en trois dimensions, avec une toile où le coup de pinceau était passé à l'horizontale — il y a les coulures sur l'horizontale, l'autre verticale et la troisième au sol, sur trois bandes de toile qui sont un peu plus larges que le pinceau utilisé.
→ 15 Puis il y a eu des séries de toiles travaillées au sol avec deux couleurs, quelques fois trois ou quatre couleurs.

Dans l'approche de Supports/Surfaces, je privilégiais le matériau, l'outil, etc. Toutes ces toiles faisaient environ 1 m 50 par 1 m 50.
→ 16.17 Et ça aussi, travaillé au mur avec les coulures. Ce phénomène de coulure m'a intéressé parce que ce n'était pas prévu, il n'était pas contrôlable, c'était le résultat du processus, et ça faisait partie de l'objet fini.
→ 18 Après cette série-là, je me suis intéressé aussi à ce qui coulait au sol et j'ai fait toute une série de toiles qui récupéraient cette partie au sol.
→ 19 Ça c'est une installation en 1976 au Musée de Grenoble dans une exposition de quatre artistes, chacun avec une expo individuelle. L'exposition s'appelait *3 semaines 4 espaces*, donc on avait trois semaines chacun. Il y avait Bernard Joubet de Paris Jean-Claude Barrère de Grenoble, et Jean-Louis Vila de Perpignan.
→ 20.21 Toute cette série de toiles des bandes étaient agrafées au mur, et tendues et agrafées au sol et présentaient différentes techniques de peinture. J'utilisais de la peinture industrielle, en fait de la peinture de bâtiment. Très vite, je me suis mis à la peinture de bâtiment parce que je me suis aperçu que ce n'était pas cher du tout et que, pour les résultats, ce n'était pas la peine d'utiliser de la peinture en tube. Pour les couleurs j'utilisais surtout du noir, parce que j'avais trouvé un pot de noir qui était en solde, c'était plus économique pour moi. Lorsqu'il y avait de la couleur, le choix était lié à la peinture qui était bon marché. C'était très pragmatique, ce n'était pas du tout une recherche sur les effets de couleur, c'était plutôt une recherche sur les effets de matériaux, la peinture plus ou moins diluée sur une toile non apprêtée, etc. Le support était de la toile de drap, en coton. Certaines toiles étaient un peu plus épaisses, des toiles de lin, je crois. À ce moment-là, en 1974.1975, j'étais encore aux Beaux-arts de Marseille et comme on était plusieurs à travailler sur ce même genre de toile, on la faisait venir de Montpellier, je me souviens. Il y avait une fabrique de toile là-bas, on la faisait venir en rouleaux qu'on se partageait.
→ 21 Sur la toile de droite, je crois qu'il y avait plusieurs couleurs et ensuite de la javel dessus pour décolorer. C'était vraiment toutes les cuisines que je pouvais faire pour explorer les matériaux et voir comment ils réagissaient entre eux, etc. Les outils pour peindre étaient des pinceaux de peinture en bâtiment.
→ 22.23 Ça c'était le haut de la toile et ça c'était le bas et la coulure. Ces toiles étaient toujours accrochées au mur quand elles étaient exposées, et la partie du bas posée sur le sol. Sauf quand elles ont été exposées à la Galerie Fournier à Paris. Jean Fournier les appelait des tableaux, et il les accrochait verticalement, entièrement au mur. Mais pour moi, ce n'étaient absolument pas des tableaux. C'étaient des peintures. La longueur de la bande était définie par le point que j'arrivais à atteindre, pas le plus haut possible, mais ce qui était confortable. Une amie me disait que c'étaient des autoportraits alors que j'essayais de sortir de l'image, mais en fait oui il y avait toujours un rapport au corps. Je prenais un pinceau, le jaune exemple, je le posais sur la toile, puis un pinceau dans le rouge, et ainsi de suite.
→ 24 Ça c'était l'inverse, en fait c'étaient des couleurs qui ont été mélangées, chaque bande de toile était teinte dans ces couleurs et ensuite décolorée à la javel.
→ 25 Ça c'est une toile qui avait été travaillée avec beaucoup de couleurs et ensuite recouverte d'une couche de blanc.
→ 26 Ça c'étaient des bandes de papier. Le fond est travaillé avec des couleurs puis recouvert de blanc pour les cacher, mais comme les couleurs étaient des encres acryliques, les pigments ressortaient sur le blanc ; j'étais intéressé par la transparence qui venait de la réaction des matériaux entre eux.
→ 27 Là j'avais essayé de travailler avec de la peinture à l'huile un peu diluée, en jouant encore avec ces superpositions de couleurs, et je me suis aperçu qu'en fait elle ne coulait pas seulement verticalement, mais qu'elle s'épandait horizontalement aussi dans toute la toile.

→ 28 Ça c'est le mur de l'atelier à Marseille. Je n'étais plus aux Beaux-arts, c'était en 1976. Avec cinq ou six anciens élèves de Luminy, on avait trouvé une ancienne école primaire vide, qu'on avait louée, et il y avait deux grandes salles au rez-de-chaussée, et puis quatre salles sur deux étages, et donc on se partageait les salles en étage. C'était un atelier que je partageais avec Dominique Gauthier — il a été prof aux Beaux-arts de Paris et je ne sais pas où il est maintenant. On louait une des salles du rez-de-chaussée à une association de psys. Et le loyer qu'on leur demandait nous payait tout le loyer de la maison. La salle d'à côté on en a fait une galerie qu'on appelait l'Association pour le développement et la diffusion de l'art [ADDA]. C'était très prétentieux comme titre. On avait monté une petite association à but non lucratif et on proposait des adhésions pour couvrir les frais. Ce n'était pas grand-chose, mais ça nous permettait d'inviter pratiquement une fois par mois ou une fois tous les deux mois des artistes, dont le travail nous intéressait, pour les faire venir et exposer leur travail et en même temps les faire passer dans nos ateliers et discuter avec eux. En contrepartie des cotisations, chaque membre adhérent recevait un dessin d'un de nous chaque année, deux ou trois d'entre nous produisaient une série de dessins qui servaient à dédommager les membres.
J'ai retrouvé l'adresse. C'était 194, rue Horace Bertin. Entre la Plaine et l'Hôpital de la Timone. Et donc on a lancé ça, je crois, en 1975.1976. Il y avait Richard Monnier, Dominique Gauthier, Jean-Baptiste Audat, Anne-Marie Pêcheur, Caroline Margaritis, François Devaux. Au bout de deux ou trois ans, le projet est tombé à l'eau parce qu'on est parti chacun de notre côté : Monnier avait eu une résidence en Allemagne, Anne-Marie Pêcheur avait un poste de prof à Bordeaux, je crois, je suis parti aux États-Unis en 1978, donc ça s'est dissout, mais pendant plus de deux ans, on avait régulièrement un programme d'exposition. On avait commencé à sortir un bulletin aussi à la fin de la première année, pour présenter les artistes exposés, soit des interviews de l'artiste avec nous, ou soit un texte que l'artiste avait proposé.
→ 29 Donc après avoir utilisé la peinture à l'huile, j'ai élargi les toiles, pour capter cet épanchement de la peinture. Au départ les toiles travaillées à l'acrylique faisaient à peu près, je ne sais pas, 20 à 25 cm de largeur, celles-là elles font peut-être 50 cm.
→ 30 Avec ces peintures à l'huile, le format s'est agrandi, et j'en suis arrivé à travailler sur des toiles qui faisaient 1 m 50, 2 m de largeur, avec toujours la même hauteur.
→ 31.32.33.34 Il y a eu plusieurs séries comme ça — une toile d'une de ces séries est dans la collection du Musée d'art de Saint-Étienne. Bernard Ceysson l'avait achetée, mais je ne sais pas où elle est, je ne l'ai pas revue depuis.
Là je me suis aperçu qu'en fait je faisais du Morris Louis et comme j'étais vraiment intéressé aussi par la peinture minimaliste américaine, je me suis dit qu'il fallait vraiment que j'aille faire un tour là-bas.

Je suis parti aux États-Unis en 1978, au départ pour un an, au Texas à l'Université de Houston, où j'étais inscrit dans le programme master du département art.
→ 35.36 Ça c'est une des premières peintures que j'ai faites là-bas. Sur isorel, une espèce d'aggloméré glacé très fin, où j'essayais de jouer avec l'espace négatif. J'avais fait une première série comme ça, en couleur. Et les pièces de la série suivante ayant ce même format étaient peintes exactement de la couleur du mur sur lequel elles étaient exposées. C'était sur un mur blanc, donc la pièce était peinte en blanc. Et à ce moment-là une amie française, Christine Breton — je l'avais rencontrée quand j'avais exposé à Grenoble, elle était commissaire et elle travaillait dans le musée avec Thierry Raspail — est passée me voir et me dit : « ah, mais c'est ce que fait Rutault ! ». Je ne connaissais pas son travail. Alors, je me suis dit : « merde ce n'est pas la peine que je continue parce que ces choses-là ont déjà été faites. »
→ 37 J'ai donc repris une série de dessins que j'avais commencée à Marseille. Ça, c'est un dessin qui fait 1 m 50 par 1 m 50. Le papier était posé sur une estrade, sur une table un peu basse et je couvrais la surface que j'arrivais à atteindre en me tenant dans un coin du dessin. Je les ai repris, puis je les ai mis en trois dimensions.
→ 38 Cette pièce c'est un dessin au mur qui fait aussi 1 m 50 par 1 m 50 et puis ces deux volumes dont un est en bois, en dessous qui fait 1 pi par 1 pi par 4 pi (30 cm par 30 cm par 120 cm) et dessus c'est le même volume, mais en plâtre.
→ 39.40 Ça c'est en 1979.1980, ces boulots-là reprennent le même système avec des volumes peints et leur représentation au mur. Les volumes sont peints, en fait ce sont des constructions, une structure en bois et du placoplâtre par-dessus et puis différentes couches de lavis, des couleurs très transparentes. En fait, c'était cette idée de sortir de l'image à deux dimensions et de voir ce qui pouvait se passer si on la mettait en trois dimensions et si on confrontait les deux. J'ai tourné en rond pendant quelques années autour de tout ça. Le but pour moi était de voir ce qui se passait entre l'objet au mur et l'objet au sol, un objet plat et un objet en trois dimensions. En fait, la silhouette était déterminée, au départ, en deux dimensions et ensuite je construisais la structure puis je peignais les deux ensembles. J'ai fait plusieurs pièces horizontales, mais il y avait aussi des pièces verticales et toujours à peu près de la même hauteur que moi. Ce n'était ni gigantesque ni miniature.
À la même époque, je dessinais beaucoup sur des cahiers. J'aimais beaucoup le format du cahier, car je le considérais comme un dessin en trois dimensions. De la première à la dernière page, la somme des pages constituait le dessin.
→ 41 Ça ce sont des cahiers que j'avais faits à Marseille, exposés à Houston en 1983 dans une expo sur le dessin.
→ 42 Dans cette même expo, il y avait des petits carnets, de format 3 po par 5 po (7,5 cm par 12,5 cm) dont chaque page avait dix-huit lignes, ce qui donnait 17 intervalles.
→ 43.44 Je jouais avec ça, en posant une couleur par intervalle, ou une couleur par page ou en faisant bouger la couleur de la première ligne à la dernière ligne en suivant toutes les permutations et en jouant avec le format du carnet.
→ 45 Là c'est la même chose il y a une couleur par ligne sur la première page, puis une couleur sur deux lignes, pour arriver à une couleur par page à la fin du carnet.
→ 46 C'est une vue d'une autre exposition à Houston en 1983. La pièce de droite, un triptyque, c'est le même principe avec le même format de carnet : sur le piédestal se trouve le carnet lui-même, la première page a une ligne de couleur, la deuxième page deux lignes, la troisième trois lignes, etc. ; encadré, c'est la représentation à plat du carnet-dessin, et ensuite la représentation en trois dimensions, sur du bois qui doit faire entre 4 à 5 cm d'épaisseur. La pièce de gauche, c'est un peu la même chose sur un format de carnet différent : sept pages peintes et encadrées individuellement,

et au milieu, leur représentation, et les bandes de masking tapes qui avaient été utilisées pour les peindre.
→ 47 Ça c'est aussi un carnet avec sa représentation en deux et trois dimensions. La disposition des couleurs est tout à fait au hasard. J'avais un tas de crayons de couleur devant moi et il n'y avait aucun choix. C'était peut-être inconscient, mais il n'y avait pas de choix délibéré d'avoir un rouge à côté d'un bleu à côté d'un vert à côté d'un jaune. J'étais systématique quand même : une fois qu'une couleur était utilisée, le crayon passait de l'autre côté.
→ 48 Ça c'est à la peinture, sur le même principe, sauf que pour les couleurs en trois dimensions, mais au lieu de mettre les couleurs les unes à côté des autres sur un morceau de bois de 4 cm d'épaisseur, je les ai superposées un petit peu en jouant avec les transparences.
→ 49.50 Ça c'est le même type de triptyque, où la partie en trois dimensions est en contreplaqué découpé.
→ 51 Là je jouais avec deux carnets, mis à plat en deux dimensions, puis en trois dimensions, en jouant sur les transparences, comme si les deux carnets avaient glissé l'un sur l'autre, mais c'est en fait un seul morceau de contreplaqué découpé.
→ 52 Là c'est encore la même chose : mais au lieu d'être juxtaposées une par page, les couleurs sont superposées sur la même page. À côté du carnet, encadrées, ce sont les bavures résultant de la peinture des pages ; sur la toile, c'est la surface totale des pages, et en dessous, ce sont les pages individuelles en contreplaqué découpé.
→ 53 Cette pièce reprend les petits carnets de 3 par 5 po, avec un changement d'échelle : les pages de 3 par 5 po sont doublées sur les dessins encadrés en deux dimensions puis triplées pour la partie en trois dimensions — des lames de bois clouées et collées ensemble, et leur épaisseur fait qu'elles tiennent debout.
J'étais toujours dans cette exploration sur la représentation, en allant d'une à deux et à trois dimensions. Mais en fait, rien ne se passait, ça changeait d'échelle c'est tout ! C'était frustrant, mais c'est pour ça que j'ai essayé toutes les combinaisons possibles et imaginables pensant qu'il y avait peut-être quelque chose qui allait en sortir, mais en fait il ne s'est pas passé grand-chose.
→ 54 Ça c'est toujours ce même format de petit carnet avec ses dix-huit lignes, donc pour le premier carnet sur la gauche, la première page a une ligne soulignée au feutre bleu, la deuxième page a deux lignes, la troisième page a trois lignes, etc., jusqu'à ce que j'arrive au bas de la dix-huitième page. Pour la deuxième série de carnets, au milieu, la ligne du haut descend jusqu'au bas de la page, puis les deux lignes, puis les trois lignes, etc. Et dans la troisième partie à droite, les lignes bougent une par une, par exemple, pour trois lignes, la première bougeait jusqu'au bas de la page avant que celle de dessus ne descende d'un cran.
→ 55 On voit par exemple la dernière page du carnet numéro 658 et la première page du carnet 659. J'en étais à sept lignes, les lignes ne bougeaient qu'une ligne à la fois. Quand j'ai commencé ce boulot, j'avais calculé qu'il me fallait près de deux mille carnets pour le terminer. Autant dire que je ne suis pas arrivé au bout !
J'ai laissé tomber en cours de route, bien que ce soient des carnets très courants qu'on trouvait dans toutes les papeteries.
→ 56.57 Ça c'était une série, un diptyque, des espèces de gestes au pinceau sur des pages de carnet. À gauche le geste est fait au pinceau et le fond est ensuite coloré à l'encre et au crayon et à droite c'est le contraire, le geste est coloré au crayon, et le fond est à l'encre. Ce diptyque est dans une collection à Houston. J'avais vendu deux dessins de cette série de carnets, mais je n'en vivais pas, loin de là.
→ 58.59 Et je faisais aussi des tas de carnets comme ça. Sur mon bureau j'avais une feuille de papier de 2 pi par 3 pi (60 cm par 90 cm) et je gribouillais toujours, par exemple quand j'étais au téléphone. C'était ce qu'on appelle en anglais des *doodles (gribouillis)*. Et une fois que la page était pratiquement pleine, je la retournais et je gribouillais de l'autre côté et puis une fois que c'était

plein, je le mettais de côté. J'avais tout un paquet de dessins comme ça, mais que je ne pouvais pas exposer parce qu'ils étaient travaillés des deux côtés. J'ai pensé en faire des carnets, et donc je les ai découpés et je les ai montés en carnet et comme ça on pouvait voir le dessin dans son entièreté, mais en trois dimensions.
→ 60 Ensuite j'ai commencé une série de peintures en reprenant ces gribouillages et en les agrandissant sur des supports. Là c'est une peinture : sur la gauche c'était du papier monté sur contreplaqué, au milieu une toile tendue, et à droite c'était une porte que j'avais récupérée. À cette époque-là, c'était en 1985, j'avais déjà commencé une activité de peinture en bâtiment pour gagner ma vie. J'étais aussi en même temps prof de français à l'Alliance française, je faisais des traductions, je travaillais comme interprète, des boulots qu'on fait pour gagner sa vie. La peinture en bâtiment c'est un de ces petits boulots qui est facile à faire. Cette porte, je l'avais récupérée sur un chantier. Peintre en bâtiment, c'était un gagne-pain dans la mesure où, je ne sais plus comment ça a commencé, mais j'avais déjà fait de la peinture en bâtiment à Marseille pour gagner un peu de fric. C'est donc une chose qui pour moi était facile. À ce moment-là, c'était uniquement une activité alimentaire, car je vendais très peu d'œuvres.
→ 61 Cette pièce est aussi de la série *Enlarged Details*. C'est une toile avec des gribouillages agrandis. Sur la droite ce sont des volets en plastique, qui étaient aussi de la récupération de chantier. Les baguettes en bois devant devaient faire partie de l'installation, mais elles ont disparu. En fait c'est une des rares toiles que j'ai encore chez moi. La toile fait 5 pi par 6 pi (1 m 50 par 1 m 80).
→ 62.63 Ça aussi c'était une récupération, une espèce de barrière que j'avais transformée en paravent, et puis peinte des deux côtés. J'y avais rajouté des lampes, deux ampoules. Il y en a une en bas ici et de l'autre côté en haut aussi. En bas, c'est une lumière jaune et en haut c'est une lumière bleue. Je crois que c'était peut-être du Supports/Surfaces dilué. Cette pièce est dans une collection à Houston.
→ 64 Ça c'était une toile qui devait faire, je ne sais pas, à peu près 1 m 20 par 80 cm avec une fenêtre et une corniche, et donc toujours avec ces gribouillages par-dessus.
→ 65 Celle-là aussi est dans une collection à Houston. Sur la gauche c'était un montant d'escalier, et, à droite, un morceau de corniche. J'appelais cette série *Enlarged Details (Détails agrandis)*, par ce que c'étaient des détails de ces petits carnets de gribouillage.
→ 66 Ça c'était le mur de l'atelier dont une partie était peinte, un fond de couleur, où sont accrochées des toiles tendues sur châssis. En fait, ces toiles, c'étaient des chiffons de peinture. Il y en a même une, je crois, qui était une jambe de pantalon de peintre, pleine de taches de peinture, tendue sur châssis. Ensuite, les détails étaient projetés par-dessus et peints.
→ 67 Ça c'est une exposition que j'avais organisée à Houston, à DiverseWorks, un espace un peu comme l'ADDA, qui avait été créé par des artistes.
→ 60 À gauche, il y avait cette pièce qu'on a vue tout à l'heure. J'avais oublié de mentionner qu'il y avait des néons, il y avait deux gribouillages en néon qui étaient accrochés. L'un sur la porte et l'autre au mur. L'installation à droite c'était la même chose avec ces chiffons de peinture. J'avais fait des diapos pour agrandir les gribouillages, j'avais fait des diapos de chaque page de cahier et, à l'aide d'un projecteur, je projetais ces gribouillages de la même couleur que dans le cahier. À partir de ces carnets où je faisais tous ces *doodles*, ce que je recherchais était de voir ce qui se passait en agrandissant ces gribouillages, s'il restait les mêmes gribouillages ou s'ils devenaient autre chose, s'ils changeaient de nature ou pas. En fait, rien vraiment ne se passait… Je me faisais plaisir sur le moment, mais ça n'allait pas bien loin.

J'avais vraiment l'impression de tourner en rond, et en même temps je lisais beaucoup, entre autres sur la représentation.
→ 69 En particulier un bouquin qui m'avait vraiment marqué. C'était *Le portrait du Roi* de Louis Marin, où il analyse la façon dont la représentation fonctionnait au XVIIIe siècle et le pouvoir que pouvait avoir le portrait du roi. Le portrait était pratiquement aussi fort que la présence réelle du roi. C'est un bouquin qui m'avait vraiment intéressé, et je me suis demandé ce qu'il restait aujourd'hui de cette force qu'avait la représentation au XVIIIe siècle. En fait, il n'en reste rien maintenant, c'est pratiquement fini.
→ 70 Et pendant que je faisais toutes ces réflexions, je passe dans un supermarché et je vois une boîte de camembert avec *Louis XIV, King of the Brie*. C'en était la preuve. Le portrait du roi avait une telle force, d'après Louis Marin, que lorsqu'on rentrait dans une pièce où il était exposé c'était comme si on se trouvait en présence du roi. Et là, dans le supermarché, je trouve le portrait du roi sur une boîte de camembert. Il y avait vraiment une dévaluation, si on peut dire, à cent pour cent de la force de ce portrait. Je me suis demandé ce qui en restait aujourd'hui après l'arrivée de la photo et j'ai pensé à faire des portraits photo pour montrer à quel point cette force de la représentation s'était dissoute. Et en essayant d'imaginer ces photos, je me suis aperçu qu'en fait il y avait pas mal de photographes qui travaillaient déjà sur ce même sujet et j'ai pensé qu'il était inutile pour moi d'essayer de faire ce qui était déjà fait. J'ai donc réuni un groupe de sept ou huit photographes, et j'ai proposé ça à Thierry Raspail, le directeur du Musée d'art contemporain de Lyon que je connaissais depuis mon exposition au Musée de Grenoble, et avec qui j'étais resté en contact. Il était passé à Houston, en 1985, on avait travaillé ensemble sur une rétrospective d'Edward Ruscha pour le MAC de Lyon. Je lui ai fait part de cette idée, de ce projet, et il me dit : « Oui ça m'intéresse, donne-moi quelque chose de plus précis ». Alors j'ai creusé un peu plus ma recherche et j'ai fait une série de trois expositions sur cette idée de la représentation.
→ 71 La première c'était *Contemporary Photographic Portraiture*, en 1987, sur le portrait photographique contemporain. L'autre était sur le statut de la sculpture en 1990, avec des artistes américains qui travaillaient l'objet en sculpture. Et la troisième c'était *Here's Looking at Me* sur les autoportraits contemporains, en 1993.
→ 72.73.74.75.76.77.78.79.80 Dans cette expo sur le portrait photographique contemporain, il y avait Mark Berghash, Ellen Brooks, Sarah Charlesworth, Clegg & Guttmann, Peter McClennan, Laurie Simmons, une collaboration entre Laurie Simmons et Alan McCollum, Nic Nicosia, et Susan Shaw. Ces photographes américains travaillaient tous le portrait, mais ces portraits n'étaient plus du tout dans la tradition du portrait telle qu'on l'entendait au XVIIIe siècle.
→ 80.81.82 Ça c'était la deuxième exposition : *Status of Sculpture* à l'ELAC, un lieu qui était près de la gare Perrache et qui n'existe plus maintenant. Avec Jennifer Bolande, Robert Gober. Pour l'expo, Gober avait proposé un papier peint dont on avait recouvert toute une salle qui était à peu près grande comme la moitié de celle-ci, et dans un coin il y avait installé son lavabo.
→ 83.84.85 Ça c'était Tishan Hsu, Jon Kessler, Christian Marclay. Cette pièce c'était aussi une pièce audio. Je ne sais pas si vous connaissez le travail de Marclay. Il travaille beaucoup sur la musique. En fait c'est un musicien-DJ aussi. Sa pièce s'appelait *Tape Fall*. C'était le bruit d'une chute d'eau qui était enregistrée sur une bande, mais qui n'avait pas l'autre bobine pour attraper. Donc l'eau, la bande tombait. En fait ce n'était pas le son d'une vraie chute d'eau, c'était un bruit de chute d'eau qui était électronique, qu'il avait travaillé.
→ 86.87.88 À la fin de l'expo il y avait un tas de bandes au sol. Ça, c'était Patty Martory, Cady Noland et Laurie Parson qui a arrêté de travailler maintenant. Sa pièce était constituée d'objets qu'elle avait trouvés près de son atelier dans le New Jersey,

qu'elle avait rassemblés et qu'elle présentait comme ça en tant que sculpture. → 89 Elle, c'est Nancy Shaver. → 90 Et Dustin Schuler, un artiste de Los Angeles : là ce sont des modèles réduits de carrosseries de voitures qui ont été mises à plat. En fait, dans l'expo, il y avait aussi quatre vraies voitures qui avaient été désossées, enfin dépecées littéralement. Il appelait ça *Car Pelts (Peaux de voiture)*. Cette expo *Status of Sculpture* avait commencé à Lyon en 1989, et ensuite elle est allée à Londres à l'*Institut of Contemporary Art*, ensuite en Belgique et puis à Berlin. Quand elle est allée à Londres en 1990, les critiques anglais ont massacré l'exposition.
→ 91 Ça c'est la liste des artistes dans l'exposition sur l'autoportrait contemporain. Avec quatre-vingts artistes, je n'ai pas mis une photo pour chacun des artistes présents, mais la liste était internationale.

→ 92 Au moment de faire cette installation à Houston en 87, il y a eu un déclic. J'avais d'abord peint le fond mauve avant d'accrocher les toiles et de peindre les détails agrandis. Une fois que le fond a été fini, je me suis rendu compte que j'avais déjà une peinture. Il n'y avait pas besoin de rajouter quoi que ce soit dessus. C'était une peinture. Ce n'était pas une image, mais bien une peinture. Je me disais en même temps que de la peinture en bâtiment, ce n'est pas de l'art. Mais ça m'a travaillé pendant un an ou deux, c'était vraiment ce qui me préoccupait. J'avais ces autres expos que je montais à Lyon. Mais finalement, je suis arrivé à la conclusion qu'en fait c'était une peinture qui n'avait plus besoin de quoi que ce soit comme image par-dessus, et ça correspondait vraiment à cette idée, à cette recherche que je faisais depuis une dizaine d'années, en tournant en rond : faire de la peinture qui ne soit plus une représentation. Quand on peint un mur, le résultat c'est le mur, ce n'est pas l'image du mur. C'est le mur, mais le mur peint, le mur qui devient peinture. Ça collait exactement avec ce que j'avais essayé de trouver. C'est à ce moment-là, en 1989, que je me suis dit : « mais en fait c'est ça la peinture que je cherche à faire ».
→ 93 J'avais déjà une petite pratique de peintre en bâtiment, et donc j'ai commencé à signer les chantiers que je faisais pour les intégrer à mon travail d'artiste. Et à partir de là j'ai laissé tomber l'activité d'atelier pour me consacrer à l'activité de peinture en bâtiment. Au départ, je demandais à des copains de m'aider quand il y avait de gros boulots que je n'arrivais pas à faire tout seul, des copains artistes qui avaient besoin d'un peu de fric.
→ 94.95 Ça c'est Leamon Green, qui est artiste aussi, et qui me file un coup de main. Il venait d'arriver à Houston, il avait besoin d'un petit boulot et il est venu travailler avec moi — il est maintenant professeur à Texas Southern University à Houston.
Mais très vite je me suis aperçu que si je voulais que cette activité soit prise au sérieux il fallait que je sois un peintre en bâtiment

sérieux et donc que je propose un produit de qualité, un service de qualité et qu'il fallait que je fasse appel à des professionnels. Je ne pouvais pas vraiment compter sur les copains artistes, si un m'appelait un matin en disant qu'il ne pouvait pas venir aujourd'hui, je me retrouvais le bec dans l'eau, le client attendait, et donc ce n'était pas professionnel. Peu à peu cette activité s'est sue, je ne sais pas comment.
→ 96.97.98.99.100 Ça c'est chez Georges Rey à Lyon. Je l'avais connu lorsqu'on était ensemble étudiants en histoire de l'art. Quand il a su que je faisais de la peinture en bâtiment, il m'a demandé de repeindre son appartement. Ça, c'est le chantier dans son appartement à Lyon. C'est un travail de recouvrement. Ça m'est arrivé souvent, je crois que j'ai des exemples un peu plus loin, de galeries qui m'ont embauché pour repeindre après une exposition.
J'ai donné le nom de *That's Painting Productions* à l'entreprise lorsque je l'ai enregistrée au registre du commerce du Harris Conty à Houston en 1989. Mais j'ai abandonné le mot *Productions* après m'être installé à Los Angeles, à cause de la confusion possible avec l'industrie du cinéma.
→ 101.102.103.104 Ça c'est la première exposition de *That's Painting*, à Houston en 1993. Deux artistes qui travaillent ensemble sous le nom de The Art Guys, transformaient leur atelier en galerie et m'ont proposé une exposition, car les murs avaient bien besoin d'une couche de peinture. Et donc, avec Leamon Green, on a retapé tous les murs et tout repeint. Le paiement s'est fait une partie en argent, mais aussi une partie en échange, et ils m'ont donné un de leurs boulots. Il y a eu un vernissage pour cette expo, et comme les Art Guys étaient vraiment connus à Houston pour faire des canulars, je me suis dit que si je fais un vernissage, arrivant dans une pièce vide où il n'y a que des murs blancs, les gens vont penser que c'est un autre canular des Art Guys. Au départ j'ai pensé que je pourrais faire une vidéo du chantier pour montrer le travail, mais à ce moment c'est la vidéo qui pratiquement deviendrait l'œuvre, et je ne voulais pas ça. Donc j'ai décidé de faire un catalogue.
→ 101.102 Et là, sur la table au milieu, le catalogue reprenait toute la paperasse qui avait été générée par le travail. Donc, les notes que j'avais prises quand j'étais allé les voir pour savoir ce qu'ils voulaient faire comme chantier, les factures du magasin de peinture, le nuancier pour la couleur de blanc qu'ils voulaient. Il y avait aussi la transcription d'une interview avec un ami de New York, Michael Kosch — republiée dans le petit bouquin de *Roma Publications* en 2000. Et tous ces documents plus l'interview étaient sur la table au milieu, donc les gens qui sont venus au vernissage pouvaient le voir, le lire, et passer commande du catalogue.
→ 103 Ce sont les Art Guys qui ont choisi la couleur *white on white*, et comme pour chaque chantier, le client décidait de la couleur. Quelquefois ils me demandaient mon avis. Mais je me souviens, je me suis très vite aperçu qu'il fallait que je sois très prudent dans ce que je proposais.
Par exemple il y a eu un couple qui m'a demandé de repeindre une chambre et ils voulaient une couleur très sombre, et je pensais que c'était trop foncé, que ça allait rétrécir l'espace, donc je ne leur ai pas imposé, mais presque, une couleur plus claire et ça ne leur a pas plus du tout.
J'ai réalisé qu'il valait mieux s'en tenir au choix du client, sinon on risquait de le perdre.
Au départ les gens faisaient appel à moi comme artiste et comme peintre en bâtiment, c'étaient souvent des amis d'amis donc ils savaient que j'étais artiste, ils avaient peut-être la conscience d'acheter une œuvre. Mais mes tarifs étaient vraiment les tarifs du marché du bâtiment. Il n'y avait aucune plus-value. La plus-value artistique était gratuite pour qui voulait l'apprécier. En fait, je ne m'imposais pas au client, dès le départ je ne me présentais pas comme artiste. J'étais peintre en bâtiment et j'étais embauché comme peintre en bâtiment, et au cours du chantier dans des discussions, je mentionnais que pour moi c'était aussi

une activité artistique qui tenait de la performance, qui tenait de la peinture, et ce qui est marrant c'est que, 90 % du temps, ils n'en avaient absolument rien à foutre. Ils voulaient un bon travail, propre, bien fait. Mais par contre, quelquefois ça les intriguait un peu. Ils disaient : « ah bon ? Mais pourquoi ? ». À ce moment-là il y avait des discussions qui pouvaient devenir très intéressantes. Mais ça restait vraiment des cas très rares.
→ 104 Ça c'est toujours chez les Art Guys, et ça c'est l'extérieur de leur atelier où j'avais repeint tous ces panneaux en bois qui étaient vraiment en très mauvais état et avaient bien besoin d'une couche de peinture. C'est eux d'ailleurs qui avaient choisi ce gris *Cambodia* de la marque de peinture Devoe.
→ 105.106 Ça c'est ma première exposition à Paris, en 1996, à la galerie Le Sous-sol tenue par Yvon Nouzille, qui est devenu, par la suite, le représentant de *That's Painting* pour l'Europe — il est mort malheureusement il y a une dizaine d'années déjà. L'exposition précédente était une expo de Daniel Walravens, un artiste qui créait des couleurs pour une marque de peinture, Tholens, je crois. Il avait exposé cette couleur verte qu'il venait de créer sur trois murs de la galerie qui était une galerie en sous-sol. Donc à la fin de l'exposition, Sylvain Soussan, un des artistes de la galerie, et qui se dit *fournisseur de musées* — parce que, pour lui, un artiste, c'est quelqu'un qui fournit les musées, aussi bien en art que, par exemple, en extincteurs — avait demandé à Walravens de trouver un blanc spécifique pour des expositions d'art contemporain et il avait embauché *That's Painting* pour poser ce blanc sur les murs de la galerie Le Sous-sol.
→ 107 Ça c'était Walravens à gauche et Soussan à droite, à la galerie Le Sous-sol. Je peignais devant les gens, c'était une performance. Cette fois-ci, je n'étais pas tout seul, Yvon avait embauché un autre peintre parce qu'il y avait de la surface à couvrir. Je peignais le blanc, pour lequel Soussan avait trouvé un slogan comme titre de l'exposition : *BLANC, pour que le fond retrouve la forme*. Il était très bon pour ce type de slogan.
→ 108.109.101.111 Ça c'était aussi une performance à la Texas Gallery, à Houston, en 1997, après une exposition de Hamish Fulton, un Anglais. Il avait fait un grand mural qui était en fait une espèce de poème à propos d'une balade dans l'ouest du Texas, et la galerie m'avait embauché pour repeindre ce grand mur. Là avec deux de mes peintres, Martin Tovar et Herminio Fragosa. Et Martin, à droite, est resté avec moi jusqu'à ce que je parte à Los Angeles en 2007.
→ 112.113.114 Ça c'est un cinéma, le foyer d'un cinéma à Dallas, où, après avoir rénové les murs, on a peint des faux glacis, des dégradés de glacis. Aux États-Unis, il y avait une chaîne de cinéma qui s'appelait *Landmark Theaters*, ils avaient des salles à Houston, à Dallas, trois à San Francisco, et ils nous ont embauchés pour aller les repeindre. Ils nous embauchaient pour la qualité du travail, pour la qualité des matériaux aussi, et pour les prix qui étaient, pour la qualité, vraiment abordables.
→ 115.116 Ça c'est un des cinémas à San Francisco, *The Bridge Theater* avec Herminio et Felix.
→ 117.118 Ça c'est un autre cinéma à Albany, qui est de l'autre côté de la baie de San Francisco. Il y a avait un thème pour chaque cinéma. Je n'avais pas de décision à prendre par rapport à la décoration, c'était beaucoup plus relax, mais ça restait une pratique artistique. La pratique artistique pour moi n'était pas dans le choix de la couleur, ce n'était pas non plus seulement la peinture posée au mur, c'était vraiment l'ensemble : faire marcher l'entreprise, trouver des clients. Même la relation avec les fournisseurs de peinture, les magasins de peinture à Houston ou à Los Angeles, ça faisait partie du tout. À la Texas Gallery par exemple — là où j'avais repeint le mural de Hamish Fulton — la directrice Fredericka Hunter l'a tout de suite pigé. Pour elle, le fait que ce soit de l'art c'était *built in*, c'était intégral dans la mesure où ça vient d'une recherche sur la peinture et sur

la représentation, le fait que cette recherche aboutisse à la peinture en bâtiment ne posait aucun problème. Mon intervention à la Texas Gallery, à la suite de l'exposition de Hamish Fulton, Fredericka l'a présentée au public comme performance. C'est sûr qu'un musée ou une galerie ne voulait pas présenter seulement un mur vide, mais pour moi ça ne changeait rien à la nature du travail que ce soit en public ou en privé, que ce soit pour une galerie ou pour un particulier, la qualité du travail, en fait non seulement du travail pratique, mais la qualité de l'œuvre était exactement la même. Il n'y avait pas de valorisation parce que c'était dans une galerie ou un musée. La peinture que je proposais, ce n'était pas une peinture gratuite, car elle avait un but, une fonction. Ce n'était pas juste pour dire de poser une couche de peinture. J'intervenais parce qu'il y avait un besoin de réparer et repeindre un mur. Mais après trente ans, mes genoux commençaient à lâcher, et à 68 ans, je me suis dit qu'il serait temps de penser à la retraite. Vu que j'avais cotisé aux États-Unis, pendant près de quarante ans au système de retraite fédéral, je me suis dit : « autant en profiter ».
→ 119.120 Les peintres qui travaillaient avec moi s'appelaient *maestro* entre eux. Parce qu'on faisait de la peinture en bâtiment, mais aussi des finitions spéciales, du faux marbre, du faux bois, de glacis, des choses comme ça. Ils avaient tous une formation de peintre en bâtiment. Là par exemple quand on est allé à San Francisco, ils étaient quatre avec moi et ça c'était au *Clay Theatre* à San Francisco, on avait fait de la dorure à la feuille sur les motifs de la façade.
→ 121 Ça c'est l'équipe à San Francisco en 1998, devant le Golden Gate Bridge avec Roberto, Martin, Herminio et Felix.
→ 122.123.124.125 Ça c'est un projet avec les Art Guys, chez qui j'avais fait la première expo. Au milieu des années 90, la vodka Absolut avait fait toute une série de campagnes publicitaires avec *Absolut Warhol*, *Absolut Ruscha*, *Absolut Harring*, et des tas d'autres artistes… et Absolut avait demandé aux Art Guys de faire *Absolut Art Guys*. Ils venaient juste de finir une série qui consistait à mettre mille couches de peinture sur des objets ordinaires — il y avait un clavier d'ordinateur, un ours en peluche, une paire de lunettes, sur lesquels ils avaient passé mille couches de peinture, en répertoriant les couleurs. Ils ont donc proposé à Absolut de peindre mille couches de peinture sur un panneau publicitaire près d'un bord d'autoroute à Houston, et ils ont ainsi passé commande à *That's Painting* pour réaliser le chantier.
→ 123 Là, c'est la couche numéro 893. Les lettres faisaient 5 pi de hauteur (152 cm), et elles étaient en contreplaqué à peu près à 6 po (15 cm) du fond du panneau. La bouteille Absolut faisait 16 pi de hauteur (487 cm) elle était en trois dimensions aussi. Et donc, avec mon équipe, on a passé mille couches de peinture sur les lettres et sur la bouteille. On changeait de couleur à chaque couche, et sur la droite du panneau, ce sont des empreintes de pouce. À chaque couleur, celui qui était en haut pour peindre posait la couleur avec son empreinte de pouce.
→ 124.125 Ça c'est la dernière couche. Le fond du panneau était tout blanc quand on a commencé, et à la fin il s'est trouvé très dégueulassé. Et donc on voit sur le coin les mille empreintes de pouces. À Houston il fait très chaud en été, et il nous est arrivé de peindre quinze couches dans une journée. On a commencé au mois de juin 98 et on a fini au mois de mars 99. Comme campagne publicitaire, ça a vachement bien marché parce que, en bordure d'autoroute, les gens ralentissaient. Il y a même eu des paris sur la couleur de la prochaine couche. Il y a eu des accidents aussi… Les gens s'arrêtaient pour regarder et paf ! Pendant une interview avec Jack Massing, un des deux Art Guys, on était au pied du panneau en train d'être interviewés et au carrefour derrière nous on voit deux bagnoles qui se rentrent dedans.
→ 126.127 Il y a eu une espèce de petite fête médiatique à la fin pour la millième couche, et les Art Guys étaient là.

C'est Michael Galbreth — qui est mort maintenant il y a deux ans déjà — à gauche, et Jack Massing à droite. Les costumes qu'ils portent font partie d'une de leurs performances, *Suits : The Clothes Make The Man (L'habit fait l'Homme)*. Ils s'étaient fait faire chacun un costume sur mesure par un couturier américain, Todd Oldham, sur lesquels ils avaient vendu, comme pour les pilotes de course automobile, des emplacements publicitaires, avec des prix différents en fonction de l'emplacement. Entre les épaules, dans le dos, c'était, je sais plus, 5000 $ ou 10 000 $. Il y avait des prix dégressifs. Et quand on achetait un emplacement sur la veste de l'un, on avait droit à un emplacement gratuit sur les pantalons de l'autre.
Pour *That's Painting*, j'avais acheté tout ce que je pouvais me permettre, pour 1000 $, c'était sur la manche de Michael et sur le genou de Jack. Cette performance a duré un an. Ils s'étaient engagés à porter ces costumes chaque fois qu'ils étaient en public. Ils se sont baladés partout aux États-Unis, et ils en ont sorti un bouquin et un film.
→ 128 Ça c'était une collaboration avec Olivier Mosset à Barcelone en 1999 à Tecla Sala, une expo qui s'appelait *De Coraz(i)on*, un jeu de mots sur *décoration* et *cœur*. Il m'avait demandé de peindre le mur sur lequel sa toile allait être accrochée.
→ 129 Ça c'est sa toile, et j'avais fait un gris moyen qui était entre le blanc et le gris de sa toile pour peindre le mur pendant la conférence de presse pour le vernissage, avec Victoria Combalia, la directrice de Tecla Sala et Joerg Bader, le commissaire.
Si aujourd'hui si on veut acheter une œuvre de *That's Painting*, ce n'est pas possible. C'est une chose à laquelle je tenais énormément. Une des choses qui faisait la force de mon travail c'est le fait que justement il n'y avait pas de plus-value, ou de surenchère. J'offrais le travail au prix du marché de la peinture en bâtiment, je gagnais ma vie en dehors du circuit des galeries marchandes, sauf quand c'est Yvon Nouzille à Paris, à la galerie Le Sous-sol, ou Fredericka Hunter à la Texas Gallery qui me trouvaient des chantiers. De la même façon que quand un décorateur à Houston me trouvait un chantier, ils touchaient un pourcentage du prix. Le galeriste était traité exactement de la même façon que le décorateur. À Barcelone, dans le catalogue de l'expo, Joerg Bader le commissaire de l'expo a dit que *That's Painting* était très cher, parce qu'il a fallu qu'il me fasse venir de Houston, mais c'étaient des frais annexes ; le coût de la peinture c'était le coût du travail. Le hasard des expositions m'a donné l'occasion, à deux reprises, de boucler la boucle sur la représentation.
La première fois, en 2001, pour l'exposition *Going Home*, organisée par Lance Fung, dans la maison natale de Edward Hopper à Nyack, au nord de New York, au Edward Hopper House Art Center. Lance Fung, un galeriste de Manhattan m'avait invité à une exposition de groupe, où chacun des huit artistes invités avait une pièce dans la maison ou un coin du jardin.
→ 130 Par chance, je me suis retrouvé avec la cage d'escalier, sans doute parce que c'était l'espace le plus difficile à utiliser pour une installation traditionnelle. Mon idée était de reprendre les couleurs d'un des tableaux de Hopper et de les peindre sur les murs et les boiseries de cette cage d'escalier.
→ 131 Et lorsque je suis allé voir le lieu, deux mois avant l'expo, pour savoir s'il y avait beaucoup de réparations à faire sur les murs avant de repeindre, je me suis aperçu que *Stairway*, un des tableaux que je pensais utiliser comme modèle était en fait la représentation de cette même cage d'escalier. C'est une peinture sur bois que Hopper avait peinte en 1949, et qui se trouve dans les collections du Whitney Museum à New York. Mais toutes les reproductions que j'avais pu trouver avaient des couleurs très différentes les unes des autres, soit rougeâtres, soit verdâtres. Je voulais voir le tableau lui-même pour avoir les couleurs exactes. C'est grâce à une amie qui travaillait au Whitney, j'ai pu avoir accès aux réserves, et, avec mon nuancier Benjamin Moore,

j'ai trouvé les couleurs exactes des murs et des boiseries que Hopper avait mises sur son tableau.
→ 132.133.134 Et en août 2001, aidé de deux étudiants de Hunter College, après avoir réparé les fissures des murs, nous avons repeint les murs et les boiseries avec les couleurs originales du tableau de Hopper. Ce chantier marque, pour moi, le moment où la représentation a bouclé la boucle : en 1949, prenant sa cage d'escalier comme modèle, Hopper a peint *Stairway*, et 52 ans plus tard, en prenant *Stairway* comme modèle, j'ai repeint les murs et boiseries de cette même cage d'escalier avec les couleurs du tableau de Hopper.
→ 135 Ça c'est une vue de la peinture terminée — que j'ai appelée *Chez Hopper* — avec Lance Fung à gauche et Paul Welsh, un artiste de sa galerie, à droite. Je me suis trouvé dans une situation identique sur le chantier de peinture du restaurant *TokyoEat* au Palais de Tokyo, à Paris en 2003.
→ 136.137 On devait repeindre non seulement le haut des murs, mais aussi les chambranles métalliques des portes-fenêtres, ces mêmes portes-fenêtres qui avaient servi de modèle à Ellsworth Kelly en 1949.
→ 138 À l'époque, il appelait la pièce *Construction, Relief en blanc, gris et noir*, et qui est maintenant dans les collections du Centre Pompidou sous le nom : *Window, Museum of Modern Art, Paris*.
→ 139.140 La réalité a rattrapé la représentation en quelque sorte : ce qui était modèle pour Ellsworth Kelly, est devenu la peinture elle-même pour *That's Painting*.
→ 141.142.143 Ça c'est une collaboration avec une artiste parisienne, Céline Ahond, elle avait reçu une commande pour un 1 % dans un lycée à Mer, près de Poitiers, et son idée était de peindre une ligne orange qui commençait à l'entrée du bâtiment et qui faisait tout le tour du collège, en passant par des panneaux d'information, pour arriver jusque dans la cour où un banc était peint en orange. C'est elle qui avait déterminé la couleur. L'orange au mur c'est une vacherie de l'architecte qui ne supportait pas qu'il y ait une bande orange sur ses murs blancs, et donc, il a décidé de peindre certains murs en orange aussi. Le projet à Mer était en 2012.
→ 144.145.146.147.148.149 Ça c'est un autre projet en 2016, avec Céline Ahond, pour une autre commande du 1 %, au Collège Pierre Curie à Bondy, dans la banlieue parisienne. Son projet était de faire un film avec les élèves et donc elle voulait une pièce en vert, ce fond vert d'incrustation, pour faire des superpositions d'images. Et là j'avais peint la salle entièrement en vert.
→ 147 Ça c'est Céline pendant le tournage avec les élèves. Son projet de 1 % c'était le film d'une part avec les élèves et un livre qui en a été tiré. À la fin du tournage, ils ne pouvaient pas garder les murs verts dans cet espace qui est un gymnase, alors je suis revenu pour les repeindre en blanc. Mais pour garder une mémoire du projet, deux pièces dans le collège ont été peintes avec un mur en vert.
→ 148.149 Un mur de la bibliothèque, et un dans le réfectoire.
→ 150.151.152.153.154.155.156.157 Ça c'est une pièce de Rutault, qui est dans la collection de la Banque ING à Paris. ING déménageait ses locaux à la Défense dans un bâtiment neuf, et donc pour réinstaller la pièce de Rutault il fallait repeindre les murs de la même couleur que les toiles. C'était un diptyque, une partie orange, et une verte. Et là encore c'est Yvon Nouzille qui s'était arrangé avec la banque pour me faire passer la commande : réinstaller le Rutault sur les murs du bâtiment de la Défense, donc un mur orange et un mur vert. Et ensuite, repeindre les toiles aussi qui

avaient bien mal vieilli. En tant que propriétaire de l'œuvre, c'est la banque qui avait décidé de me la faire repeindre et Yvon Nouzille a essayé qu'on se rencontre, Rutault et moi. Mais Rutault n'a pas voulu me voir. Il était furieux que ce soit *That's Painting* qui ait repeint sa pièce. J'aurais été bien content de discuter avec lui, mais ça ne s'est pas passé.
→ 158.159.160 J'ai parlé de finitions spéciales, ça, c'est du faux bois, une cuisine à Houston qui avait des meubles tout en blanc, et à la demande du client, avec Martin et Adolfo Mejia, on les a repeints en faux bois.
→ 161.162 Dans cette même cuisine, le client voulait que les plaques des prises électriques qui sont noires au départ se fondent avec le granit, alors on les a peintes en faux granit.
→ 163 Ou des plafonds en ciels nuageux, j'en ai fait pas mal. Ça, c'est une cage d'escalier dans une maison particulière. La première fois qu'on m'a demandé de faire une peinture comme ça, c'était une cliente pour qui j'avais déjà repeint plusieurs pièces. À l'extérieur de sa cuisine, il y avait des bouleaux, et elle voulait les faire rentrer à l'intérieur en les peignant sur les murs de la cuisine. Quand elle m'a proposé de faire ça, j'ai pensé que ce serait retourner dans l'image, et contredire ma position. Moi qui venais d'en sortir, qui était complètement sorti de la représentation, je ne me voyais pas faire des arbres, des feuilles et des petits oiseaux, parce qu'elle voulait aussi des petits oiseaux. Et puis je me suis dit qu'en fait c'était ridicule, c'était aussi un service. Je suis prestataire de services. C'est un service qu'on me demande et que je peux très bien faire, techniquement j'en suis tout à fait capable, je ne vois pas pourquoi je refuserais de rendre ce service. Et donc, ce fut la première peinture murale, avec deux petits oiseaux, c'était mignon. Après, dans cette même maison, j'ai fait des nuages au plafond de l'entrée. Par la suite j'ai fait pas mal de peintures murales, des plafonds, des frises au pochoir, des choses comme ça, à la demande du client.
→ 164.165.166.167.168 Ça c'est un chantier pour un cabinet de conseil auprès d'investisseurs à Houston. Ils emménageaient dans de nouveaux bureaux, et ils m'ont donné libre cours, ils m'ont demandé de « faire quelque chose d'intéressant ». Il y avait tous ces piliers au milieu de l'espace de bureaux, donc on a projeté des espèces de hachures sur les piliers qui débordaient sur les côtés, avec Martin, Adolfo et Jésus Balderas. Ça donne ça quand on se tient dans un certain endroit : visuellement, ça colle exactement, mais si on bouge on voit les décalages.
→ 169.170.171.172.173.174 Ça c'est une vue de l'atelier à Houston, un atelier de peinture en bâtiment, où je rangeais tout le matériel.
→ 172 À gauche, la cabine de peinture au pistolet.
→ 174 Et la carte de Houston où des épingles rouges indiquaient les chantiers en cours et les épingles vertes pour les chantiers prospectifs comme on dit, les chantiers à venir.
→ 175 Ça c'est l'équipe, presque au complet — il manque Adolfo Mejia — en 2005 : Juan, Jose, Efren, Jésus, Jorge, Hugo, Martin et Jean-Sébastien. On était allé voir un match de baseball à Houston.
→ 176.177.178.179.180.181.182.183.184.185.186.187.188.189.190 Ça c'est une série sur un chantier spécifique. Quand un client fait appel au peintre en bâtiment pour repeindre un extérieur, en général la peinture est en très mauvais état, ça se décolle de partout, il y a du bois pourri. On commence par faire enlever toutes les planches pourries, décaper la peinture qui s'écaille, passer la couche d'impression. C'était en plein sud, avec le soleil et l'humidité, la peinture était complètement foutue. Il faut faire des réparations sur les lambris, et ensuite passer au silicone.
→ 184 Ça c'est la pause au taco truck avec Martin, Adolfo et Jorge. Puis le nettoyage avant la dernière couche de peinture.
→ 191.192.193.194.195.196.197.198.199.200.201.202 Ça c'est le dernier chantier à Los Angeles dans une maison de style *Mid-Century Modern* des années 50,

d'un architecte assez célèbre, qui s'appelait Quincy Jones — le même nom que le musicien — mais ce n'est pas le musicien, un autre Quincy Jones.
La maison avait été assez négligée. Et aussi le beige clair des colonnes et des piliers avait été changé, ce n'était pas la couleur d'origine. Le client voulait vraiment essayer de la remettre telle qu'elle était à l'origine, donc on a retrouvé dans des documents que tout était de la même couleur, ce marron foncé.
→ 193 Et il y avait vraiment des dégâts énormes sur ces poutres. Il a donc fallu décaper la peinture, traiter le bois avec un produit spécial, une sorte d'époxy à deux composants qui s'appelle abatron.
→ 194 D'abord on enduit le bois avec un produit liquide qui est aussi à deux composants, et ensuite on met ce mastic qui est de la même composition chimique que le liquide, ce qui fait qu'ils se lient complètement et ça ne craque plus, même si ça devient humide ça tient le coup.
→ 195 Une fois repeints, ça donne ça.
→ 196.197.198 Ça c'était l'intérieur avant qu'on intervienne, la salle à manger, la cuisine.
→ 199 Et ça, c'est Alberto Beltran sur le chantier.
→ 200 Une fois terminé, avec toutes les colonnes peintes de la même couleur que les poutres, ça redonnait une espèce de solidité à la maison, alors qu'avant lorsque les colonnes étaient peintes en beige clair, on avait l'impression que le toit flottait.
→ 203.204.205.206 Ça, ce sont des brochures que j'avais fait faire, et que je distribuais aux clients, avec la devise de l'entreprise : *moins il y a à voir, plus il y a à penser*. Ça c'était la première brochure que j'avais faite en 1997 ou 1998.
→ 207.208.209 Et ça c'en est une que j'avais faite plus récemment en 2005 ou 2006 je ne sais plus…
→ 211.212.213.214.215.216.217.218.219.220 Je voudrais aussi parler d'une autre expo que j'avais montée avec Jade Dellinger, un commissaire indépendant aux États-Unis qui s'intéressait aux artistes qui, comme moi, proposaient des services. C'est une exposition qui présentait des *artistes prestataires de services*. J'avais rencontré Jade en 1992 en préparant l'expo sur l'autoportrait contemporain. À l'époque, il finissait ses études d'histoire de l'art à New York et il travaillait dans une galerie à qui j'avais emprunté trois autoportraits de Mike Kelley. Je l'avais rencontré à ce moment-là, mais je n'avais pas parlé de mon travail, parce que je venais avec la casquette de commissaire, pas celle du peintre. En 95, il a appris que je faisais de la peinture en bâtiment par un ami commun et il m'a contacté pour m'inviter à participer à une expo qu'il organisait à New York qui s'appelait *Custom Colors*. L'expo présentait trois artistes qui travaillaient la peinture en bâtiment. Un Anglais, Philip Ridley, qui prenait un pot de peinture et peignait exactement la surface proposée sur le pot. Si le pot de peinture disait couvrir 5 m², il peignait 5 m². Un Italien, Filipo Falaguasta qui, lui, proposait ses services. Il avait toute une liste de services qui allaient de baby-sitter jusqu'à ami intime, en passant par peintre en bâtiment ou poseur de briques. Quand je suis allé à New York pour cette expo, Jade m'a parlé d'*Arte & Co.*, un catalogue d'artistes prestataires de service et on a commencé à faire l'inventaire de tous les artistes qui proposaient des services. Il y en avait une grande quantité et c'est à ce moment-là qu'on a lancé le projet d'une expo qui s'appellerait *To The Trade, A Trade Show For The Art Industry*, une exposition sous forme de salon pour l'industrie de l'art. Ça c'était le premier projet en 1995.
→ 211 C'était ce livre *Arte & Co.* de Loredana Parmesani, qui présentait huit artistes proposant des services.
→ 212 *Ingold Airlines*, c'était une compagnie aérienne que l'artiste Res Ingold avait reprise enfin, c'était son oncle, je crois, qui avait cette compagnie et lui il proposait

des voyages artistiques. Dans notre projet, il aurait pu s'occuper de tout le transport des œuvres et aussi des artistes.
→ 213.214 C'était Philippe Cazal et *Name Diffusion*. Il proposait son nom comme nom de marque.
→ 215 Ça c'est *Banca di Oklahoma,* créée par trois artistes italiens.
→ 216 Premiata Ditta deux italiens : Vicenzo Chiaranda et Anna Tovini qui organisaient des congrès et des expositions.
→ 217 Ça c'était cette compagnie qui vendait du poisson, *Int. Fi$h-handel Servaas*.
→ 218 Ça c'était *Technotest* une compagnie d'équipement de réparation automobile, mais qui avait une gamme de machines peintes en violet qu'ils considéraient comme étant artistiques.
→ 219 En 1997, on avait ajouté à cette liste, la bibliothèque d'Andrea Blum.
→ 220.221 Ça c'est Filippo Falaguasta, un de ses services c'était baby-sitter.
→ 222 Ça c'est *The Thing* de Wolfgang Staehl.
→ 223 Philippe Mairesse, *Grore Image*.
→ 224 Ça c'est le stand qu'il avait prévu.
→ 225 Ça c'est Andrea Fraser, son travail de médiation dans le musée où elle passait autant de temps à discuter la fontaine ou l'extincteur, que les toiles au mur.
→ 226.227 Rainer Ganahl, qui offrait des services linguistiques.
→ 228.229.230 C'est Julia Scher, artiste vidéaste qui s'est intéressée à la vidéo de surveillance. Elle avait créé une compagnie *Security By Julia*.
→ 231.232.233 Sylvain Soussan, le fournisseur de musée. Ça c'est le modèle de stand qu'il avait proposé.
→ 234 Le projet de stand de *That's Painting*.
→ 235.236.237.238 Ça c'est le magasin d'Andrea Zittel à Brooklyn qui proposait des meubles. Ça c'est un élevage de poules. Ça c'est ce qu'elle appelle *l'unité à habiter*, en fait, ça se refermait complètement, c'est très compact.
En 1995, j'ai proposé cette exposition à Thierry Raspail, qui était directeur du Musée de Lyon et avec qui j'avais déjà monté des expos. Je savais que son musée était en rénovation, mais je l'ai appelé pour lui demander s'il connaissait d'autres musées en Europe qui pourraient être intéressés et il me dit : « oui, j'en connais deux ou trois, mais je ne vais pas te le dire parce que je veux la faire. Dès qu'on ouvre, on fait l'expo. » Et donc on a attendu, mais, au moment où il rouvre le musée, il n'avait plus de budget, et c'est tombé à l'eau.
Finalement l'expo s'est réalisée, mais dans un format beaucoup plus réduit à Houston. Quand on travaillait sur ce projet avec Jade, on avait envoyé des propositions un peu partout, en Europe et aux États-Unis, mais on n'avait jamais eu de réponse positive. On avait envoyé, entre autres, à Hallwalls, un centre d'art à Buffalo dans l'État de New York. Sara Kellner, qui en était la directrice, est devenue la directrice de DiverseWorks à Houston en 2000. Elle s'est souvenue du projet, moi je l'avais oublié — parce qu'on avait envoyé tellement de dossiers. Et je la rencontre à Houston peu de temps après qu'elle prenne son poste, et elle me dit : « mais tu ne m'avais pas envoyé quelque chose ? Où ça en est ? » Et je lui dis : « C'est dans mon tiroir, ce n'est pas allé plus loin. » Alors elle m'a dit : « il faut qu'on le fasse. » C'est donc reparti, on a relancé le projet, mais avec un budget vraiment très réduit, et donc on s'est retrouvé avec quinze artistes, en 2001. On a eu une chance énorme : dans les bâtiments où se trouvait DiverseWorks, deux entrepôts à côté, il y avait une entreprise qui fabriquait ce qu'on appelle *publicité sur lieu de vente* [PLV]. Je suis allé les voir et leur ai demandé si on pouvait emprunter quinze PLV, et on a trouvé un financement pour les fonds, donc chaque artiste a dessiné le fond de son stand, mais on n'a pas été obligé de louer les PLV.
→ 239.240.241.242.243.244.245.246.247.248.249.250.251.252 Ça ce sont des vues de l'installation de l'expo *To The Trade* à DiverseWorks à Houston.
→ 253 Il y avait Nicolas Floc'h dont le projet était du mobilier de bureau qui tenait dans une caisse, et qu'on a utilisé comme le mobilier d'accueil pour l'exposition.

→ 254.255 *The Thing* de Wolfgang Staehl, ici discutant avec des clients potentiels pendant le vernissage.
→ 256.257 Paula Hayes, artiste de New York qui est partie de la sculpture, mais qui est maintenant paysagiste.
→ 258 *ArtWorm* d'un artiste de Floride, Joe Griffith.
→ 259 Ça c'est *Zing Magazin* de Devon Dikeou, une artiste de New York qui publie un gros magazine, deux ou trois fois par an, présentant des projets d'artistes organisés par des commissaires indépendants.
→ 260.261 Sylvain Soussan qui proposait une poubelle.
→ 262 Il y avait la bibliothèque d'Andrea Blum.
→ 263 Ça c'était le stand de *That's Painting*.
→ 264 Ça c'est le stand de Gaylen Gerber, de Chicago. C'est un peu comme le travail de *That's Painting* : il propose des fonds de couleur neutre pour l'exposition d'autres artistes.
→ 265 Lucie Orta avec sa performance de dîner, c'est un peu un *potluck dinner* où chacun apporte son plat.
→ 266.267 *Globo*, de Rikrijt Tiravanija qui proposait cet instrument, une espèce de globe en plexiglas qu'on met au bout d'une perceuse quand on dévisse, la vis tombe et elle est récupérée par *Globo*.
→ 268.269 Et *RTMark* qui travaille maintenant sous le nom de The Yes Men — je ne sais pas si on en parle en France — ils font des coups absolument pas possibles. Là ce qu'ils proposaient c'était, par exemple, au moment de la campagne électorale de George Bush, ils avaient fait un site : georgebush.com où ça commençait vraiment très bien et puis il y avait toutes ses histoires avec la cocaïne, la drogue et toutes les conneries qu'il a pu faire. Ils avaient toute une liste de projets qu'on pouvait subventionner. Et un de leurs projets était de s'infiltrer dans les usines Mattel, qui fabriquent des jouets, les poupées Barbie et GI Joe, et d'échanger la boîte vocale entre Barbie et GI Joe. Ce projet-là a été réalisé.
→ 270 *Global Art Observatory* d'A.A. Rucci.
→ 271.272 Ça c'est *Falcon*, deux artistes du Texas qui proposaient des road trips.
→ 273.274 *Local Access*, puis ici, le stand de Philippe Mairesse.
→ 280.284 Le catalogue était sous forme de brochure, dans un sac plastique, où chaque artiste faisait la promotion de ses services.
→ 285 Les visiteurs pouvaient aussi collectionner les cartes postales, dépliants publicitaires proposés à chaque stand.
Le soir du vernissage, tous les artistes étaient présents. Il n'y en a qu'un qui n'est pas venu c'est *RTMark* parce qu'ils étaient clandestins à l'époque. L'un d'eux avait envoyé sa femme pour tenir le stand.
L'idée était d'avoir un salon de trois jours et d'avoir les artistes présents pour les trois jours afin de vendre leurs services — à l'issue du salon, le consul de France à Houston m'a passé une commande pour peindre l'extérieur de la maison consulaire. Mais DiverseWorks dans son programme ne pouvait pas se permettre d'avoir une expo de trois jours seulement, et donc l'expo a duré un peu plus longtemps. Dans cette incarnation à Houston, c'était plus exposition/salon que salon/exposition.
Au départ l'idée était vraiment d'avoir un salon où toutes les activités étaient applicables à l'industrie de l'art, orientées vers l'industrie de l'art, et puis ça n'a pas pu se faire, au fil des ans, et la réalisation à DiverseWorks c'est ce qui a été possible financièrement. Le weekend du vernissage a gardé le format d'un salon pour l'industrie de l'art. C'est ce qui a pu être réalisé avec le petit budget de l'organisme qui l'a monté à Houston, mais le projet était beaucoup plus ambitieux au départ. C'était d'utiliser par exemple *Ingold Airlines* pour faire venir tous les artistes sur place, pour le transport des œuvres et des artistes, ou Rainer Ganahl pour toutes les traductions.
Malheureusement, ça n'a pas pu se faire à cette échelle. Mais l'idée de regrouper ces activités a été reprise par l'équipe de recherche *Art & Flux* dirigée par Yann Toma qui a répertorié ce type de travail sous le nom d'entreprises artistiques.
Je suis arrivé à la situation d'entreprise, de prestataire de services presque

par accident. En fait c'est par la peinture, cette recherche sur la représentation que je suis arrivé à faire de la peinture en bâtiment. Ce qui m'a amené à créer une entreprise pour faire marcher cette peinture et m'a permis de vivre de ma peinture. Pour moi le but n'était pas de former une entreprise artistique.
Comme Paula Hayes — qui fait maintenant du paysage — elle y est arrivée par la sculpture et de la sculpture qui se transforme.
Elle avait commencé à faire des plantes dans des globes de verre et ça s'est étendu c'est devenu du paysage. Sa position était un peu parallèle à la mienne. De même pour Julia Scher et ***Security By Julia.*** *Ingold Airlines*, c'était une compagnie familiale qui avait été transformée en activité artistique.
Pour ***Soussan Ltd.***, c'est l'idée que l'artiste fournit les musées, en art, mais aussi en matériel, en équipement. Ça, c'est ce que j'appelais la première génération d'artistes prestataires. Mais il y a eu une deuxième génération dont l'approche était différente. Pour eux, l'idée était de monter une entreprise comme activité artistique.
Avec, en France, par exemple, Jean-Baptiste Farkas, et son projet ***IKHEA®SERVICES***.
Pour *That's Painting*, une fois que l'entreprise a commencé à vraiment fonctionner, je me suis rendu compte que j'étais responsable de faire vivre une trentaine de personnes. C'était donc une grosse responsabilité et il fallait vraiment que l'entreprise tourne parce que les peintres avaient besoin du boulot, et si je ne cherchais pas de nouveaux chantiers, il n'y avait pas de boulot et je ne pouvais pas les payer. Je faisais vivre, non seulement mes peintres, mais leurs familles à Houston et leurs familles qui étaient restées au Mexique parce qu'ils leur envoyaient régulièrement de l'argent.
Donc, à part l'exposition ***To The Trade*** j'ai vraiment laissé tomber l'activité de commissaire pour me consacrer à l'entreprise.
Au départ, en 1988.1989, je travaillais avec Leamon Green qui est l'artiste qu'on a vu en photo, et un jour lorsque j'étais sur un chantier — dans la maison de cette dame qui m'a commandé les petits oiseaux par la suite. On travaillait dans une pièce, il y avait un type et son assistant qui faisaient des réparations dans une autre pièce.
Et l'assistant, David Tovar, est venu me voir, et m'a demandé si j'avais besoin d'un peintre. En fait, je commençais à avoir de plus en plus de boulot, et j'ai répondu que ça m'aiderait bien. Il est donc venu bosser avec moi, et après son frère, Martin, est venu, et ensuite des amis à eux, etc. C'est comme ça que ça a grandi. Plus tard, David s'est mis à son compte. Son frère est resté avec moi pendant près de vingt ans et a amené ses collègues de Guanajuato. La plupart étaient en situation illégale, et surtout après le 11 septembre 2001, c'est devenu très chaud pour eux. On est allé voir une avocate de l'immigration, mais c'était vraiment un mauvais moment pour essayer de faire des démarches, donc ils sont restés clandestins.
Au Texas, les règles étaient très lâches et le passage à la frontière se faisait assez facilement. En Californie, ça aurait été beaucoup plus difficile. Après avoir tourné en rond dans l'atelier pendant dix ans, de 1978 à 1988, je me suis rendu compte que la peinture en bâtiment était en fait la peinture que je cherchais à faire. Ça n'a pas été évident au départ, mais j'ai vu que je pouvais vendre ma peinture immédiatement, ce qui était vraiment super. Le fait que je puisse en vivre était un soulagement.
Les contraintes du système de galerie sont aussi fortes, et peut-être bien moins agréables que les contraintes du client qui te dit : « je veux telle couleur ici. »
Personnellement, j'ai perçu cette situation comme une libération.
En sortant de la représentation, je me suis retrouvé dans la réalité. J'ai dit ça dans un texte pour le catalogue de l'exposition au Palais de Tokyo en 2003 — où j'avais fait la même chose que pour l'expo chez les Art Guys, avec toute la paperasse qui est générée par le chantier et un texte que j'avais écrit en relation avec le tableau de Kelly — et je crois que c'est dans ce texte que je dis qu'en sortant de la représentation j'étais tombé dans la réalité. Et pour moi, c'est un lieu où je me trouve très bien.

Ce cheminement vers le réel s'est fait pendant les trente années où je faisais marcher *That's Painting*, et par coïncidence, l'année où j'ai décidé de prendre ma retraite, je suis allé voir au Los Angeles County Museum of Art, une exposition d'Agnès Martin. Ses peintures très minimales, quelques lavis d'encre sur de grandes toiles qui font 2 m par 2 m à peu près ou des dessins au crayon, enfin simplement des traits de crayons, des grilles très minimales.
L'exposition était très bien installée. Il y avait une toile par mur dans le musée. J'ai vu l'exposition deux ou trois mois après le vernissage et à cause de ma déformation professionnelle, je ne peux pas m'empêcher de regarder les murs. Et je me suis aperçu qu'à côté de ces toiles très minimales, avec pas grand-chose dessus, sur les murs, là où les gardes s'étaient appuyés sur le dos, ou avaient posé les pieds, il y avait des taches, des salissures, qui étaient visuellement très proches de ce qu'on voyait sur les toiles. Et personne ne regardait les taches sur les murs alors que, visiblement, c'était pratiquement la même chose que la peinture sur les toiles. Il y avait une salle plus petite avec des dessins encadrés et au-dessus d'un des cadres il y avait un trait de crayon sur le mur marquant le milieu du cadre pour désigner l'accrochage et il n'avait pas été effacé. Et le dessin encadré était aussi des traits au crayon. C'était flagrant, il n'y avait aucune différence entre le trait au crayon sur le mur et celui sur le papier. C'était le même trait de crayon, qui était aussi déterminé et aussi précis, mais personne ne s'intéressait au trait de crayon sur le mur alors que le trait au crayon sur le papier avait une valeur dingue. C'est ce qui m'a fait me demander pourquoi se concentrer sur la toile ou le dessin, alors que si on regarde à côté il y a pratiquement autant à voir.
En 2015, je crois, Nicolas Ledoux, qui publie une revue d'art qui s'appelle *Optical Sound* à Paris, m'a contacté parce qu'il voulait faire un article sur *That's Painting*. À l'époque, une étudiante en histoire de l'art à Toulouse, Estelle Fauriol, faisait un mémoire sur *That's Painting*. Je lui ai donc demandé si elle voulait faire une interview, qui serait publiée dans la revue. Et dans l'interview, je dis que je vais bientôt prendre ma retraite.
Nicolas Ledoux, et un autre artiste, Damien Béguet, avaient racheté un artiste lyonnais, Ludovic Chemarin, un artiste qui s'était arrêté de travailler. Il en avait marre et il avait décidé de s'arrêter. Ledoux et Béguet avaient racheté son nom, et ont commencé à produire des œuvres sous le nom Ludovic Chemarin®. Quand Nicolas Ledoux a su que j'allais prendre ma retraite, il m'a dit : « mais il faut absolument qu'on se parle. »
Et donc, au moment du lancement de la revue j'étais à Paris, on s'est rencontré et on a déjeuné ensemble. Là il me dit : « on veut racheter *That's Painting* et continuer le travail même si toi tu n'es plus là. » Moi ça m'intéressait de voir la possibilité que *That's Painting* continue, que l'œuvre continue, en dehors de moi. C'était un propos qui m'intéressait bien. Et je lui dis : « écoute oui, qu'est-ce que vous me proposez ? » Il y a eu un échange de mails, on s'est revu une fois ou deux, mais en fait ce qu'ils proposaient ne me convenait absolument pas. Leur projet n'était pas du tout de faire marcher une entreprise de peinture, c'était de sous-traiter le travail de peinture en bâtiment, d'y mettre le tampon *That's Painting* et de le vendre trois fois plus cher parce qu'il fallait un bénéfice pour eux et pour moi. Et de vendre ça uniquement à des musées, à des galeries ou des collectionneurs. Ça allait complètement à l'inverse de ce que je faisais depuis trente ans, et là je me suis rendu compte qu'ils n'avaient pas compris ce qu'était *That's Painting*. C'était dommage, ça m'aurait intéressé de voir que *That's Painting* puisse continuer en dehors de moi, mais ce qu'ils proposaient était absolument impossible à accepter. Avant de quitter Los Angeles, j'ai proposé à Alberto Beltran, mon chef de chantier, de reprendre *That's Painting*.
Il m'a dit : « je ne veux pas te vexer, mais ce qui m'intéresse c'est de venir au boulot à 8 h le matin, de finir à 5 h du soir et de ne pas avoir à y penser après… »

J'ai tout à fait compris parce que c'est sûr que quand on a une entreprise, il y a des responsabilités qui ne stoppent pas à 5 h du soir, donc j'ai tout arrêté. Je suis arrivé à cette position-là non pas philosophiquement, mais par le côté pratique parce que, dans l'entreprise, comme je le disais, il y a des ouvriers qui ont besoin d'avoir un travail régulier. Il faut faire du bon boulot pour se faire une réputation, ce qui amène de nouvelles commandes par *le bouche-à-oreille*, etc. Je me suis aperçu que c'est comme ça que l'entreprise pouvait avoir du succès financièrement pour lui permettre de se prolonger. Mais ça, je ne l'avais pas appris aux Beaux-arts. C'est sur le tas que ça s'est mis en place. La dernière exposition de *That's Painting* c'était en 2017 à la Sorbonne Art Gallery à Paris, mais je n'avais déjà plus de chantiers à l'époque. Pour moi, *That's Painting* m'avait plongé dans le réel et donc quand *That's Painting* s'est arrêté, il me restait la réalité, ce qui était totalement satisfaisant en soi. Je n'ai pas besoin d'aller chercher ailleurs.
La réalité où je me trouve est en fait très agréable, au Mexique, donc je me sens très chanceux. Je reçois encore des mails de temps en temps d'anciens clients qui n'ont pas réalisé que *That's Painting* a fermé ses portes, et je peux seulement leur répondre : « désolé… ».

Notes

A.B

Accès local, Local Access
1998
Société **d'interventions et d'applications de méthodes artistiques dans les entreprises et autres secteurs de la vie sociale, fondée par l'artiste** Philippe Mairesse.
→ ***To The Trade, A Trade Show For The Art Industry*. Exposition organisée en 2001 par** Bernard Brunon **à** DiversWorks.

Association pour le développement et la diffusion de l'art [ADDA]
1975
Collectif d'artistes français•es et espace d'exposition **fondé à Marseille.**

Céline Ahond
1979
Artiste française **qui « développe sa pratique singulière aussi bien dans des espaces dédiés, que dans des livres ou sur la place publique ».** /lespressesdureel.com
→ ***J'aimerais pouvoir apprendre en bougeant*, projet 1 % artistique, collège Pierre de Ronsard de Mer, 2013**
→ ***Jouer à faire semblant pour de vrai*, projet 1 % artistique, collège Pierre Curie de Bondy, 2016**

Jean-Baptiste Audat
1950
Artiste français.
« En 1984 Audat **s'engage dans une aventure singulière. À côté de son œuvre publique, il décide d'avoir une œuvre secrète. Pour cela il signe un contrat avec un artiste de ses amis, Antoine Perpère.** Audat **créera les œuvres et Perpère les signera et les défendra, se présentant comme l'artiste. L'affaire dura dix ans. Outre que cette histoire permit de joyeusement rouler tout le milieu de l'art — on vit des Perpère faits par** Audat **dans les meilleures galeries — cela ouvrit à** Jean-Baptiste Audat **une grande liberté de travail et de recherche. »** /Jean-Louis Marcos

Jose Avila
◰
Peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting* **à partir de 2004. Frère d'**Efren Avila**.**

Efren Avila
◰
Peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting* **à partir de 2004. Frère de** Jose Avila**.**

Joerg Bader
1955
Artiste, critique d'art et commissaire d'exposition suisse. **Il envisage son travail d'artiste comme une critique qui s'incarne dans des formes plastiques, écrites, radiophoniques, d'édition et de commissariat d'exposition.**

Jésus Balderas
◰
Peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting*.

Jean-Claude Barrère
1943.1982
Artiste français. **Intéressé par la sculpture minimale, il a mis en place un vocabulaire de formes modulaires où tout geste de la main est effacé.**
« Dans les archives écrites de l'artiste, celui-ci souhaite que ses formes-supports soient lues *de manière globale*, selon un regard *par-dessus* et non pas *au travers*. Il utilise du blanc par refus de la couleur. Il conçoit ses sculptures comme une structure unique, dynamisée par des éléments en ascension, en descente, et en équilibre. » /culture.univ-grenoble-alpes.fr

Damien Béguet
1970
Artiste français **qui s'interroge sur les conditions d'existence, de diffusion et de réception d'une œuvre d'art. Il explore le système économique de l'art et réfléchit sur la notion de valeur marchande et sur l'instrumentalisation de l'artiste. Il co-anime le projet** Ludovic Chemarin©**.**

Alberto Beltran
◰
Peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting*.

Emmanuelle Becquemin
1976
Artiste, designer et autrice française. **Le corps, la pratique de l'espace et la manière dont cela fait récit dans la société capitalocène se retrouvent dans toutes les pièces qu'elle développe en binôme (Becquemin & Sagot) ou seule. Son travail en duo met en jeu les pratiques et espaces écocidaires à travers des œuvres qui explorent la dimension mortifère des industries culturelles et touristiques. En parallèle, elle développe un travail d'écriture qui s'inscrit dans le prolongement de sa pratique d'artiste et designer. Ses textes donnent naissance à des lectures performées et des performances scéniques.** /Emmanuelle Becquemin

Arthur Benyaya Cazorla
1995
Artiste et designer français **qui questionne la place des images de notre quotidien. Banales, elles se cachent dans nos téléphones, dans des natures mortes ou dans des caméras de vidéosurveillance. Entre ces mains, ces images deviennent des objets, bien réels, palpables, qui nous poussent enfin à leur porter attention.** /Manon Frelon

Mark Berghash
1935
Photographe américain.
→ ***Close Up Portrait (Tony Bannon)*, 1985**

Andrea Blum
1950
Artiste et sculptrice américaine. **Par l'architecture et le design, elle explore les relations entre sociopolitique et privé.**

BMPT
1967.1968
Collectif d'artistes français **derrière lequel se retrouvent Daniel Buren,** Olivier Mosset**, Michel Parmentier et Niele Toroni Peintres. Ensemble, ils revendiquaient *un degré 0* de la peinture.**
« Nous faisons une peinture qui doit être regardée, il suffit de la regarder […] être regardée en soi sans commentaire, pour elle-même. » /Daniel Burren

Alexandre Bohn
1970
Historien d'art et commissaire français. **Il s'intéresse, parmi d'autres sujets, aux artistes-entrepreneurs•es, comme l'a montré l'exposition *Sommaire* organisée au FRAC Poitou-Charentes en 2017 lorsqu'il en était directeur, avec les artistes et entreprises : *Artists' Books Cooperative*, Jacques Charlier, DeYi Studio, Iconoclasistas, *IKHÉA©SERVICES*, Martin Kippenberger, Olivier Lemesle, *Les ready-made appartiennent à tout le monde®*,** Ludovic Chemarin©**, Victoria Principes, Raivo Puusemp, Tamarind Rossetti,** *That's Painting*, **Tatiana Trouvé, Yann Vanderme et Hugo Vidal.**

Jennifer Bolande
1957
Artiste américaine **qui porte « un intérêt constant pour les zones de transition et les choses à la périphérie de l'attention. »** /jbolande.com, traduit par Taleb Lachheb

Étienne Bossut
1946
Artiste français **dont la pratique consiste à réaliser des moulages en polyester d'après des objets industriels issus de notre quotidien. Entre artisanat et industrie, les frontières se troublent, s'inversent, se répètent. Avec humour,** Bossut **prolonge la vie de nos choses sûres. Des bottes dans des bottes, des tuyaux sur socle, l'apesanteur d'une copie d'une chaise, paraboles, skis, bidons, citrons… Autant de formes conviées**

à la fête d'une presque industrie, où les objets se regardent eux-mêmes, proies de leur propre finitude. Répéter, inverser, déplacer : Bossut **assemble par strates ces signes styréniques, objets *absolument modernes* qui font vaciller le familier sens dessus dessous.** /frac-franche-comte.fr
→ ***Tam Tam Jungle*, FRAC Franche-Comté, 2013**

Christine Breton
◰
Conservateur honoraire du patrimoine et docteure en histoire française. **Depuis 1983 elle creuse l'idée du musée comme forme industrielle de l'utopie.**

Ellen Brooks
1946
Photographe américaine. **Elle manipule les images.**

George Bush
1946
Politicien américain**. 43e président des États-Unis, en fonction de 2001 à 2009, membre du Parti républicain.**

Philippe Cazal
1948
Artiste français **— d'abord peintre et sculpteur — dont la pratique s'est progressivement ouverte à l'assemblage d'objets et au détournement des codes de l'univers de la publicité et du marketing. Ses œuvres produisent un discours critique sur la ville, la politique, l'économie et la société, mais aussi sur la place qu'y occupe aujourd'hui l'artiste.**

Bernard Ceysson
1939
Conservateur français **et directeur du Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne dont il est l'un des principaux acteurs entre 1967 et 1998. Il a notamment œuvré à réorganiser les collections qui participeront à l'affirmation du** Musée d'art moderne et contemporain de la ville de Saint-Étienne**. En 2006, il crée la Galerie Ceysson & Benetière, initialement basée à Saint-Étienne, et aujourd'hui également installée à Paris, La Chaulme, Pouzihac, Lyon, mais aussi à Genève, à New York, à Tokyo et au Luxembourg.**

Sarah Charlesworth
1947.2013
Artiste américaine **associée à la Picture Generation. Elle créait des œuvres essentiellement photographiques à partir d'images qu'elle récupérait ou qu'elle rephotographiait dans des magazines.**

Vincenzo Chiaranda
◰
Artiste italien, **membre du duo** Premiata Ditta**.**

Ludovic Chemarin, Ludovic Chemarin©
1969
Artiste français **qui, dès 2005, décide de mettre fin à sa jeune et prometteuse carrière artistique, afin de changer de vie, de passer à autre chose. En 2011, deux artistes,** Damien Béguet **et** P. Nicolas Ledoux **décident de réactiver la production de** Ludovic Chemarin **et de prolonger sa carrière artistique.** Damien Béguet **achète alors contractuellement à** Ludovic Chemarin **l'intégralité de son œuvre dont il cède 50 % des droits patrimoniaux à** P. Nicolas Ledoux **le jour même. En parallèle,** Ludovic Chemarin **dépose à l'INPI son nom comme marque :** Ludovic Chemarin©**, qu'il revend immédiatement aux deux artistes. En 2014, ils demandent à** Ludovic Chemarin **de poser pour la réalisation du portait officiel de** Ludovic Chemarin© **et en 2015, de produire un dessin avec sa signature pour seul motif. Ils en acquièrent ensuite par contrat de cession les droits de représentation, de reproduction et d'adaptation ; l'exploitation de sa signature devient possible.** /ludovic-chemarin.com

Michael Clegg
1957
Photographe irlandais, **membre du duo** Clegg & Guttmann**.**

Clegg & Guttmann
1980
Duo d'artistes **formé par** Michael Clegg **et** Yair Martin Guttmann**. Ils produisent des photographies, des installations, des sculptures et des entretiens où ils explorent la question du portrait.**
→ ***Modalités du portrait*, 1980**
Projet développé par le duo depuis le début des 80 autour des gestes et des rituels liés à la représentation du pouvoir et de l'autorité.

Victoria Combalia
1952
Historienne, critique d'art et commissaire d'exposition espagnole.

Alex Delbos-Gomez
1997
Designer et chercheur français. **Il développe une recherche critique sur la modernité en s'appuyant sur la notion de *baroque sédimentaire*. Son travail interroge l'héritage d'un baroque occidental, exporté par la colonisation, puis réapproprié comme langage de résistance. À travers des pièces mêlant céramique, objets quotidiens, outils informatiques et web,** Alex-Delbos Gomez **incorpore l'ornement et le chaos formel au cœur des systèmes contemporains standardisés.** /Arthur Benyaya-Cazorla

Marie-Hélène Desestré
1963
Bibliothécaire française**.** Marie-Hélène **est actuellement responsable de la médiathèque de l'**Ésad Saint-Étienne**. Elle fut également libraire, autrice et traductrice, mais surtout *passeuse* et lectrice.**
→ ***Quand Sophie Ristelhueber*, Éditions 1 kilo de plumes, 2025**

François Devaux
◰
Artiste français **ayant participé à l'**Association pour le développement et la diffusion de l'art**.**

Devon Dikeou
1963
Artiste, éditrice, et collectionneuse d'art américaine.

DiverseWorks
1982
Collectif d'artistes américains•es**.** DiverseWorks **est une force qui continue à façonner la pratique de l'art contemporain à Houston et dans tout le pays. « Association artistique multidisciplinaire à but non lucratif, nous soutenons les artistes en leur commandant et en leur présentant de nouveaux projets, et nous nous épanouissons dans les collaborations. Nous vous invitons à nous rejoindre pour élargir les notions de ce qu'est l'art, où l'art se produit et ce que l'art peut faire. »** /diverseworks.org

Jade Dellinger
1967
Historien de l'art, auteur, et curateur américain**.**

École des beaux-arts de Saint-Étienne, Beaux-arts de Saint-Étienne, École supérieure d'art et design de Saint-Étienne [Ésad Saint-Étienne]
1803
Établissement d'enseignement artistique **d'abord connue sous le nom d'École de dessin, puis École régionale des arts industriels en 1884, École régionale des beaux-arts en 1923, et enfin École supérieure d'art et design en 2006, l'**École supérieure d'art et design Saint-Étienne **est une école supérieure d'art post-bac préparant ses étudiants dans deux spécialisations : art et design. Établissement territorial placé sous le contrôle pédagogique du ministère de la Culture, l'école intègre, en 2009, ses nouveaux locaux situés dans une partie de l'ancienne Manufacture d'armes de Saint-Étienne.**

École de Luminy, École des beaux-arts de Marseille [ESADMM]
1752
Établissement d'enseignement artistique **installé depuis les années 60 sur le campus de Luminy à Marseille.**

Espace lyonnais d'art contemporain [ELAC]
1976.1996
Espace d'exposition **d'art contemporain. Il était intégré dans le centre d'échanges de la gare Perrache à Lyon.**

Hugo Exbrayat
1982
Artiste français et peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting* **le temps de son stage de quatrième année lors de ses études à l'École d'art de Grenoble, avec** Jean-Sébastien Tacher**.**

Filipo Falaguasta
1965
Artiste italien. **Il a été cuisinier, barman, mécanicien, soudeur, baby-sitter, DJ et *ami proche*, dans son travail théorisé au fil des ans.**

Falcon
◰
Entreprise **formée autour d'un duo d'artistes originaires du Texas qui proposait des *road trips*, des voyages en voiture.**
→ ***To The Trade, A Trade Show For The Art Industry*. Exposition organisée en 2001 par** Bernard Brunon **à** DiversWorks**.**

Estelle Fauriol
◰
Étudiante française **en histoire de l'art à Toulouse en 2015.** /Bernard Brunon

Jean-Baptiste Farkas
1970
Artiste français **qui se définit comme *un artiste prestataire de services.* Il a conçu sous divers intitulés organisés en collection, *des modes d'emploi* qui entretiennent un rapport étroit au trouble, au vandalisme, au détournement pour générer une action dans le réel. Ces protocoles d'actions collectives ou individuelles sont autant de *rituels* dont la vocation n'est pas de produire un objet, mais plutôt de générer un état, ou un décalage dans la perception du monde.** /micheledidier.com

Nicolas Floc'h
1970
Artiste et photographe français **né à Rennes, et dont le travail se situe à la croisée des arts et des sciences. Il est également marin et plongeur.**

Juliette Fontaine
1972
Artisane de la matière imprimée française**, elle est chargée du pôle édition-impression à l'**Ésad Saint-Étienne**. Elle intervient dans plusieurs collectifs, notamment le collectif d'artistes Topotrope. Ses recherches se déploient par l'usage typographique, les hybridations de supports et techniques d'impression, aussi, par une passion irrévérencieuse pour le livre, comme objet de l'en-commun.**

Jean Fournier
1922.2006
Galeriste français, **fondateur de la** Galerie Fournier**.**

Herminio Fragosa
◰
Peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting*.

Pascal Francony
◰
Artiste français, **ancien étudiant de l'**École des beaux-arts de Saint-Étienne**.**

Andrea Fraser
1965
Artiste américaine. **Son travail vidéo et performé s'inscrit dans une histoire de la *critique institutionnelle* dont le but est d'interroger les conditions de production et des diffusions des œuvres d'art.**
→ ***Museum Highlights : A Gallery Talk*, 1989**
→ ***May I Help You*, 1991**

Manon Freulon
1998
Designeuse française**. Elle envisage le design comme une discipline contextuelle et collaborative au service des publics. Son travail est principalement axé sur la création d'objets et d'ateliers facilitant la communication interindividuelle au sein de divers contextes. Travaillant auprès d'enfants, de détenus•es ou d'habitants•es de quartiers,** Manon Freulon **pratique un design de terrain, attentif aux réalités locales.** /Arthur Benyaya-Cazorla

Hamish Fulton
1946
Artiste anglais. **Sa pratique consiste à marcher à travers le monde, puis à restituer cette expérience au moyen de photographies et de compositions typographiques. « L'implication physique de la marche crée une réceptivité au paysage. Je marche sur la terre pour m'introduire dans la nature. »** /Casey Curry et Hamish Fulton, *Hamish Fulton : The Pilgrim and the Nomad*, 2015
→ ***This Is Not Land Art*, 2012**

Lance Fung
1963
Curateur américain. **Fondateur de *Fung Collaboratives* en 1999, une organisation artistique sans frontières, qui développe des événements curatoriaux, commerciaux et éducatifs au sein d'une seule et même organisation.**

Galerie Fournier
1954
Espace d'exposition **fondé par actif au côté des artistes et des théoriciens•nes en prise avec l'abstraction. Elle fut fondée par** Jean Fournier**.** /galerie-jeanfournier.com

Michael Galbreth
1956.2019
Artiste américain, **membre du duo** The Art Guys**.**

Rainer Ganahl
1961
Artiste austro-américain **basé à New York.**

Mathilde Garcia
1998
Designeuse française. **Son travail interroge la responsabilité de la figure du designer vis-à-vis des enjeux écologiques, sociologiques et politiques contemporains. En 2022 elle fonde Very Good Design, marque avec laquelle elle produit et commercialise des objets fabriqués manuellement en petites séries. La *valeur économique totale* de ses pièces (prix auquel elles sont vendues) est précisément déterminée en fonction de leur coût environnemental et sanitaire.** /Arthur Benyaya-Cazorla

Dominique Gauthier
1953
Peintre français **qui a produit des tableaux qu'il déploie dans l'espace. Il fut représenté par la** Galerie Fournier**.**

Gaylen Gerber
1955
Peintre américain **principalement connu pour ses peintures monochromes grises.**
→ ***Supports* est une série de peintures de taille réduite couvertes de gris, puis proposées à un autre artiste en guise de support. Le travail de** Gaylen Gerber **célèbre le rôle unifiant de l'art, suggérant par là que le sens ne vient pas d'une œuvre, mais d'une connivence d'œuvres.**

Robert Gober
1954
Sculpteur américain**. Son travail est souvent lié à des objets domestiques et familiers tels que des éviers, des portes et des pieds, mis en scène dans des installations qui peuvent se déployer sur plusieurs espaces, plusieurs étages. Il aborde des questions liées à la sexualité, la religion, le désir et la perte.**
→ ***Untitled (Leg)*, 1990**
Sculpture vendue au profit d'Act Up en pleine épidémie de SIDA.

Leamon Green
1959
Artiste américain **pluridisciplinaire.**

Joe Griffith
◰
Artiste américain **basé en Floride.**
/Bernard Brunon

Yair Martin Guttmann
1957
Photographe israélien, **membre du duo** Clegg & Guttmann**.**

Hallwalls Contemporary Art Center, Hallwalls
1974
Organisation artistique **à but non lucratif située à Buffalo, dans l'État de New York.** Hallwalls **présente et expose les œuvres d'artistes contemporains d'origines diverses qui travaillent dans les domaines du film, de la vidéo, de la littérature, de la musique, de la performance, des médias et des arts visuels. La galerie s'est donné pour mission d'exposer des œuvres qui témoignent directement du passé industriel en déclin de Buffalo.**

Paula Hayes
1958
Artiste et designer américaine **qui travaille la sculpture, le dessin, l'installation et le paysagisme.**

Lola Hen Pelinq
1995
Chercheuse française**. Plus que designeuse, elle pratique le design au sein de milieux qu'elle infiltre. Cette nuance lui permet de dissocier le métier de designer•euse — maillon d'un système capitaliste humainement et environnementalement destructeur — et le design en tant que discipline fondamentale, polymorphe et contextuelle. Pour s'émanciper d'une profession qu'elle juge *obsolète*,** Lola Hen Pelinq **exerce divers emplois alimentaires. Ces expériences intègrent naturellement son travail de recherche et nourrissent ses interrogations autour d'un design désassujetti.** /Arthur Benyaya-Cazorla

Simon Henry
1997
Artiste et designer français**.**

Edward Hopper
1882.1962
Artiste américain **connu pour ses tableaux, affiches et estampes représentant des scènes mélancoliques où figurent des personnages souvent seuls.** /Taleb Lachheb et Pierre Saby
→ ***Nighthawks*, 1942**

Edward Hopper House Art Center
◰
Musée et centre d'études**, basé à Nyack dans l'État de New York, qui explore l'intersection du lieu, de la mémoire et de la créativité dans les débuts de la vie et de la carrière artistique d'**Edward Hopper**.**
/edwardhopperhouse.org

Hunter College of the City University of New York, Hunter College
1870
Établissement d'enseignement **appartenant à l'université américaine publique City University of New York [CUNY].**

Frederika Hunter
◰
Galeriste américaine**. Après une licence en histoire de l'art à l'université de St Thomas, à Houston, en 1970, elle devient l'associée gérante de la** Texas Gallery**.**

Tishan Hsu
1951
Artiste américain **qui, dans son travail, s'intéresse au corps et à sa rencontre avec la technologie à travers la sérigraphie, la sculpture ou la vidéo. Ses œuvres « sondent les implications cognitives, physiques et sociales de la confrontation quotidienne des objets technologiques et des individus ».** /mamco.ch

Ingold Airlines
1995
Entreprise suisse **fondée par l'artiste** Res Ingold**. «** Ingold Airlines **se présente comme une compagnie aérienne qui, bien que ne possédant pas un seul avion, considère le transport aérien comme forme artistique. »** /can.ch
→ ***To The Trade, A Trade Show For The Art Industry*. Exposition organisée en 2001 par** Bernard Brunon **à** DiversWorks**.**

Res Ingold
1954
Artiste suisse **propriétaire de l'entreprise** Ingold Airlines**.** /Bernard Brunon

Int. Fi$h-handel Servaas
◰
Entreprise **qui vend du poisson.**
→ ***To The Trade, A Trade Show For The Art Industry*. Exposition organisée en 2001 par** Bernard Brunon **à** DiversWorks**.**

Quincy Jones
1933.2024
Compositeur, arrangeur, musicien et producteur américain**.** /Taleb Lachheb
→ ***Thriller*, Michael Jackson, 1982**
→ ***Bad*, Michael Jackson, 1987**

Quincy Jones
1913.1979
Architecte et éducateur américain **de Los Angeles connu pour ses bâtiments novateurs de style moderniste et pour son urbanisme qui a ouvert la voie à l'utilisation de ceintures vertes et à la conception d'espaces verts.**

Mike Kelley
1954.2012
Artiste américain **inspiré d'un large éventail de cultures populaires et savantes, et exploitant des objets banals de la vie quotidienne américaine. À travers ses œuvres (sculpture, projet d'exposition, théâtre, dessin, installation, vidéo, musique, pochette de disque), il a mené une réflexion sur la valeur attribuée aux œuvres d'art et à l'idée de culture.** /Taleb Lachheb

Sara Kellner
◰
Conservatrice américaine**, directrice des arts visuels au** Hallwalls Contemporary Art Center **à Buffalo, dans l'État de New York, où elle a organisé plus de 80 expositions d'art contemporain. Elle a également été directrice exécutive de DiverseWorks Artspace, responsable des arts dans les transports pour l'expansion du métro léger de METRO, et directrice de l'art civique et du design pour Houston Arts Alliance.**

Ellsworth Kelly
1923.2015
Peintre américain **associé au Color Field Painting, type de peinture américaine caractérisé par de larges surfaces de couleurs.**

Jon Kessler
1957
Artiste américain **qui réalise des installations cinétiques chaotiques, dans le but de critiquer une société obsédée par l'image et dominée par la surveillance.**

Michael Kosch
1959
Compositeur et écrivain américain**.**
« Je connais Michael **depuis 1988, date à laquelle je l'ai rencontré par l'intermédiaire d'un ami commun, Allan Johnson. Ses commentaires acérés sur l'art visuel contemporain m'ont été très utiles alors que j'essayais d'articuler les concepts impliqués dans le passage de la peinture en studio à la peinture à domicile. Lors de mes fréquentes visites à New York ou de son voyage à Houston, nous discutions des différentes tendances de l'art contemporain et de leur pertinence pour mon travail. Ses commentaires étaient toujours pointus et perspicaces, intrigués comme il semblait l'être par la direction que prenait mon travail. Alors que je préparais la première manifestation publique de cette *peinture de maison en tant qu'art*, en septembre 1993 — ayant été invité par** The Art Guys **à repeindre leur studio et à présenter la peinture dans une exposition — j'ai pensé que mes conversations avec** Michael **seraient le véhicule parfait pour transmettre au spectateur les idées qui se cachent derrière l'œuvre. J'étais très consciente du fait que j'allais offrir au public qui viendrait au vernissage une galerie *vide*, avec seulement une couche fraîche de peinture sur les murs. Et comme je voulais que l'œuvre soit prise au sérieux — non pas comme un geste dadaïste ou une attitude nihiliste, mais plutôt comme une remise en question de la peinture et de la représentation — j'avais besoin d'un moyen pour communiquer cette nouvelle position dans toute son ampleur. »** /Bernard Brunon, houstonartistsfund.com

Jules Labatut
2000
Graphiste français**, membre de l'équipe éditoriale d'Azimuts. Il fonde en 2023 avec Léa Panijel le studio Super. Flux, fournissant des services de création et de recherche dans les domaines de l'art et du design. Le studio s'intéresse particulièrement aux nouvelles pratiques graphiques émergeant sur les réseaux sociaux et explore ce sujet de recherche dans le cadre de commandes et résidences pour des universités ou autres institutions culturelles.** /Jules Labatut

Taleb Lachheb
2003
Artiste français**. Il vit et travaille à Lausanne et Saint-Étienne. Actuellement en master 2 à l'ECAL en arts visuels, il est diplômé d'une licence de l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne. Il produit des sculptures, des installations, des films et des éditions. Il s'intéresse à la valeur des objets et des images lorsqu'elles sont prises dans des dynamiques d'expositions.** /Taleb Lachheb

Le Sous-sol
1992.◰
Espace d'exposition **parisien tenu par** Yvon Nouzille**.**

Nicolas Ledoux
1967
Artiste français**. Il travaille à la frontière de l'art et de son histoire. Il co-anime le projet** Ludovic Chemarin©**.**

Morris Louis
1912.1962
Peintre américain **associé au Color Field Painting, type de peinture américaine caractérisé par de larges surfaces de couleurs.**

Los Angeles County Museum of Art [LACMA]
1910
Espace d'exposition **du comté de Los Angeles. Il est situé dans le quartier de Miracle Mile, à Los Angeles, dans l'État de Californie depuis 1965.**

Philippe Mairesse
◰
Artiste et chercheur français **fondateur d'**Accès Local**, société d'interventions et d'applications de méthodes artistiques dans les entreprises et autres secteurs de la vie sociale.** /lespressesdureel.com

Christian Marclay
1955
Artiste et compositeur suisse-americain**. Son travail tisse des liens entre le cinéma, l'installation, la musique noise et la performance. Il est l'un des pionniers dans l'utilisation de vinyles et de platine comme instrument pour créer des collages sonores.** /Taleb Lachheb

Caroline Margaritis
◰
Artiste française **ayant participé à l'**Association pour le développement et la diffusion de l'art**.** /Bernard Brunon

Louis Marin
1931.1992
Philosophe, sémiologue et critique d'art français**.**

Agnès Martin
1912.2004
Peintre canado-américaine**. Elle développe un travail de peinture abstraite inspiré par des formes géométriques et organiques. « Le milieu des années 1960 est pour elle synonyme de la maturité en peinture. Elle adopte le format carré typique du XXe siècle, qu'elle conservera toute sa vie. Traçant des lignes de crayon à la main, elle travaille à l'huile (puis à l'acrylique) sur des toiles non préparées. À l'inverse de toute vision mécanique, une irrégularité de la toile, un tremblement de la main ou une pression de la règle animent ses toiles d'une vie et d'une émotion intenses. »** /Anaël Pigeat, *Dictionnaire universel des créatrices*, 2013

Patty Martory
1956
Artiste américaine**.**

Jack Massing
1959
Artiste américain**, membre du duo** The Art Guys**.**

Charlotte Maucourt
1999
Artiste française **diplômée de l'**École supérieure d'art et design de Saint-Étienne **ainsi que de l'École des beaux-arts de Nantes Saint-Nazaire. Son travail se caractérise par une approche minimale des formes, des matières et des gestes. Elle explore des notions liées à la standardisation des objets et des formats au travers de sculptures, de projets éditoriaux, et d'installations.** /Charlotte Maucourt

Peter McClennan
1952
Photographe américain**.**

Allan McCollum
1944
Artiste américain **qui produit des œuvres en grande quantité, mais toujours uniques. Il s'intéresse à la valeur des objets dans différents contextes, notamment celui de la production de masse.** /Taleb Lachheb
→ ***Surrogate Paintings*, 1985**

Adolfo Mejia
◰
Peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting***.**

Richard Monnier
1951
Artiste français**. « Avant d'être sculpteur,** Richard Monnier **est d'abord un chercheur. C'est pourquoi, depuis 1980, la production matérielle n'a jamais été une finalité dans son travail. »** /Frédéric Paul, *Portrait de l'astronome en joueur de boules. Richard Monnier et l'éclairage de l'empirisme*, 2003

Olivier Mosset
1944
Peintre suisse**, connu pour son engagement dans** BMPT **puis plus largement dans la peinture abstraite de l'après-guerre. «** Olivier Mosset **a toujours été sérieusement engagé dans l'abstraction et son histoire, avec une façon d'appréhender la peinture en termes de production et de réception, et avec une conscience de sa dimension sociale et politique. »** /Bob Nickas, mamco.ch

Musée d'art contemporain de Lyon
[MAC Lyon]
1984
Espace d'exposition **d'abord situé dans une aile du Musée des beaux-arts, bénéficie ensuite d'un bâtiment en propre conçu en 1995 par l'architecte Renzo Piano à la Cité internationale de Lyon.**

Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne [MAMC]
1987
Espace d'exposition**. Il est l'un des premiers musées d'art contemporain créé hors de Paris, sous l'impulsion de** Bernard Ceysson**, Didier Guichard (architecte du musée) et Jacques Beauffet (directeur du musée à la suite de** Bernard Ceysson**).**

Musée des beaux-arts de Grenoble
1798
Espace d'exposition **d'abord appelé Musée de peinture et de sculpture de Grenoble jusque dans les années 1980. Il a été fondé par le professeur de dessin Louis-Joseph Jay. Il fait partie des premiers musées d'art français par l'ampleur et l'équilibre de ses collections d'art ancien, moderne et contemporain.**

Nic Nicosia
1951
Artiste américain**.**

Cady Noland
1956
Artiste américaine**. Elle a produit des sculptures et des installations avec des *ready-made*, des objets standardisés et des images de la culture populaire américaine qu'elle utilisait comme des outils critiques. « Adulée dans les années 90,** Cady Noland **a dénoncé les valeurs corrompues de la société de consommation, avant d'abandonner sa carrière pour s'affranchir du marché. Longtemps après, elle reste fidèle à son credo, en poursuivant en justice les tentatives de spéculation dont ses œuvres font l'objet. »** /Eric Troncy, *La face obscure de l'American Dream selon Cady Noland,* 2017

Yvon Nouzille
1955.2012
Galeriste, commissaire d'exposition, éditeur français**.** Yvon Nouzille **fonde la galerie** Le Sous-sol **à Paris en 1992 avec Valérie Barot, d'abord rue du Petit Musc, puis rue de Charonne, pour présenter des pratiques artistiques a la limite de l'art. En 2003, avec la création du centre d'art *À perte de vue* [APDV], il donne à cette activité une dimension sociale unique, en proposant des interventions artistiques dans un groupe de HLM, Porte de Vincennes. Sous la direction de Valérie Barot, APDV poursuit cette activité avec un programme régulier d'actions et d'expositions. Suite à la première exposition de** *That's Painting* **à Paris, à la galerie** Le Sous-sol **en 1996 lors d'une collaboration avec** Sylvain Soussan **et** Daniel Walravens**.** Yvon Nouzille **fut instrumental dans la réception de** *That's Painting* **en Europe. Il fut le représentant officiel de** *That's Painting***, et a présenté ce travail à maintes reprises, dans des expositions et des chantiers.** /Bernard Brunon

Todd Oldham
1961
Styliste et designer américain**.**

Optical Sound
1997
Label **fondé par l'artiste français Pierre Belouïn.** Optical Sound **œuvre au mixage interdisciplinaire et produit sans distinction, projets de musiciens-artistes-graphistes et autres : disques, DVD's, badges, sérigraphies, éditions limitées, interfaces, expositions, etc. ainsi que la revue spécialisée** OpticalSound**.**

Lucy Orta
1966
Artiste britanno-américaine**. « Son œuvre sculpturale interroge les frontières entre le corps et l'architecture et explore les enjeux sociaux qu'ils ont en commun, comme la protection, la communication et l'identité. »** /studio-orta.com

Palais de Tokyo
2002
Espace d'exposition **situé à Paris.**

Jovien Panné
1998
Designer français**. Il s'intéresse aux objets standards et anonymes tels que les interrupteurs, les stylos à bille ou les capteurs domotiques. Son travail interroge cette banalité matérielle en la rendant visible et en questionnant ses origines. En remontant les chaînes de production de produits manufacturés, c'est finalement l'humanité et les savoir-faire industriels de passionnés•ées que le travail de** Jovien Panné **finit par révéler.** /Arthur Benyaya-Cazorla

Loredana Parmesani
1952
Critique d'art et historienne italienne**, autrice de publications sur l'art contemporain.**

Laurie Parson
1959
Artiste américaine**. Elle a produit des œuvres à partir d'objets qu'elle collectait dans la rue, des friches industrielles, et qu'elle exposait.** Parson **écrit plus tard qu'elle était « intéressée par leur présence que je trouvais aussi puissante que celle d'une œuvre d'art ».** /Martin Herbert, *Tell Them I Said No*, 2016
→ ***Body Of Work*, 1987**

Anne-Marie Pêcheur
1950
Peintre et graveuse française**, elle enseigne à** l'École des beaux-arts de Marseille**.**

Émilie Perotto
1980
Artiste et enseignante-chercheuse française**. Sa pratique est structurée par ce qu'elle nomme la *situation sculpturale* : résultante d'une rencontre entre un espace, un•e humain•e et une sculpture. Les sculptures d'**Émilie Perotto **émergent de contextes précis (lieux de production ou de monstration) et sont produites à partir des ressources historiques, matérielles et humaines disponibles. En intégrant des professionnels•les et leurs savoir-faire à son travail,** Émilie Perotto **se positionne comme l'un•e des acteurs•ices d'un processus sculptural. Ses sculptures sont des êtres situés, quasi autonomes, porteurs et révélateurs des réalités qui les précèdent et les traversent.** /Arthur Benyaya-Cazorla

Romane Pinault
2000
Graphiste et typographe française **née à Aix-en-Provence. Sa pratique consiste à interroger le graphisme et la typographie en donnant la parole à des praticiennes afin de rendre leurs travaux visibles au grand public.** /Pierre Saby
→ ***Exposition incomplète*, 2025**
Son projet de diplôme à l'Ésad Saint-Étienne **vient mettre en lumière l'histoire du design graphique et de la typographie en diffusant la parole de ces praticiennes à travers des citations formelles et verbales.**

Premiata Ditta
1984
Duo d'artistes **composé de** Vincenzo Chiaranda **et** Anna Stuart Tovini**.** Premiata Ditta **a remis en question les questions de ma•paternité et d'économie en développant des projets artistiques participatifs et interactifs. En 1995, le duo a donné vie au réseau UnDo.net qui est toujours accessible aujourd'hui en tant qu'archive en ligne.**

Thierry Raspail
1951
Historien de l'art français**, ancien directeur du** Musée d'art contemporain de Lyon **entre 1984 à 1991. Il fut, avec Thierry Prat, le co-créateur, en 1991, de la Biennale d'art contemporain de Lyon.**

Philip Ridley
1964
Artiste, écrivain et dramaturge britannique**.**

Terry Riley
1935
Compositeur américain **considéré comme le fondateur de la musique minimaliste, un genre classique qui repose sur des répétitions de segments sonores.**

Luc Rochaix
◰
Designer français**, fondateur de Franchir-Services, entreprise spécialisée dans l'aménagement de l'espace public au service de l'expression individuelle. Sa société est notamment connue pour la création et l'installation de sept panneaux d'affichage libre dans la métropole de Saint-Étienne. L'entreprise assure également l'archivage des interventions réalisées sur ses panneaux.** /Arthur Benyaya-Cazorla

RTMark, ®™ark
1993.2000
Collectif d'activistes américains•es **anti-consuméristes dont l'objectif déclaré est de renverser le *Corporate Shield* qui *protège* les entreprises américaines. Le nom est dérivé de *Registered Trademark (Marque déposée)*.**

Claude Rutault
1941.2022
Peintre français **qui ne réalisa aucune de ses peintures. La pratique de** Claude Rutault**, déconstructive et participative, réside dans l'écriture d'un ensemble d'instructions et de règles appelées *définitions/méthodes*. Les institutions, galeries ou collectionneurs•euses sont considérés dans son processus comme *preneurs en charge* et acceptent d'*actualiser* une œuvre donnée, c'est-à-dire de la réaliser.** /Taleb Lachheb
→ ***Toiles à l'unité*, 1973**
→ ***Légendes*, 1985**

Edward Ruscha
1937
Artiste américain **qui, dans son travail, montre un intérêt pour la typographie, le langage et les images. Il est connu pour ses peintures où se superposent des paysages américains idéalisés à des compositions typographiques simples.**

Georges Rey
1942
Cinéaste expérimental, photographe et commissaire d'exposition français**.**

Iran Rodriguez
◰
Peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting*.

A.A. Rucci
1967
Peintre allemande **qui vit aux États-Unis.**

Pierre Saby
2000
Designer graphique, poète et typographe. **Avec du scotch d'emballage, des vers gravés au laser sur du carton, des dots imprimées en *letterpress*,** Pierre Saby **pose la question du langage poétique, des images issues du langage poétique depuis un point de vue graphique et typographique.** /Romane Pinault
→ ***changer l'eau remplacer les fleurs*, 2025**
Pour son projet de diplôme à l'Ésad Saint-Étienne**,** Pierre **a mis en forme les mutations, les passages de formes typographiques vers une poésie visuelle éditée ou mise en espace. Il cherche à jouer avec les formes du langage poétique, à les traduire à travers plusieurs médiums et moyens de monstration.**

Julia Scher
1954
Artiste américaine **travaillant principalement sur les thèmes de la surveillance et plus particulièrement de la vidéosurveillance.**

Jacques Servin
1963
Artiste américain**, membre du duo** The Yes Men**. Au sein de ce dernier,** Jacques Servin **utilise le pseudonyme Andy Bichlbaum.**

Supports/Surfaces
1969.1972
Collectif d'artistes français•es **apparu dans le sud de la France autour de l'École des beaux-arts de Montpellier. Le groupe a réinterrogé et formellement transformé les structures et les composantes matérielles de la peinture et de la sculpture.**
→ **Exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1970**

Laurie Simmons
1949
Artiste américaine**, figure importante de la Picture Generation. Son travail mêle des approches politiques, conceptuelles et psychologiques de la création artistique en établissant une critique des moyens de représentation.** /Taleb Lachheb

Nancy Shaver
1946
Artiste américaine**.**

Susan Shaw
◰
Artiste américaine **qui pratique la peinture, la photographie et la vidéo.**

Dustin Schuler
1948.2010
Artiste américain **connu notamment pour sa pratique sculpturale et de l'installation liée aux voitures.**

Sylvain Soussan
1959
Artiste français**, qui s'est longtemps considéré comme *fournisseur de musée* avec *Soussan Ltd.* Il est le fondateur du Musée des nuages, « un musée de notre temps où l'art inspire votre sensibilité à l'environnement ».**

Sorbonne Art Gallery
2016
Espace d'exposition **d'art contemporain créé par le centre de recherches Art&Flux de l'Université Panthéon-Sorbonne. Il est situé au sein de l'Université à Paris.**

Wolfgang Staehl
1950
Artiste allemand**. Il vit et travaille à New York.**

Jean-Sébastien Tacher
◰
Artiste français et peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting* **le temps de son stage de quatrième année lors de ses études à l'École d'art de Grenoble, avec** Hugo Exbrayat**.**

That's Painting
1989.2017
Entreprise américaine **de peinture en bâtiment fondée par Bernard Brunon.**

Technotest
◰
Entreprise américaine **d'équipement de réparation automobile.**
→ ***To The Trade, A Trade Show For The Art Industry*. Exposition organisée en 2001 par** Bernard Brunon **à** DiversWorks**.**

Tecla Sala
1854
Espace d'exposition et centre d'art **dédié à la promotion et à la diffusion des arts visuels, à travers un programme contemporain, à l'Hospitalet de Llobregat dans la province de Barcelone.**

Texas Gallery
◰
Espace d'exposition **d'art contemporain situé à Houston, dans l'état du Texas qui expose des artistes travaillant principalement à New York, Los Angeles et Houston. La galerie est dirigée depuis 1971 par** Frederika Hunter**.**

Rikrijt Tiravanija
1961
Artiste thaïlandais**. Son travail questionne le format des œuvres ; là ou habituellement l'espace d'art est un espace d'artefacts,** Rikrit Tiravanija **le transforme en un lieu d'interaction où ses œuvres s'activent comme des situations de rencontre et de convivialité. « En Occident, on se concentre toujours sur l'objet et souvent, lorsqu'on prend en photo des œuvres, celles-ci sont toujours vides et dépourvues d'activités humaines, mon travail porte sur cette activité. »** /Rirkrit Tiravanija, luma.org

The Art Guys
1989.2019
Duo d'artistes conceptuels américains **formé autour** Jack Massing **et** Michael Galbreth**. La pratique des** Art Guys **est large puisqu'elle inclut des *staged exhibitions* (expositions scéniques), des événements hors le musée dans l'espace public (dans des restaurants, des épiceries, des boutiques…).** /Taleb Lachheb

The Yes Men
1999
Duo d'artistes activistes américains **qui dénonce le libéralisme par la caricature et le canular. Le duo est constitué de** Jacques Servin **et** Igor Vamos**.**

Yann Toma
1969
Artiste-chercheur français**.**

David Tovar
◰
Peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting*. **Frère de** Jorge Tovar **et** Martin Tovar**.**

Jorge Tovar
◰
Peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting*. **Frère de** David Tovar **et** Martin Tovar**.**

Martin Tovar
◰
Peintre **associé à l'entreprise** *That's Painting*. **Frère de** David Tovar **et** Jorge Tovar**.**

Anna Stuart Tovini
◰
Artiste italienne**, membre du duo** Premiata Ditta**.**

Igor Vamos
1968
Artiste américain, **membre du duo** The Yes Men**. Au sein de ce dernier,** Igor Vamos **utilise le pseudonyme Mike Bonanno.**

Claude Viallat
1936
Artiste français **rattaché au mouvement** Supports/Surfaces**. Son travail est fondé sur un procédé de peinture à base d'empreintes posées sur toiles libres qu'il répète.**
→ ***Red Empreint On Blue Background*, 1972 . 1973**

Jean-Louis Vila
1948
Artiste français **qui pratique la peinture dans l'héritage du mouvement** Supports/Surfaces**. Son travail pictural, abstrait, laisse néanmoins la place à des références personnelles, des souvenirs et des éléments de son vécu.** /Taleb Lachheb
→ ***Sanch n° 1*, 1986**

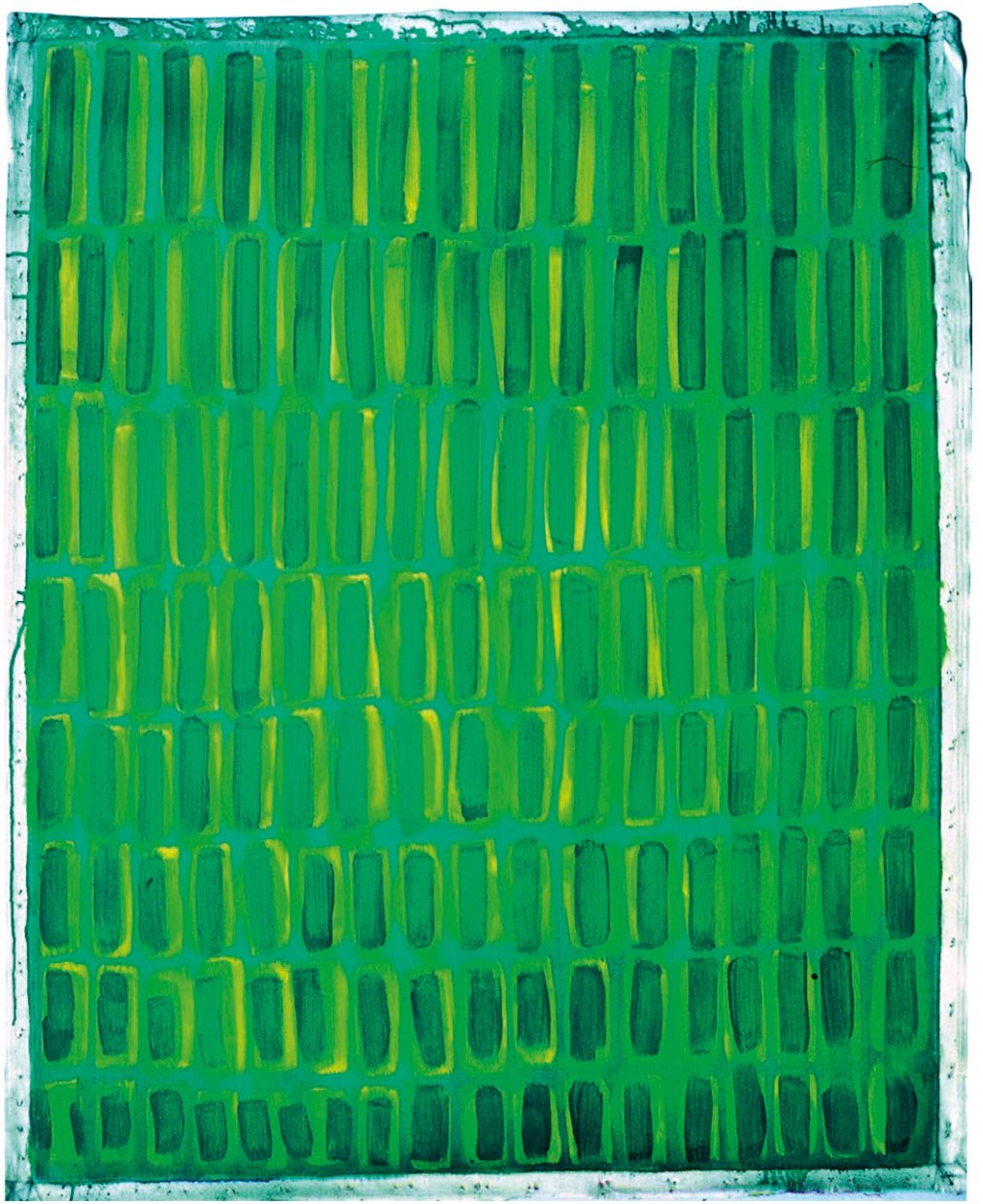
Daniel Walravens
1944
Créateur industriel français **dont la couleur a été au centre des recherches artistiques. Il est l'auteur de nombreux monochromes et nuanciers monumentaux.**

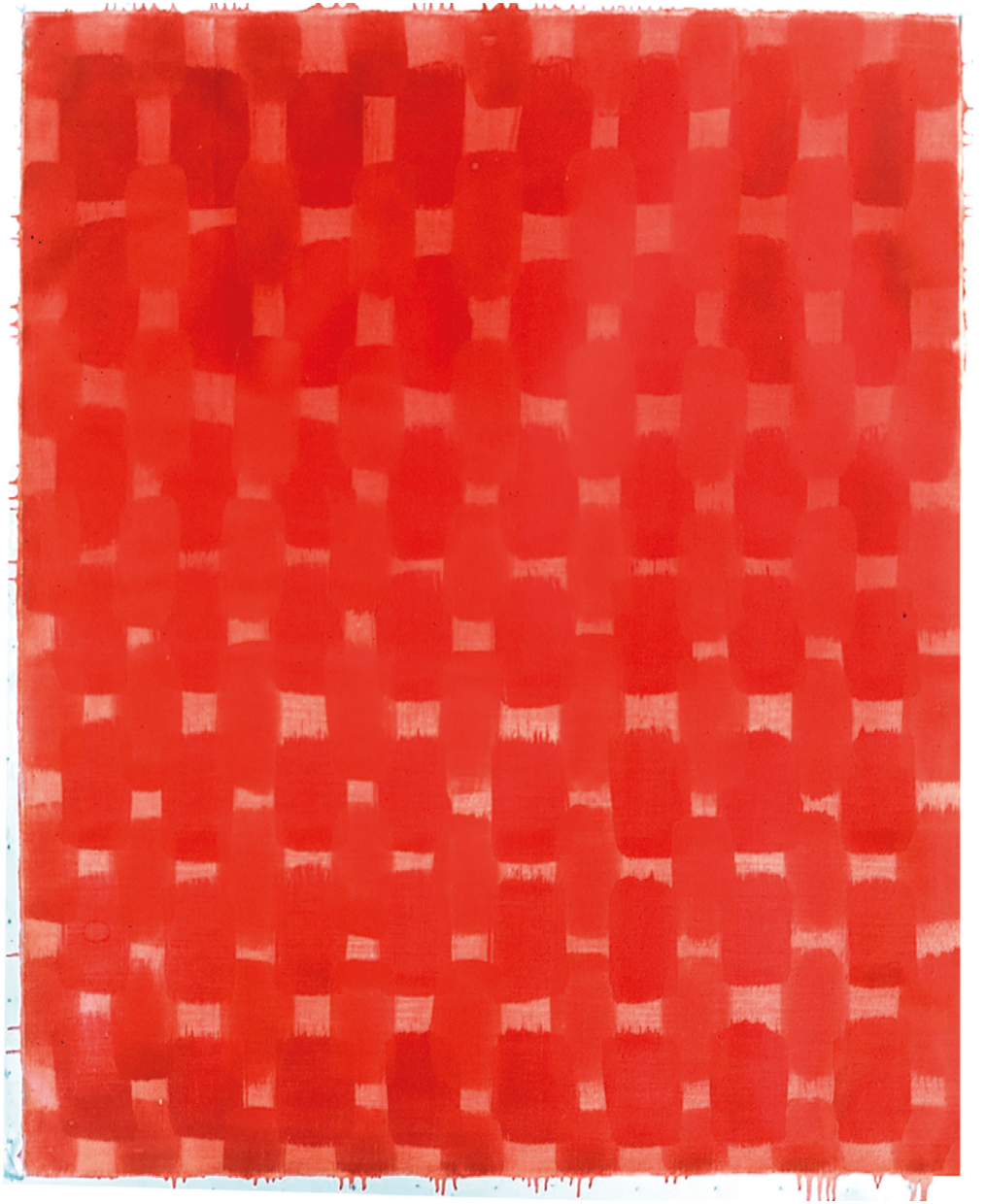
Paul Welsh
◰
Artiste américain**.** /Bernard Brunon

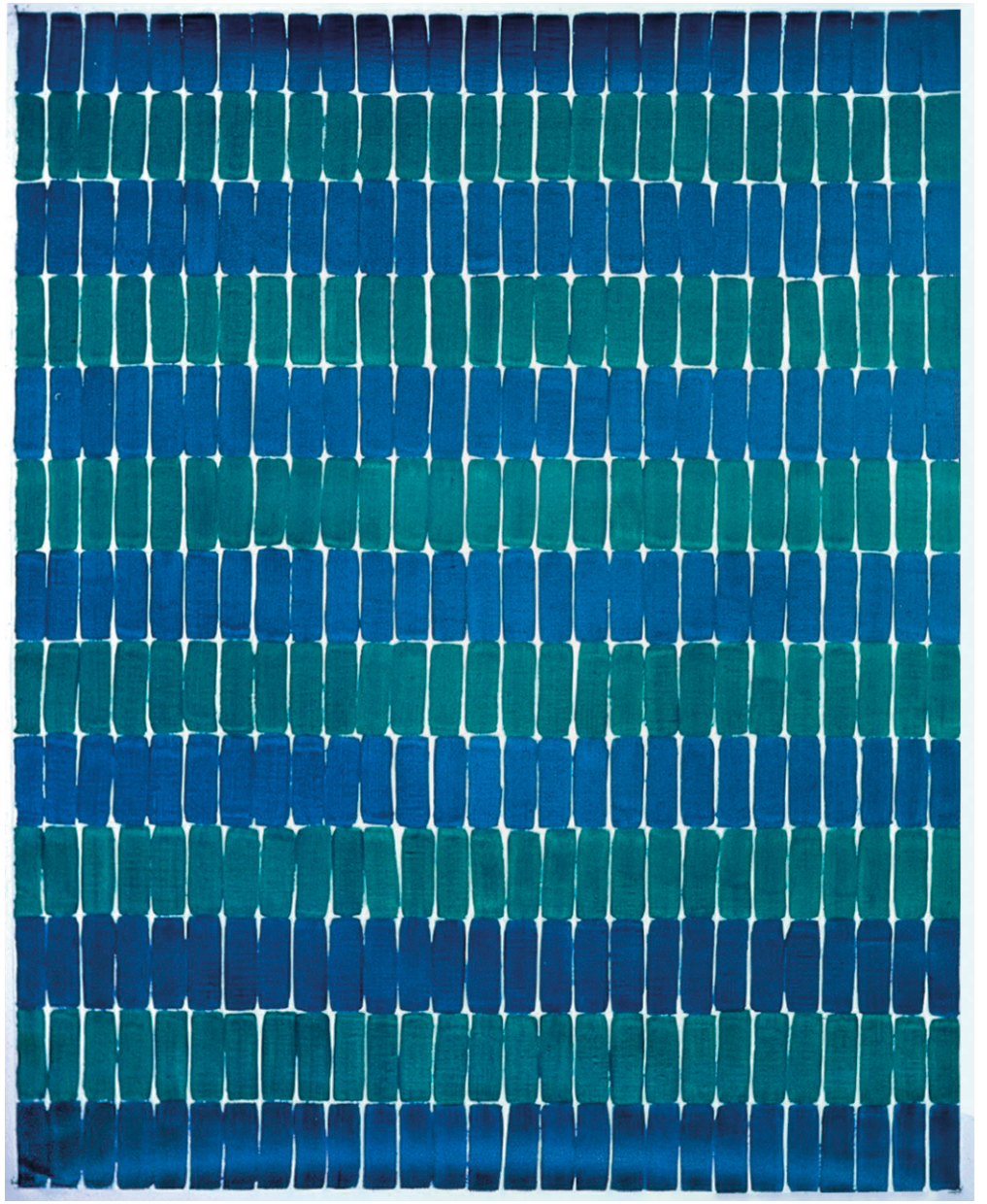
Whitney Museum of American Art,
The Whitney
1930
Espace d'exposition**. Ce musée d'art américain moderne et contemporain situé à New York a été fondé par Gertrude Vanderbilt Whitney.**

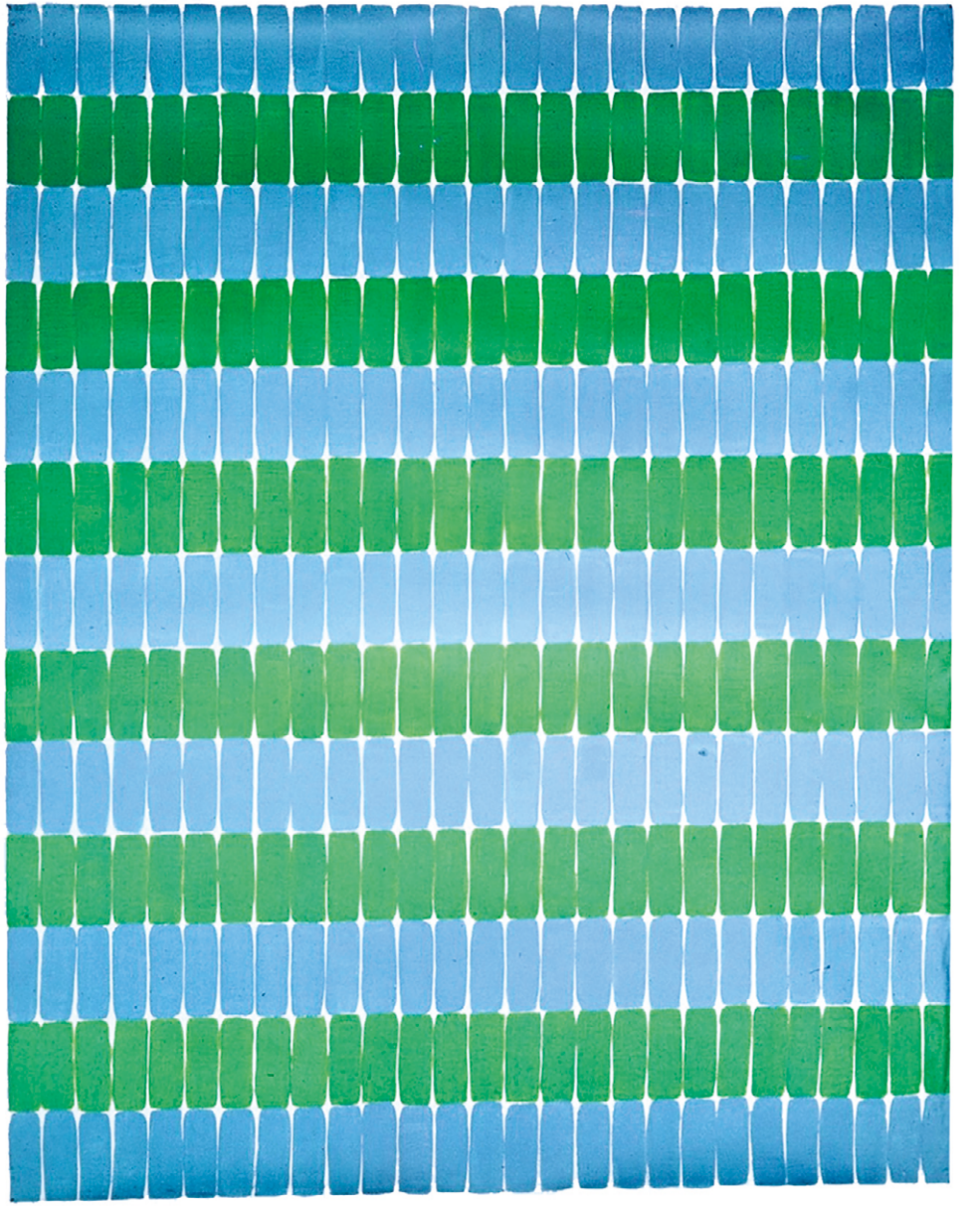
Andrea Zittel
1965
Artiste américaine**. Elle a établi son habitation/atelier : *A-Z West* à Joshua Tree, dans le désert californien. Ce lieu évolue au fur et à mesure de ses besoins, des projets en cours. Son habitation y voisine l'*A-Z Wagon Station Encampment*, campement d'unités dans lequel elle accueille notamment différents collaborateurs•rices à ses projets. Par la diversité de ses activités et de ses œuvres,** Zittel **se positionne dans l'héritage du Bauhaus. En effet, sa pratique convoque des techniques artisanales comme celles du tissage, de la tapisserie ou du tricot, mais aussi des matériaux issus de l'industrialisation et des nouvelles technologies (en particulier pour les espaces habitables).** /Émilie Perotto



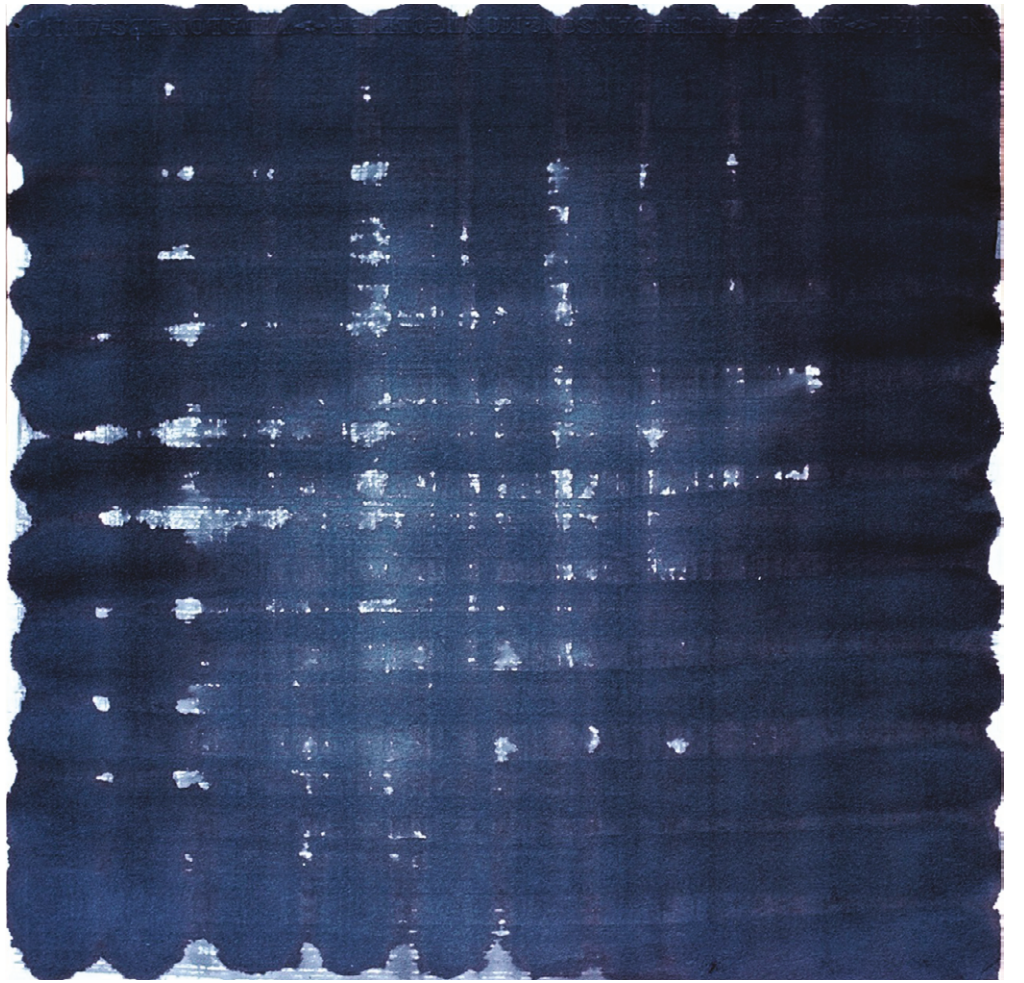


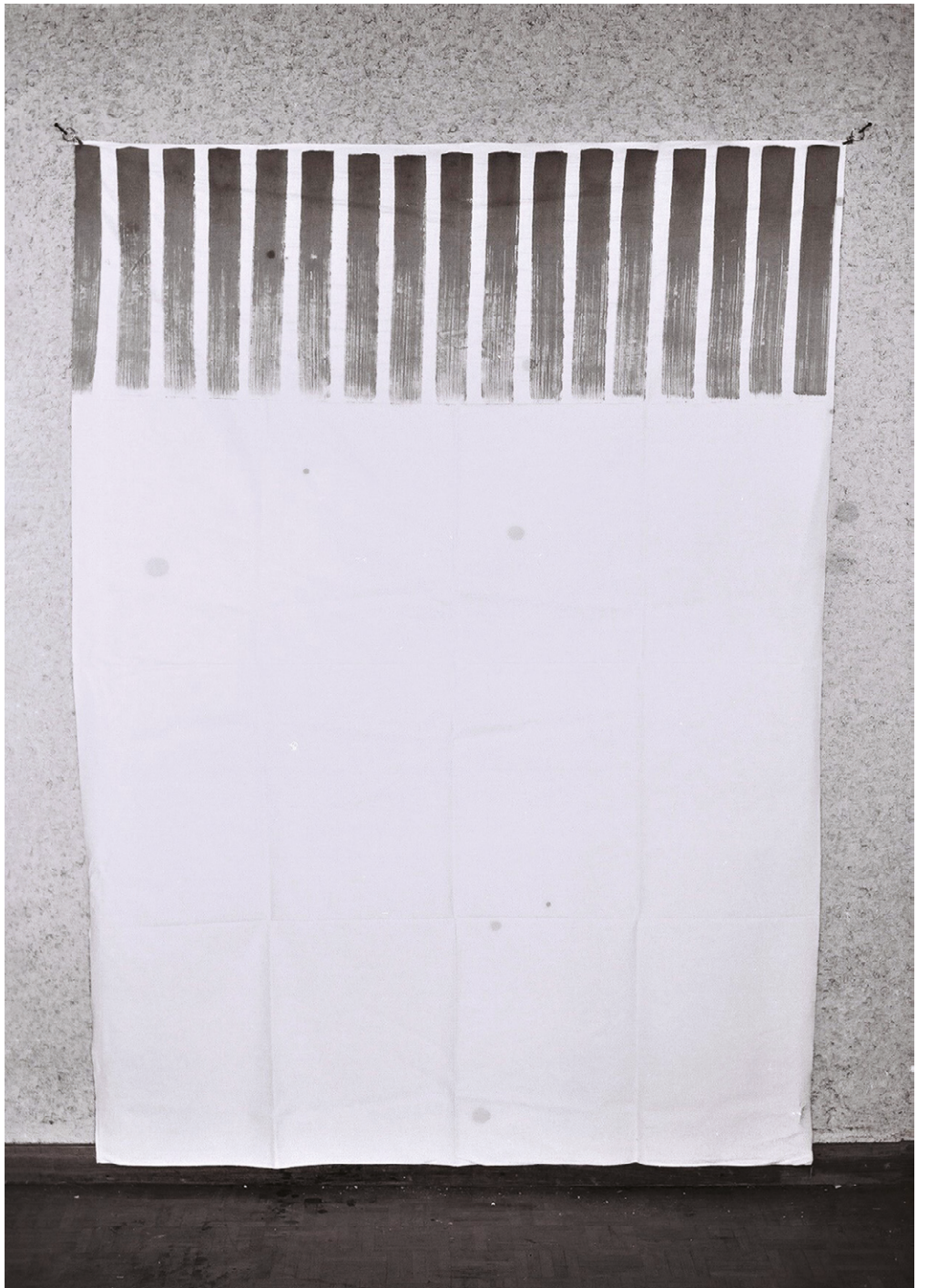


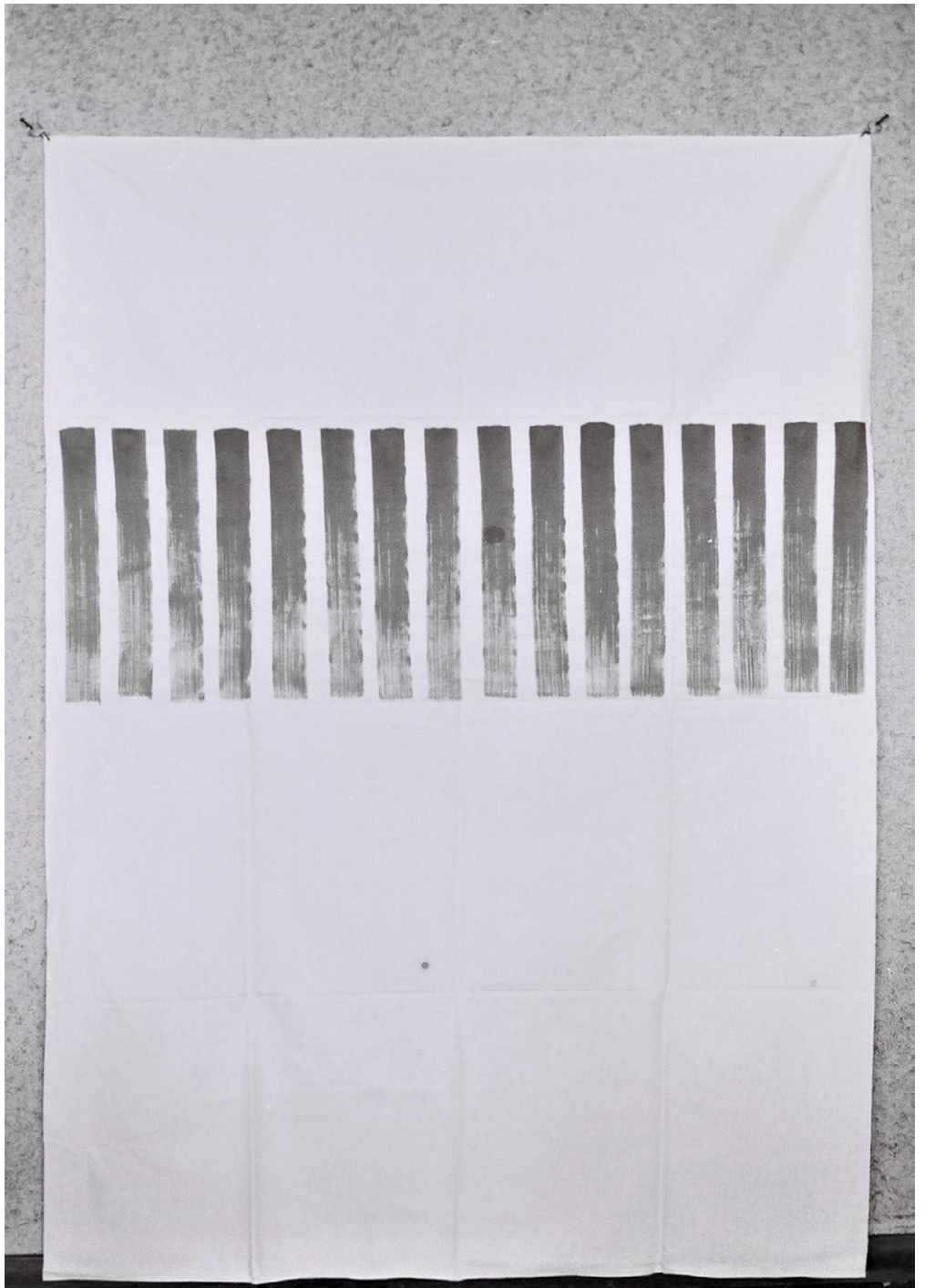


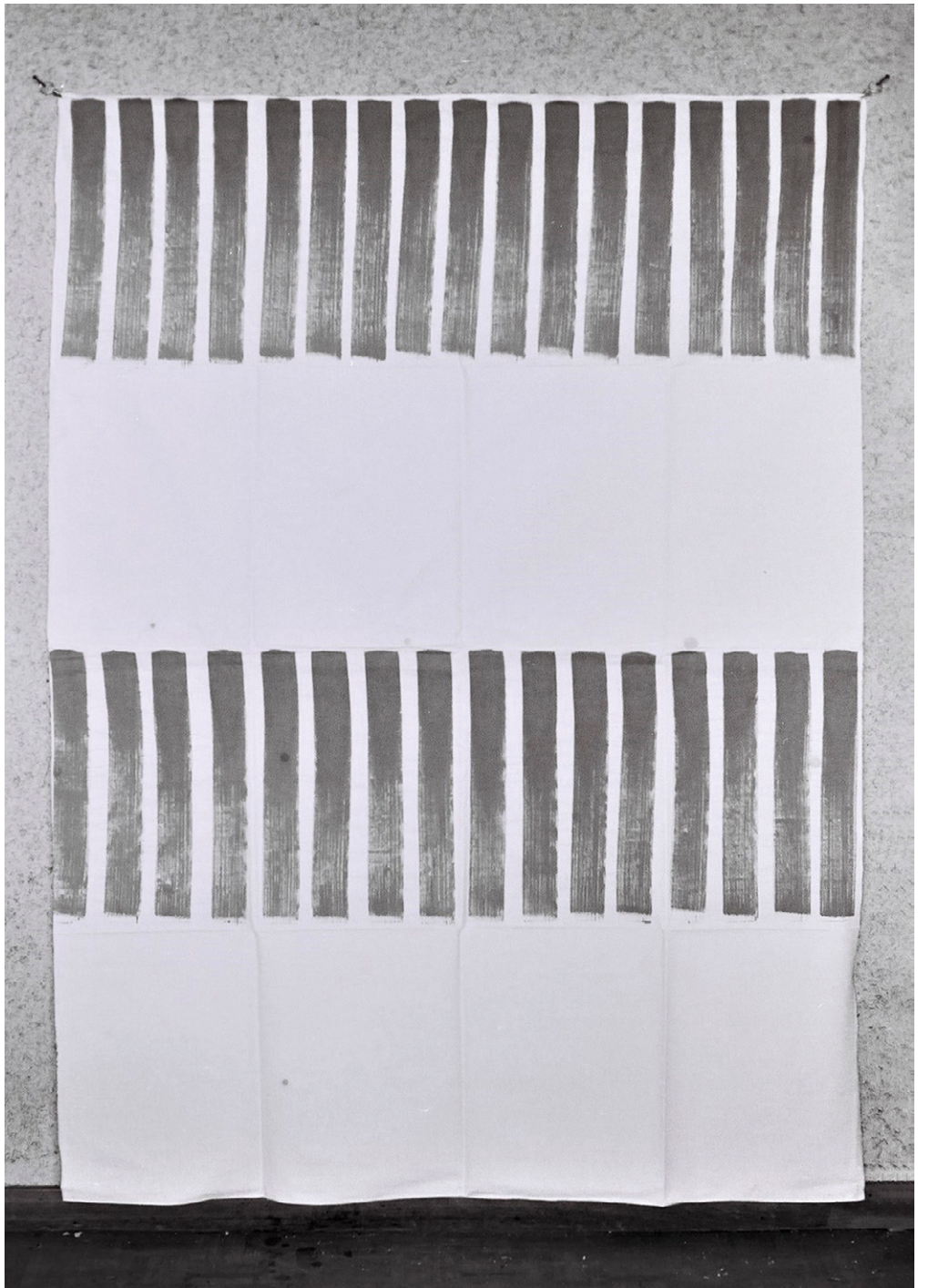


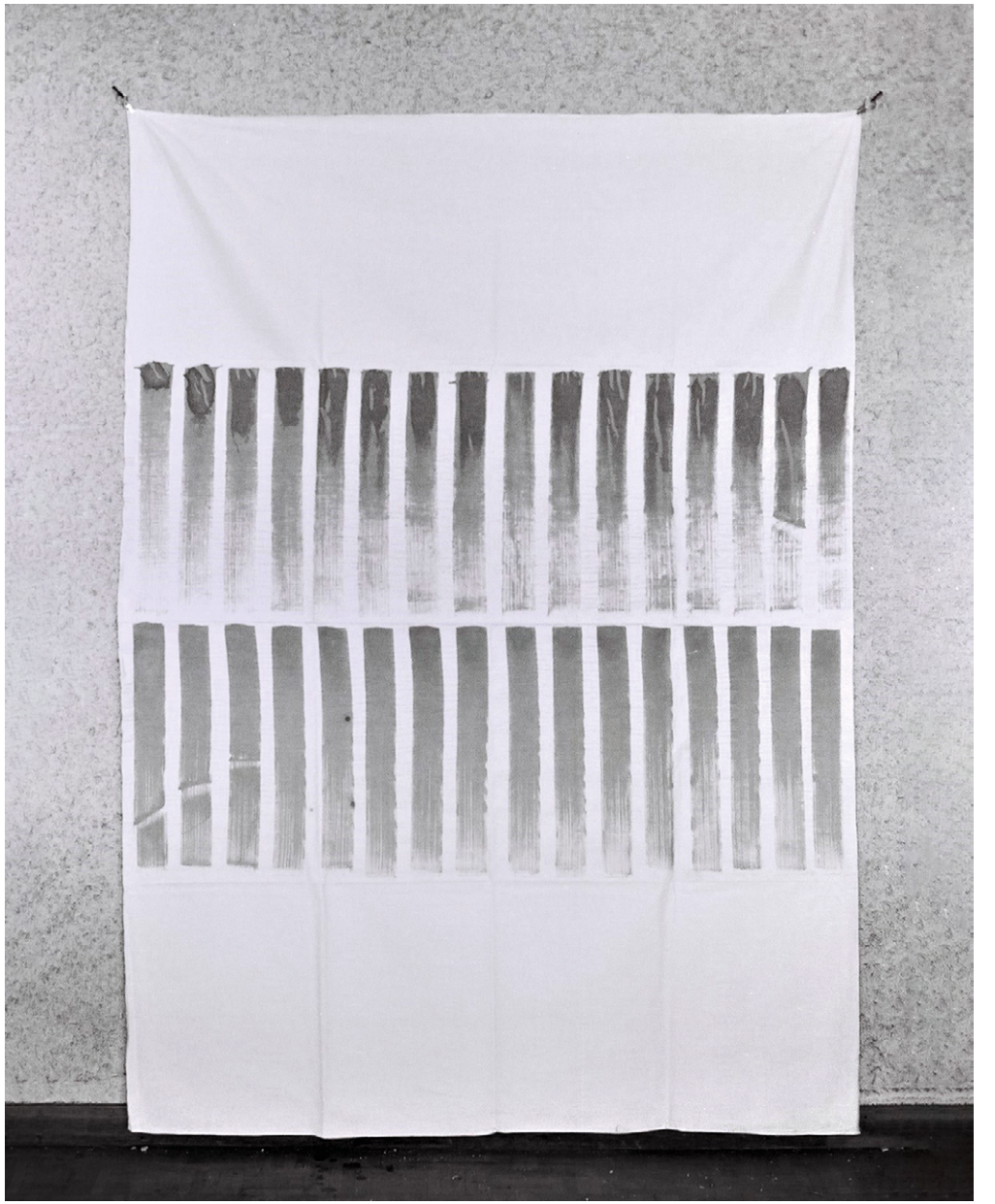


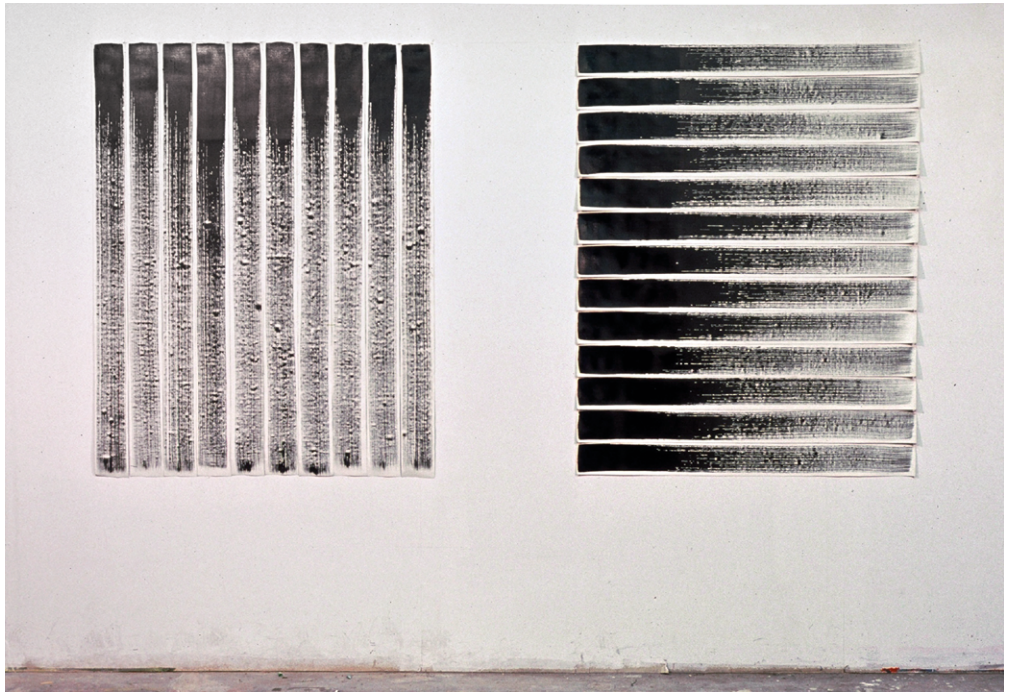




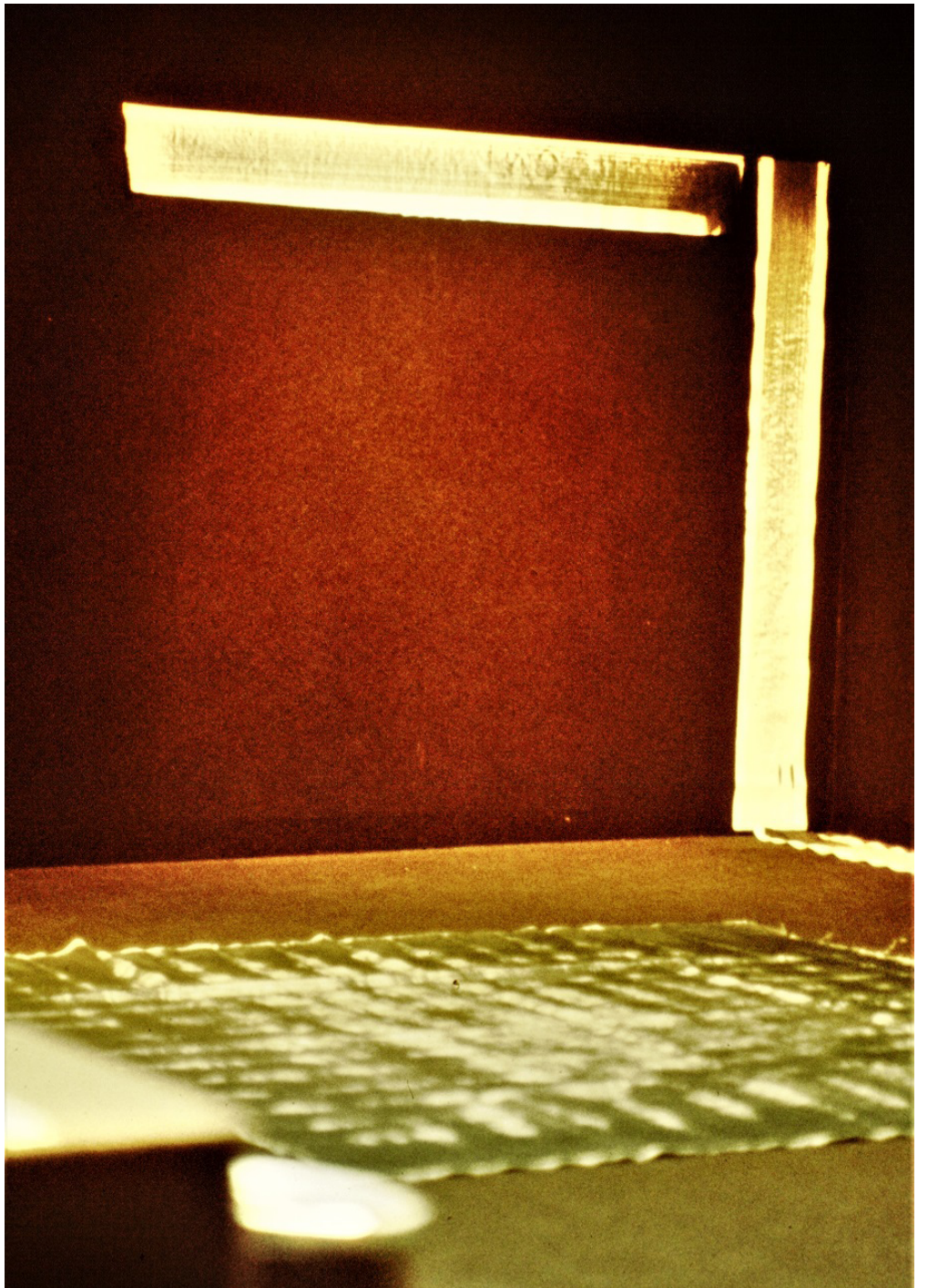


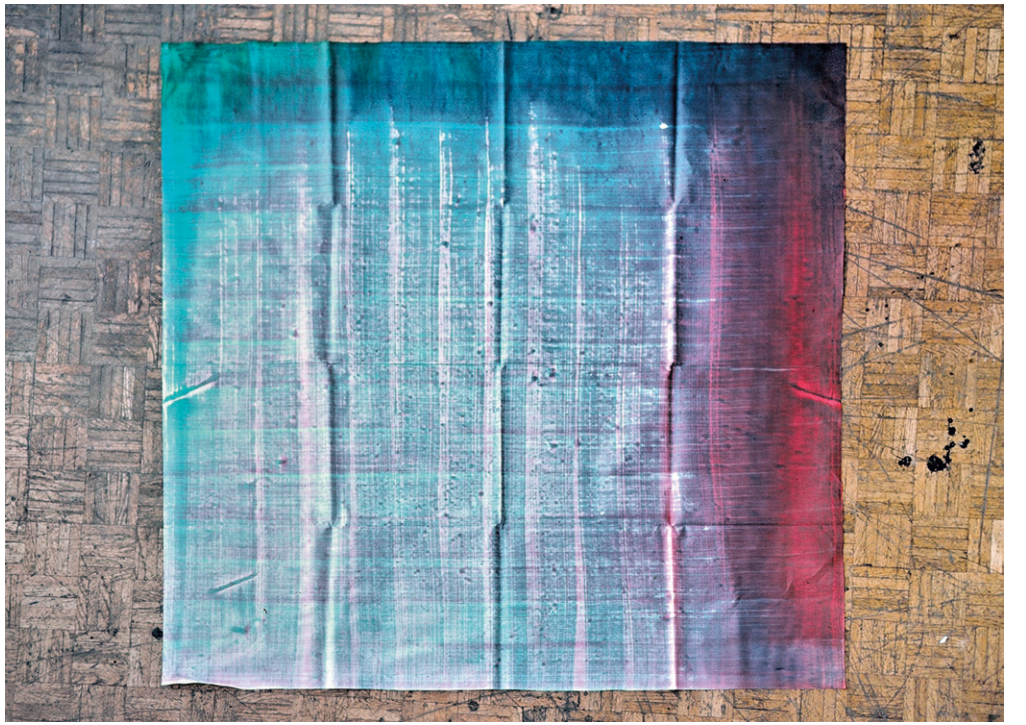


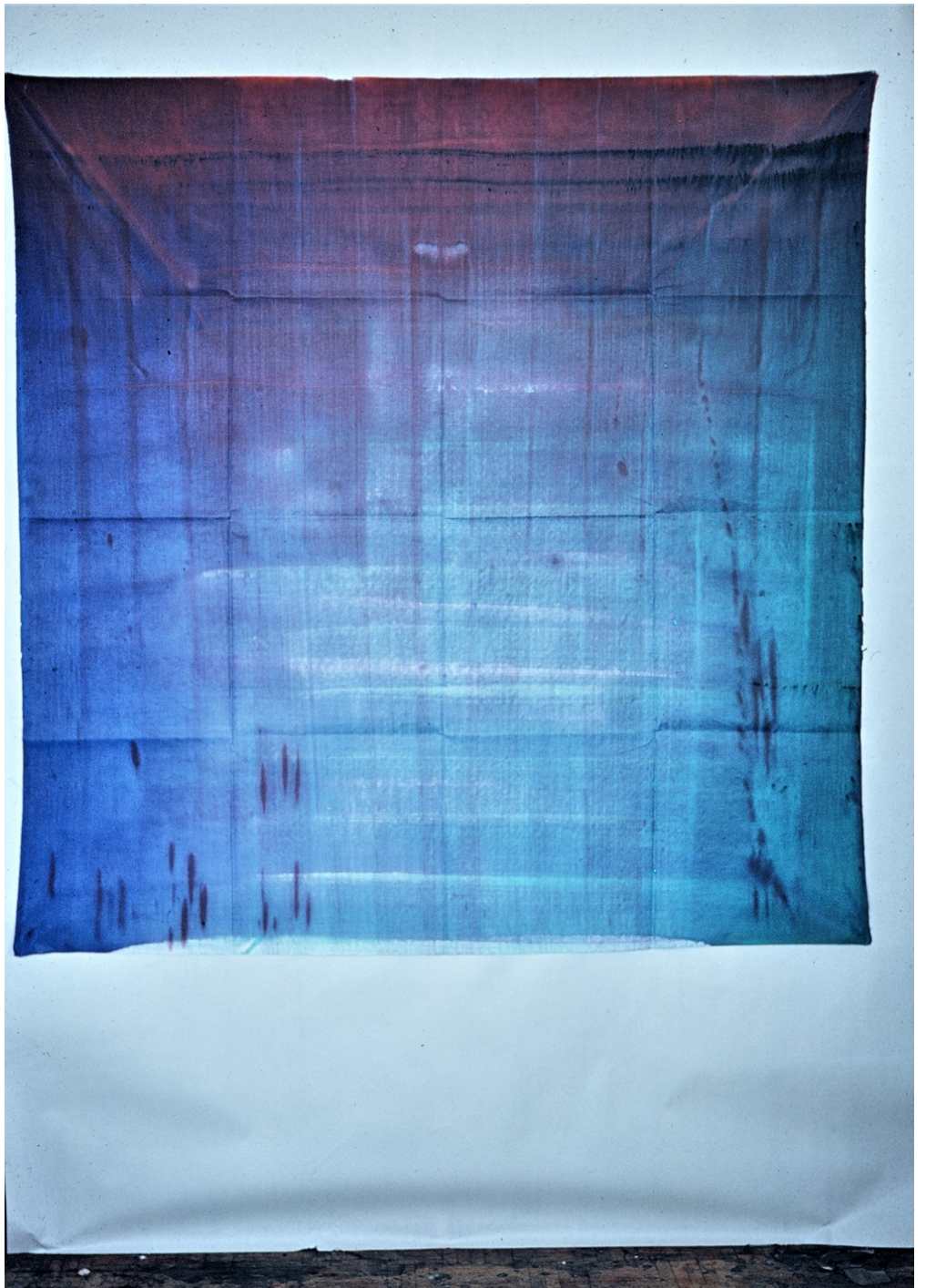






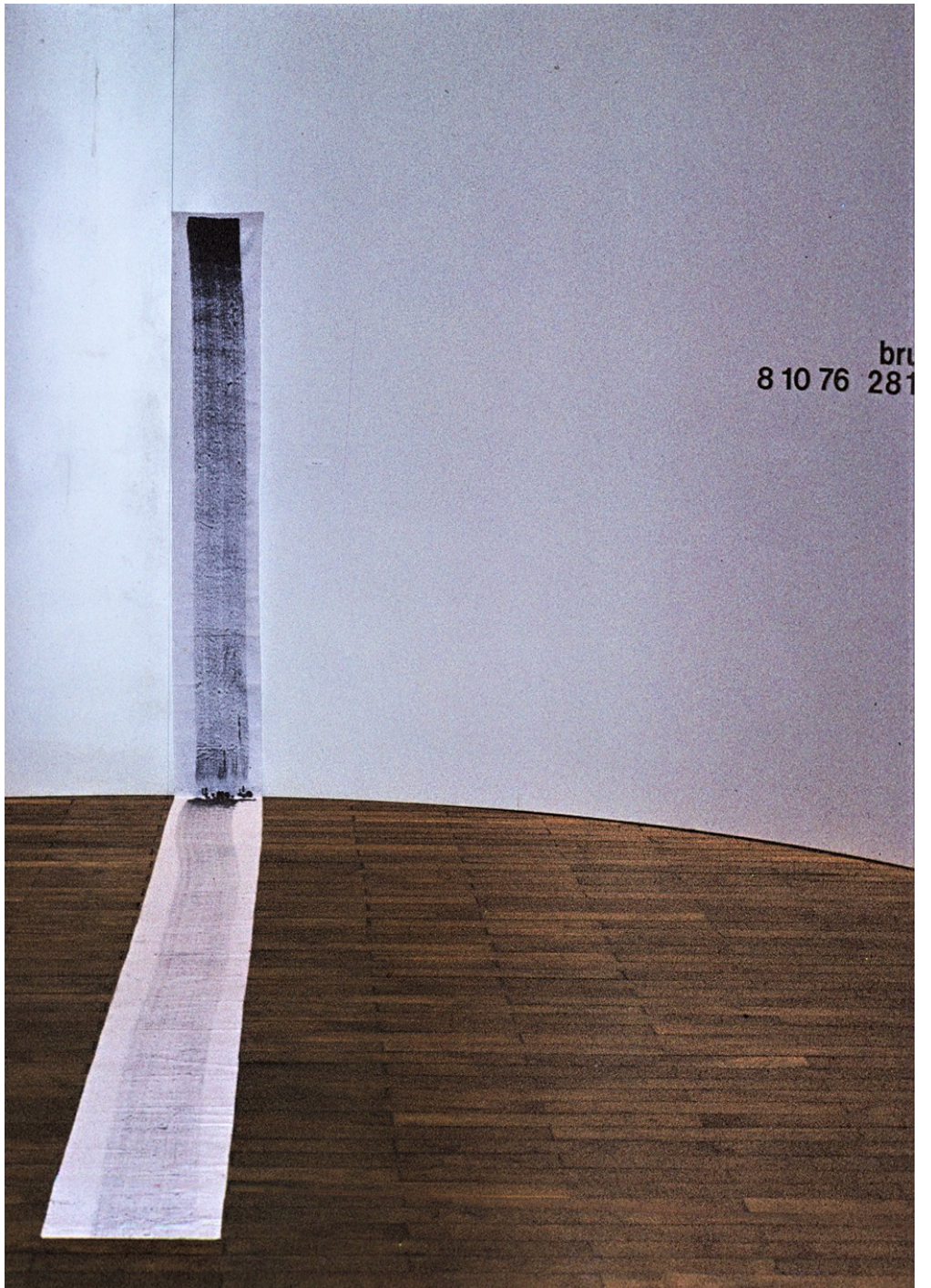






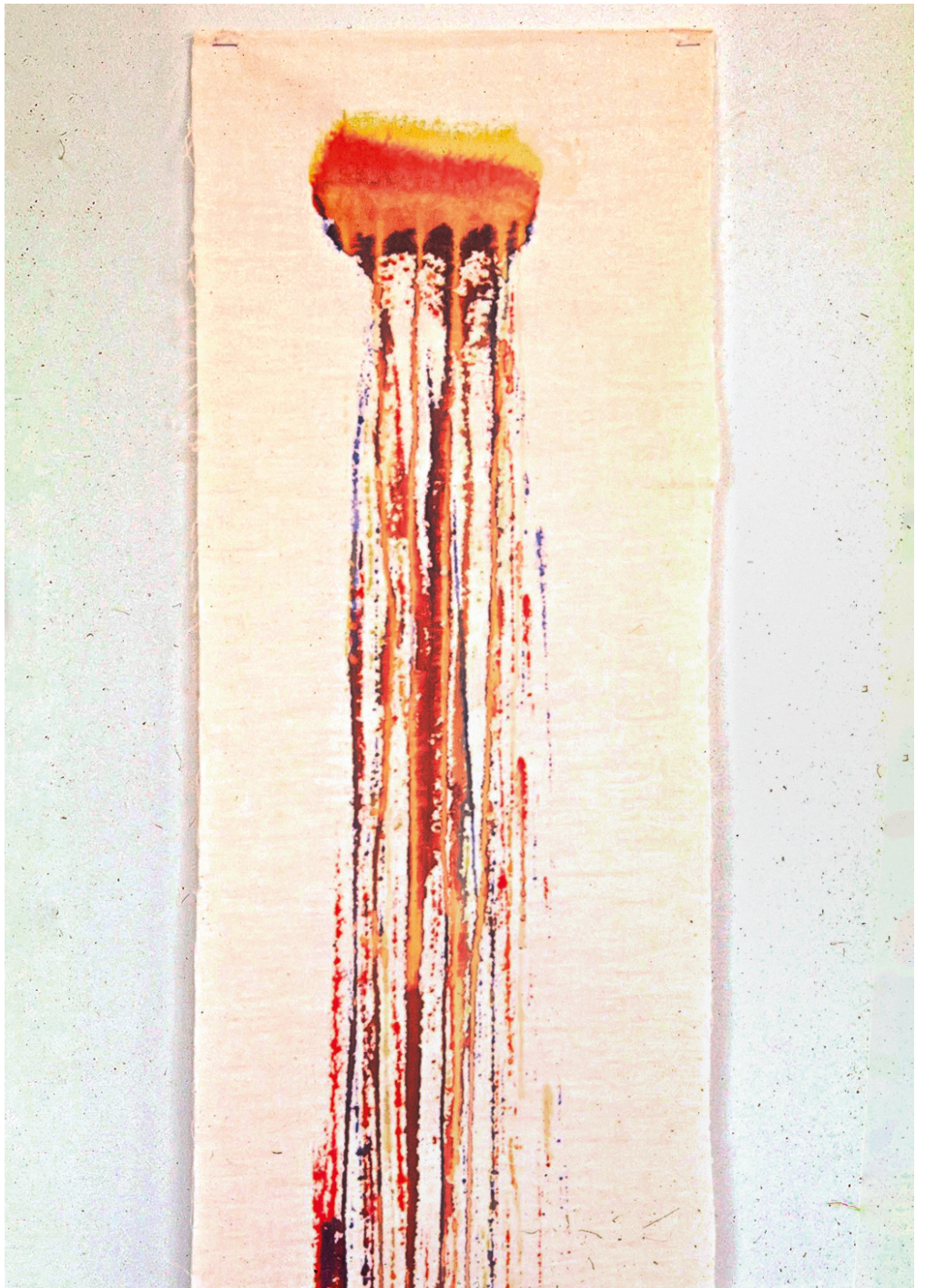





bru
8 10 76 28 1



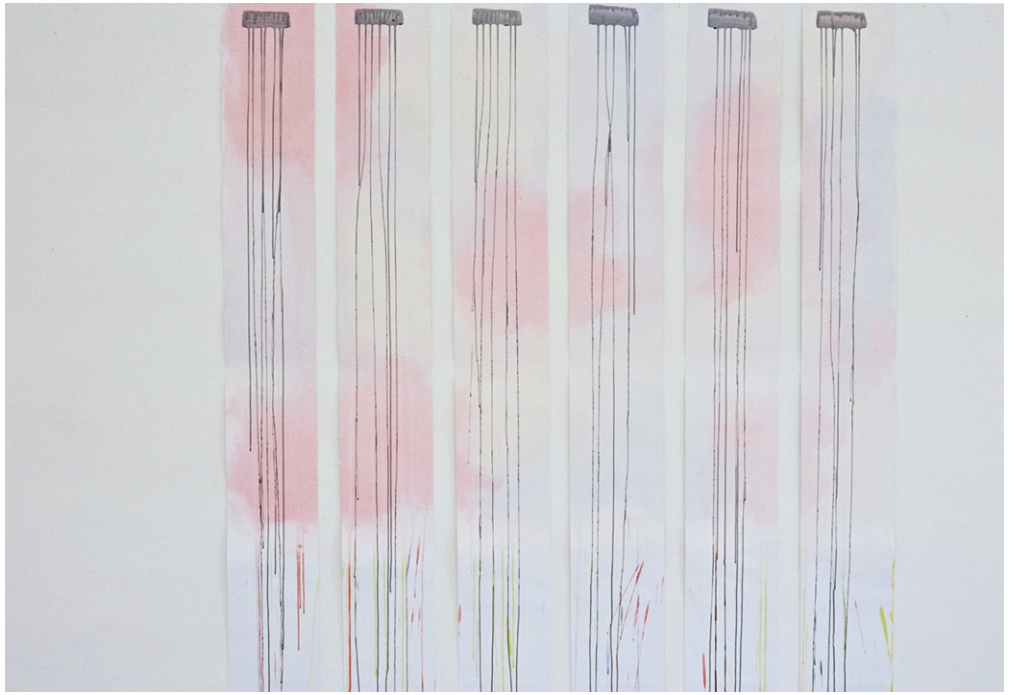






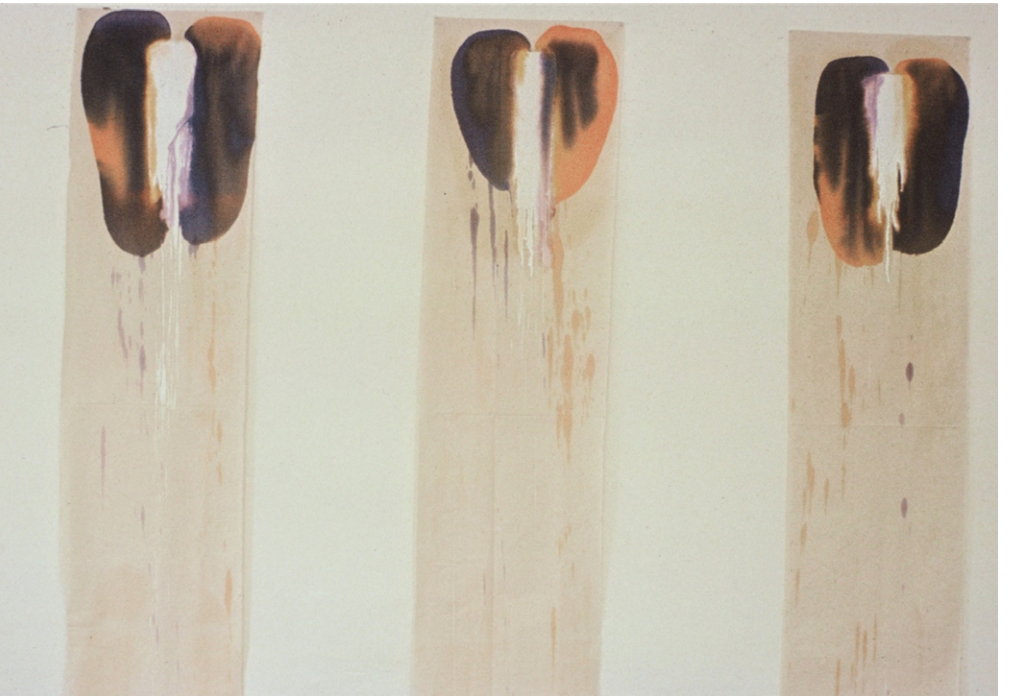






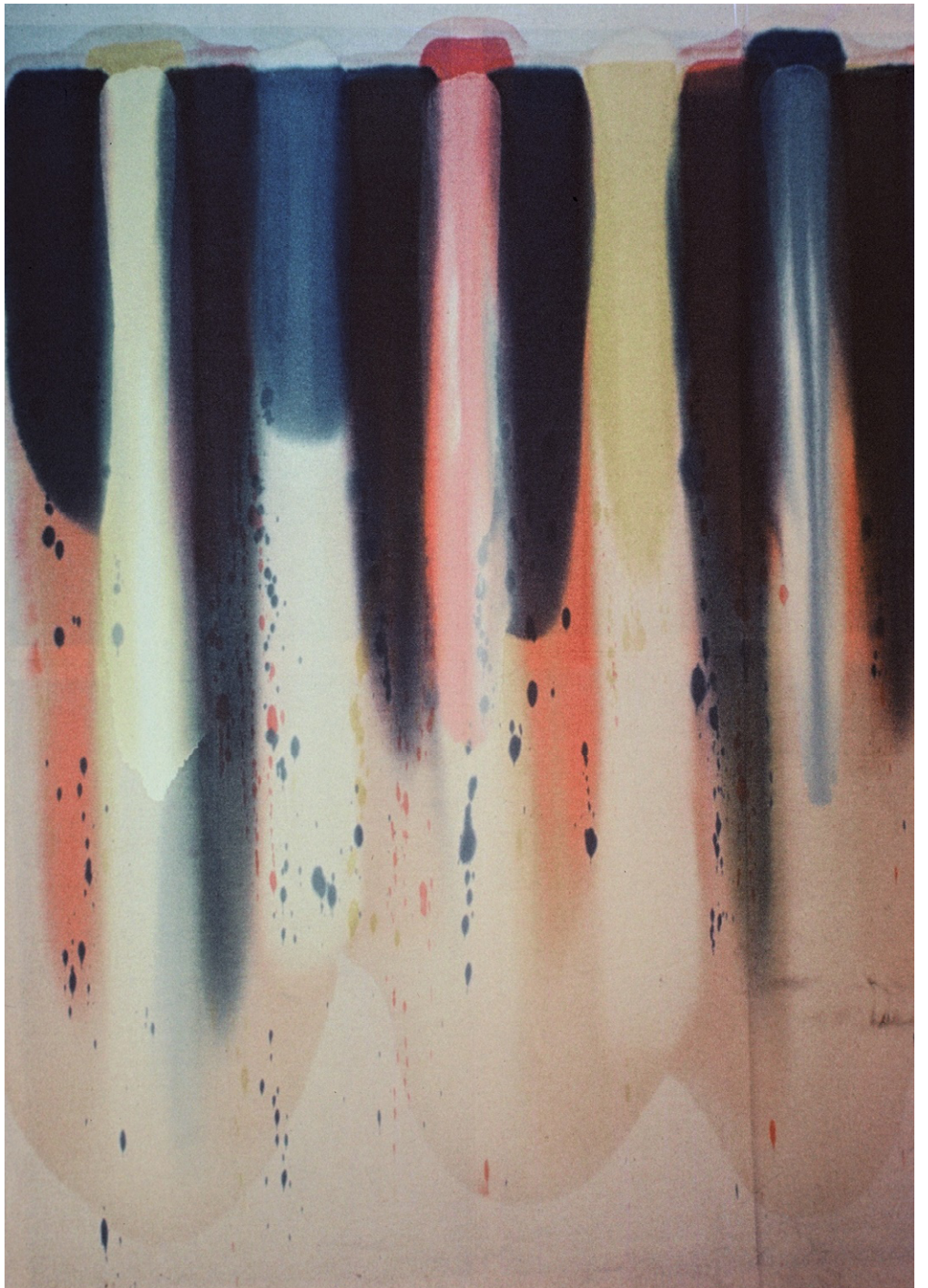


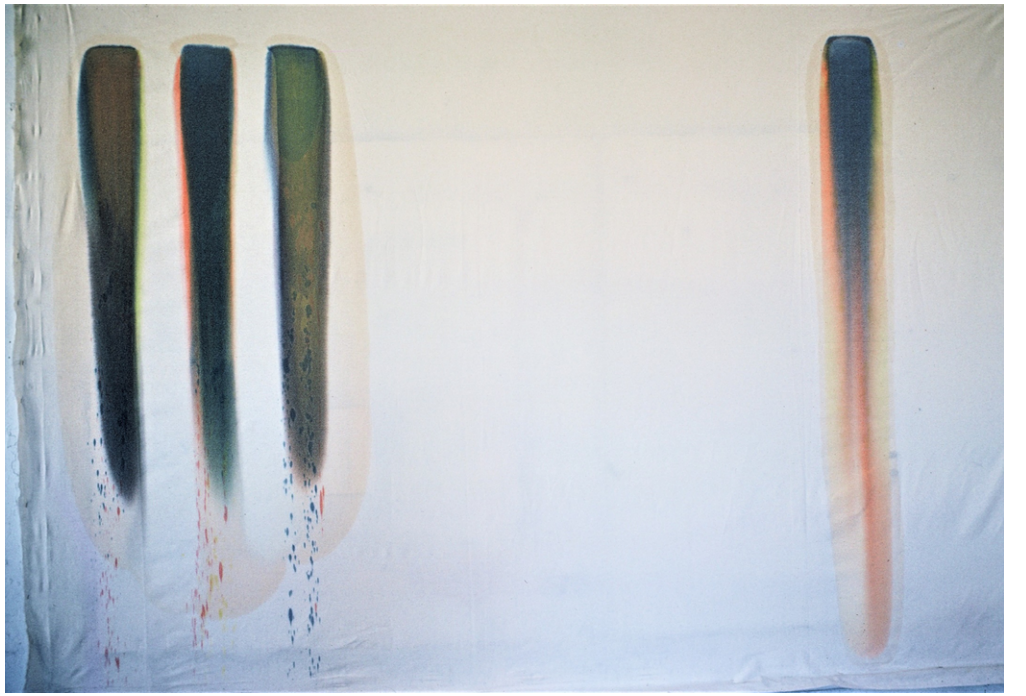




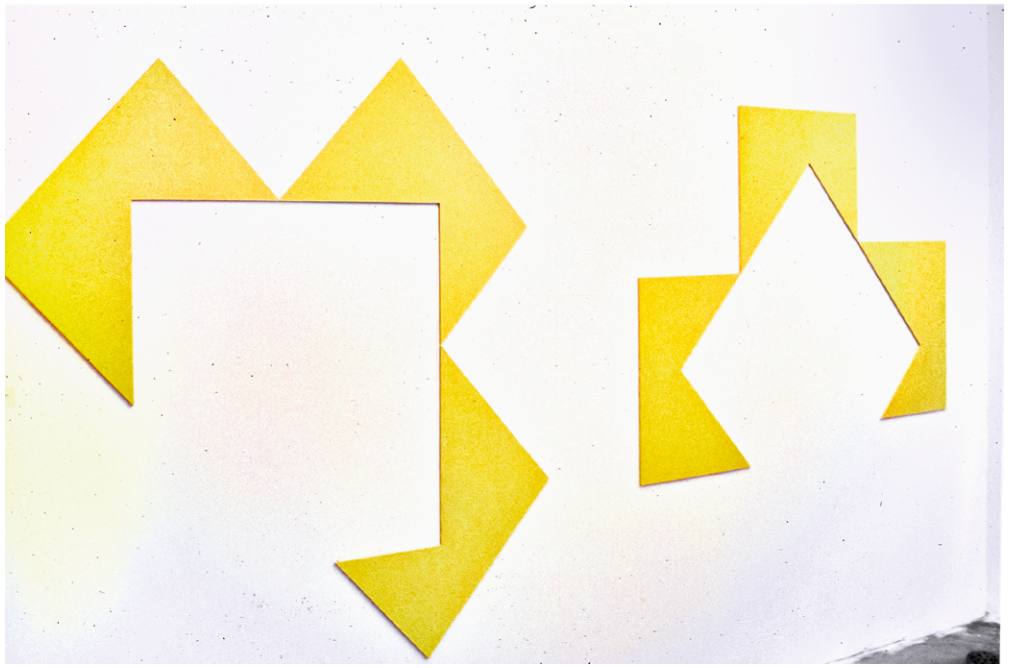


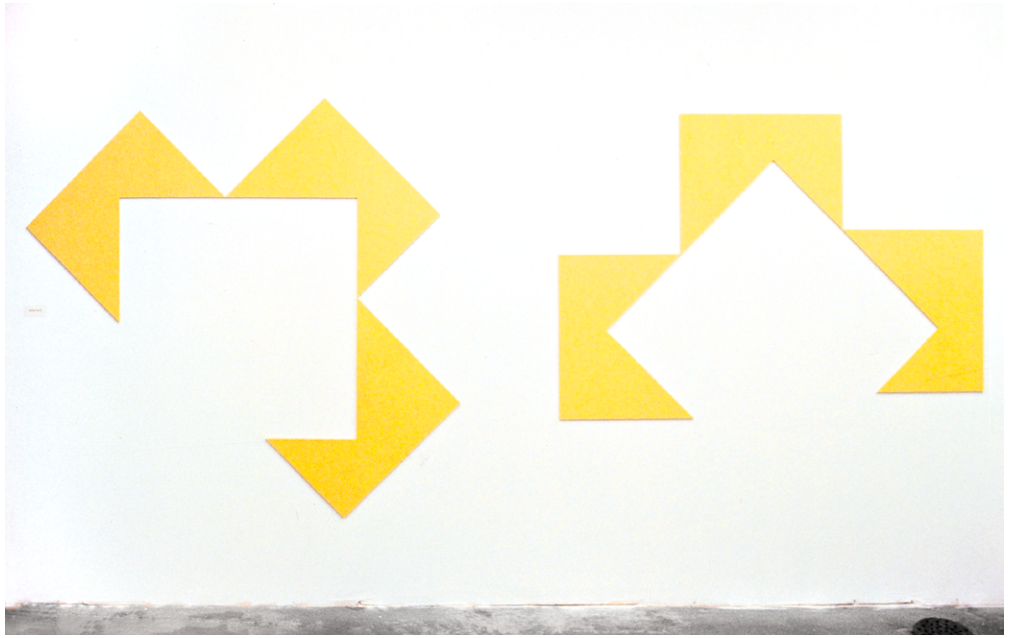


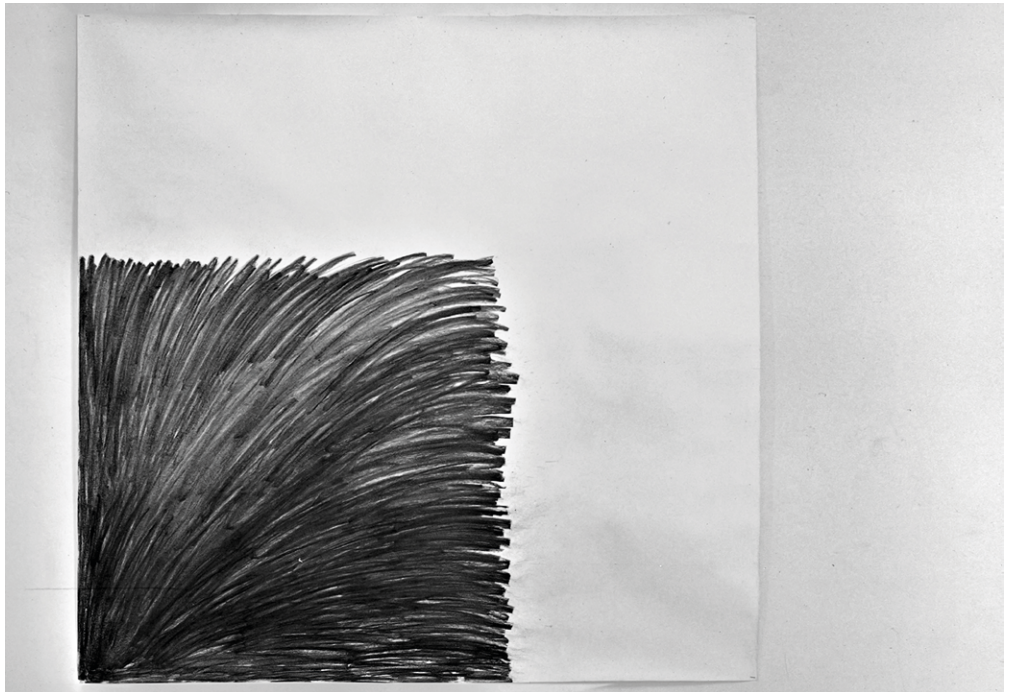














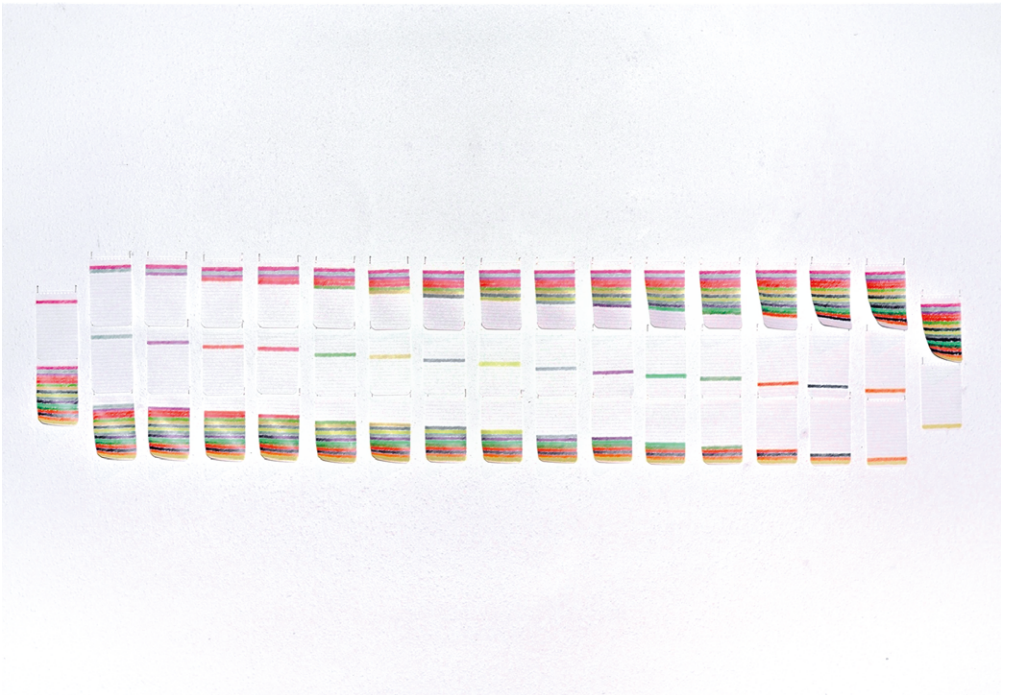








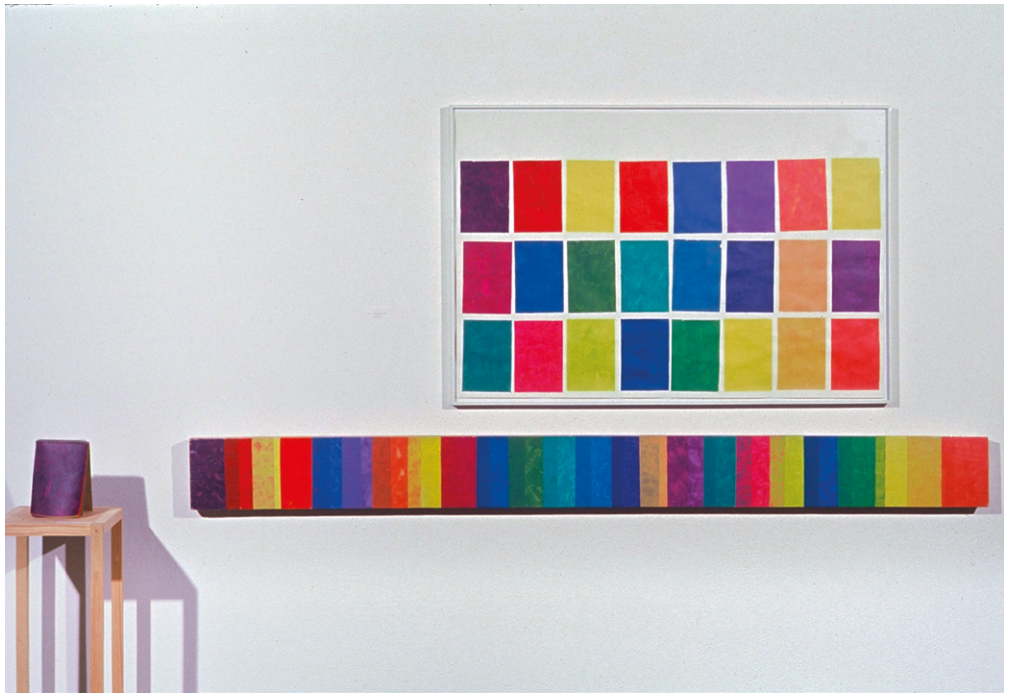










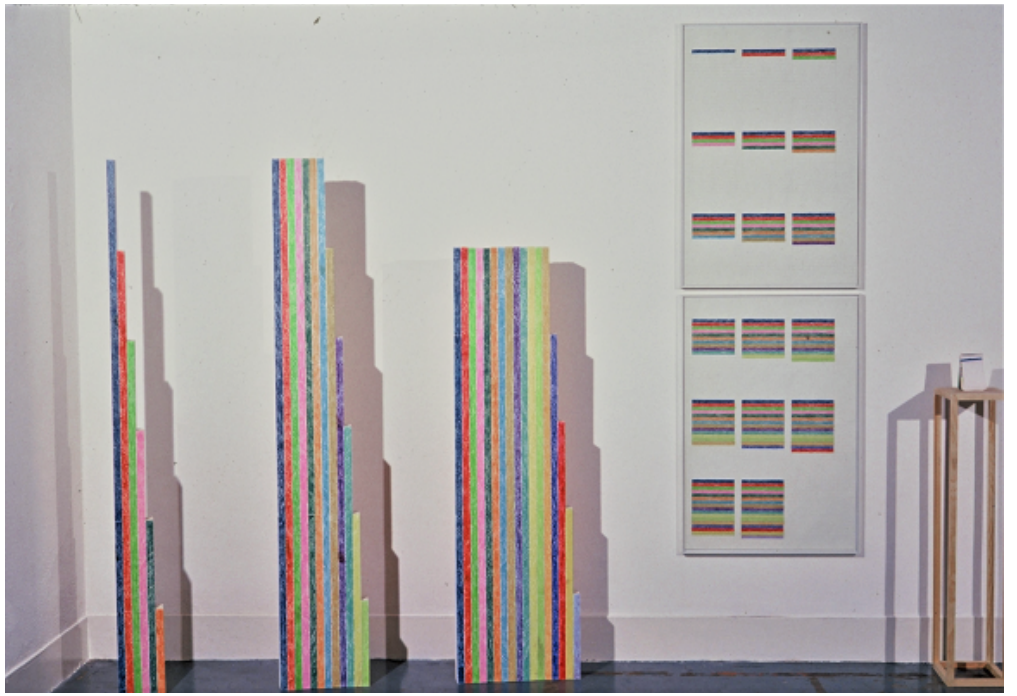




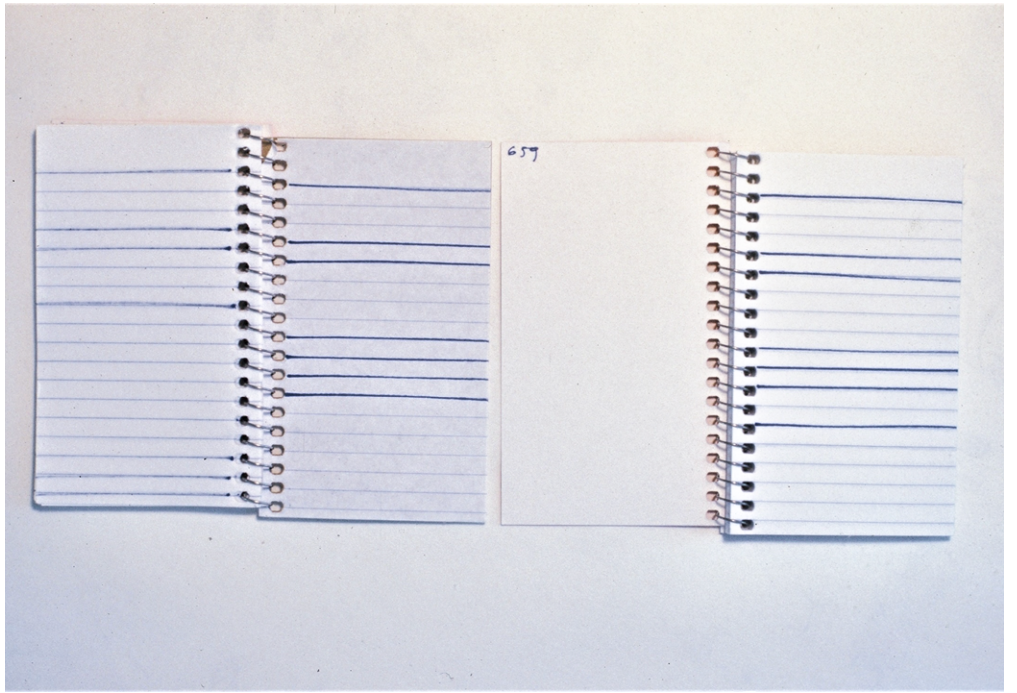




























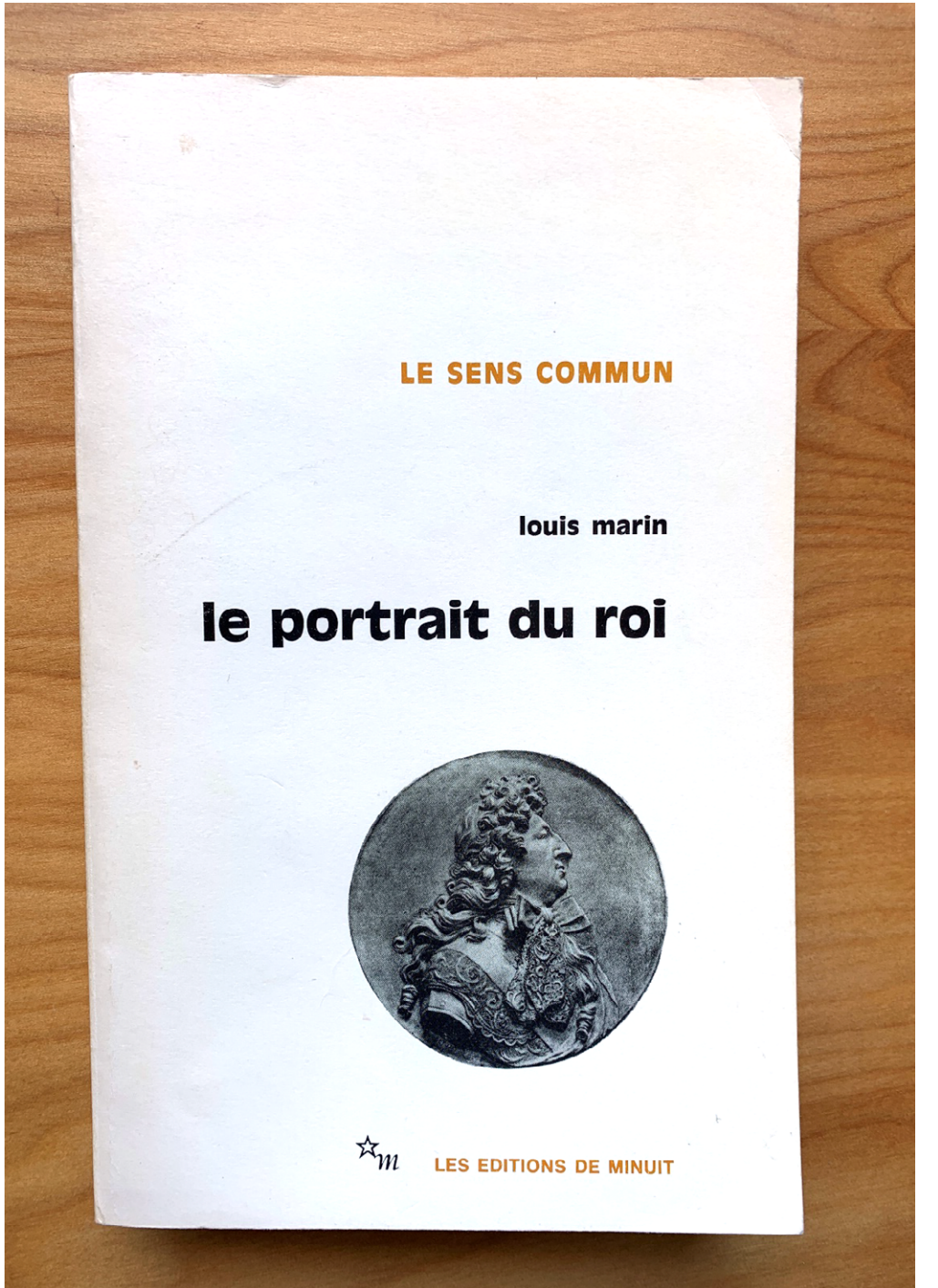



7

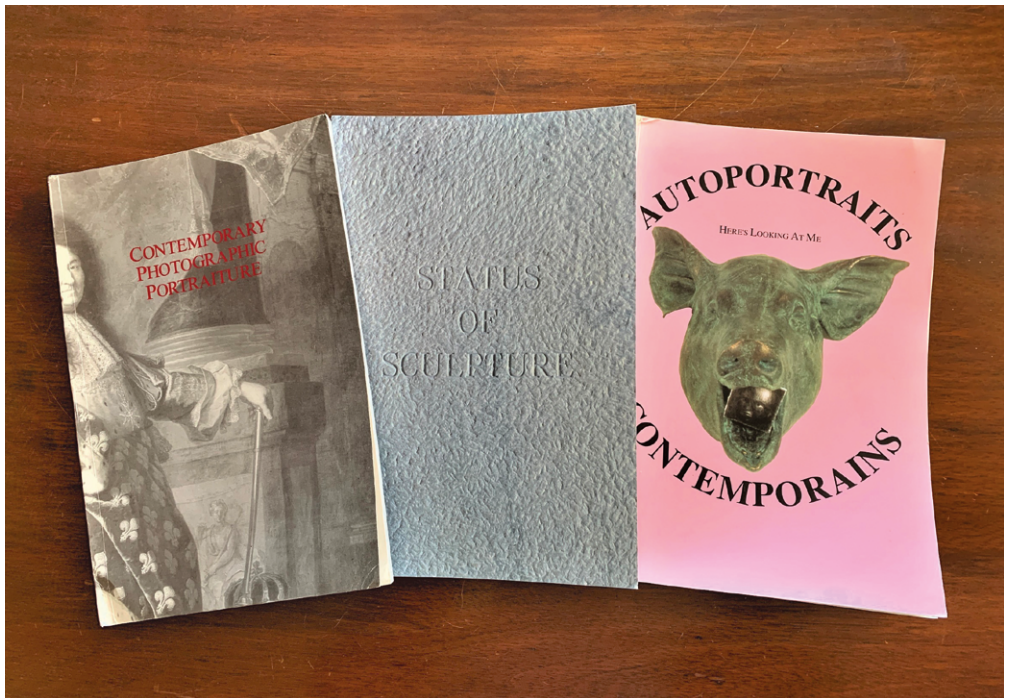







LE SENS COMMUN
louis marin
le portrait du roi
LES EDITIONS DE MINUIT


KING LOUIS XIV
THE KING OF
BRIE
60 POUR CENT
MATIERE GRASSE
"DOUBLE CRÉME"
PRODUCT OF FRANCE
10 M
TO BE WEIGHED
AT TIME OF SALE
SOFT-RIPENED CHEESE MADE FROM PASTEURIZED COW'S MILK, NET WEIGHT 32 OZ (2 LBS)
DISTRIBUTED BY GLENCOURT, INC. WALNUT CREEK, CA, U.S.A. 94598-3582


CONTEMPORARY
PHOTOGRAPHIC
PORTRAITURE
STATUS
OF
SCULPTURE
AUTOPORTRAITS
HERE'S LOOKING AT ME
CONTEMPORAINS







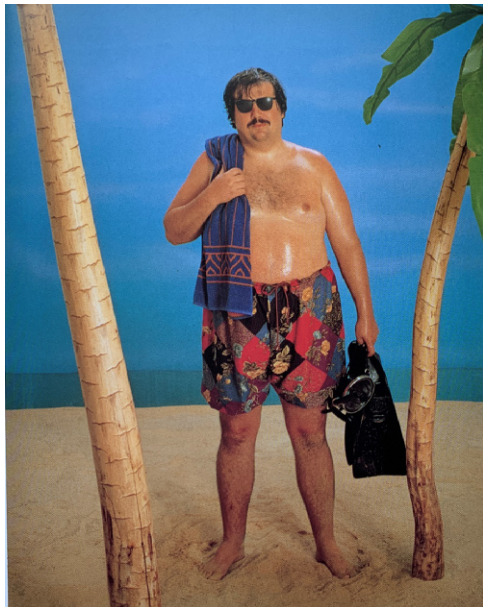






→ 78.79.80

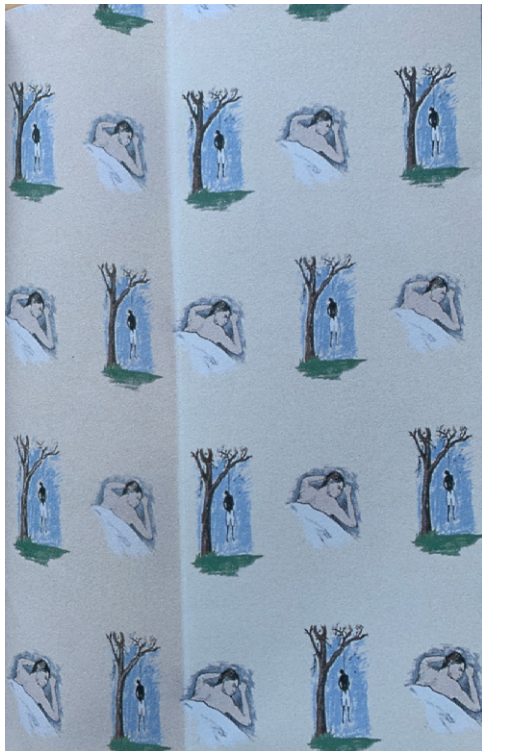






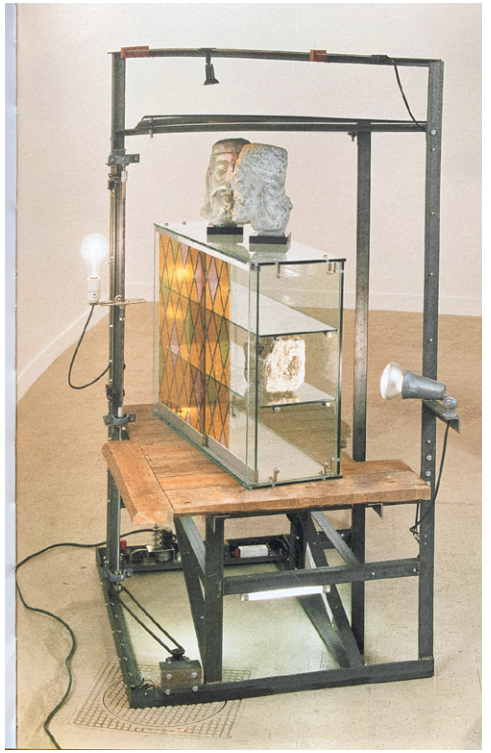
→ 80.81.82.83





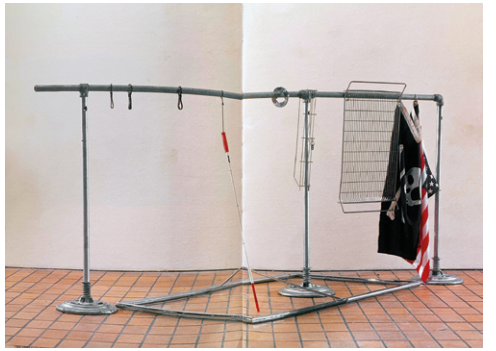






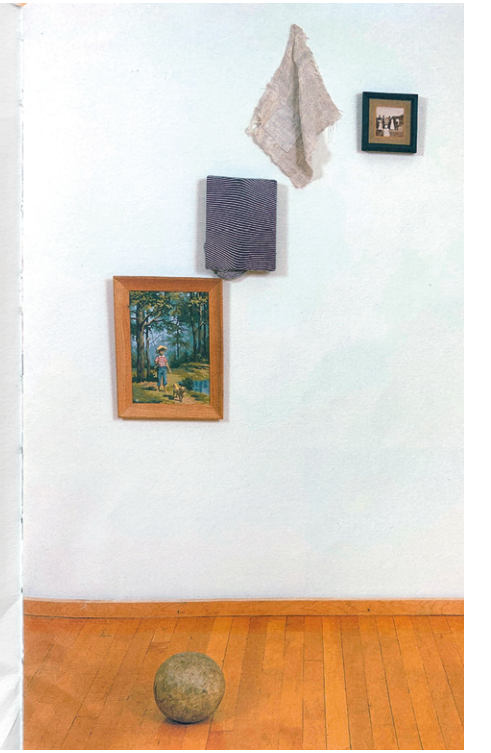












SOMMAIRE

L'AUTOPORTRAIT OU OÙ EST LE *JE* ?, BERNARD BRUNON, PAGE 7

CATALOGUE DES ŒUVRES EXPOSÉES
Aart Guys, page 36
Philip Akkerman, pages 214-125
Nicholas Africano, page 91
Arman, page 50
John Armleder, page 37
Georg Baselitz, page 41
Jean-Michel Basquiat, page 43
Ashley Bickerton, page 39
Barbara Bloom, page 83
Marinus Boezem, page 61
Christian Boltanski, page 111
Jonathan Borofsky, page 31
John Boskovich, page 106
Louise Bourgeois, page 133
Marcel Broodthaers, pages 54-55
James Lee Byars, page 58
Sarah Charlesworth, page 99
Clegg & Guttmann, page 100
Chuck Close, page 102
Pascal Convert, page 60
John Coplans, pages 112-113
Tony Cragg, page 34
Jacques Damez, pages 114-115
Jacqueline Dauriac, page 94
Jim Dine, page 76
Jean Dupuy, page 53
Robert Filliou, page 52
Henry Flynt, page 51
Michel François, page 59
Giuseppe Gallo, page 90
Gilbert & George, page 127
Felix Gonzalez-Torres, page 69
Jean-Claude Guillaumon, page 118
Richard Hamilton, page 71
Jean-Olivier Hucleux, pages 103-104
Robert Indiana, page 77
Alex Katz, page 78
Mike Kelley, pages 66-67
Martin Kippenberger, page 72
Komar and Melamid, page 63
Eugene Leroy, page 48
Sol LeWitt, pages 108-109
Bernd Lohaus, page 57
Urs Lüthi, page 128
Robert Mapplethorpe, page 28
Andrew Masullo, page 107
McDermott & McGough, page 126
Heather McGill, page 92
Duane Michals, pages 116-117
John Miller, page 68
Urbain Mulkers, page 38
Nic Nicosia, page 98
Opalka, pages 120-121
Meret Oppenheim, page 87
Laurie Parsons, page 110
Richard Peck, page 47
A. R. Penck, page 42
Adrian Piper, page 64
Elsa Rady, page 89
Arnulf Rainer, page 129
Archie rand, page 122-123
Charles Ray, page 73
Jean-Pierre Raynaud, page 74
Gerhard Richter, page 131
Liz Rideal, page 101
Lucas Samaras, pages 84-85
Nancy Shaver, page 88
Susan Silas, page 65
Pat Steir, pages 44-45
Steel Stillman, page 119
James Surls, page 35
Gerald Thupinier, page 46
Ben Vautier, page 56
Meyer Vaisman, page 75
Liliane Vertessen, page 95
Andy Warhol, page 81
Hannah Wilke, page 96
May Wilson, page 82
Bill Woodrow, pages 32-33
Daisy Youngblood, page 93
Remy Zaugg, page 105

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES, PAGES 135

BIOGRAPHIE DES ARTISTES EXPOSÉS, PAGE 140

CORPUS DES EXPOSITIONS ET BIBLIOGRAPHIES SUR L'AUTOPORTRAIT, PAGE 142
























WET PAINT
WET PAINT










HEAT
BIRD
DOVE
WIND
RAIN
POOL
MOON
MAY


MAY
FOURTEEN DAY


SLOW SHADE
HEAT
WIND
RAIN
POOL
MOON
A FOURTEEN
WANDERING


SHA
CAN
CLO
CAC
SPR
SNA
TURE
EFLY
TANT
WERS
NDER
POLE
CAMPING






RED


THAT'S
PAINTING


LADIES






CLAY


CLAY
NO MAKING






ABSOLUT
ART GUYS
1000 Coats of Paint
Coat Number
0893


Coat Number
1000


ABSOLUT
ART GUYS
1000 Coats of Paint
Coat Number
1000




Junk
GALLERY
Looking for Art





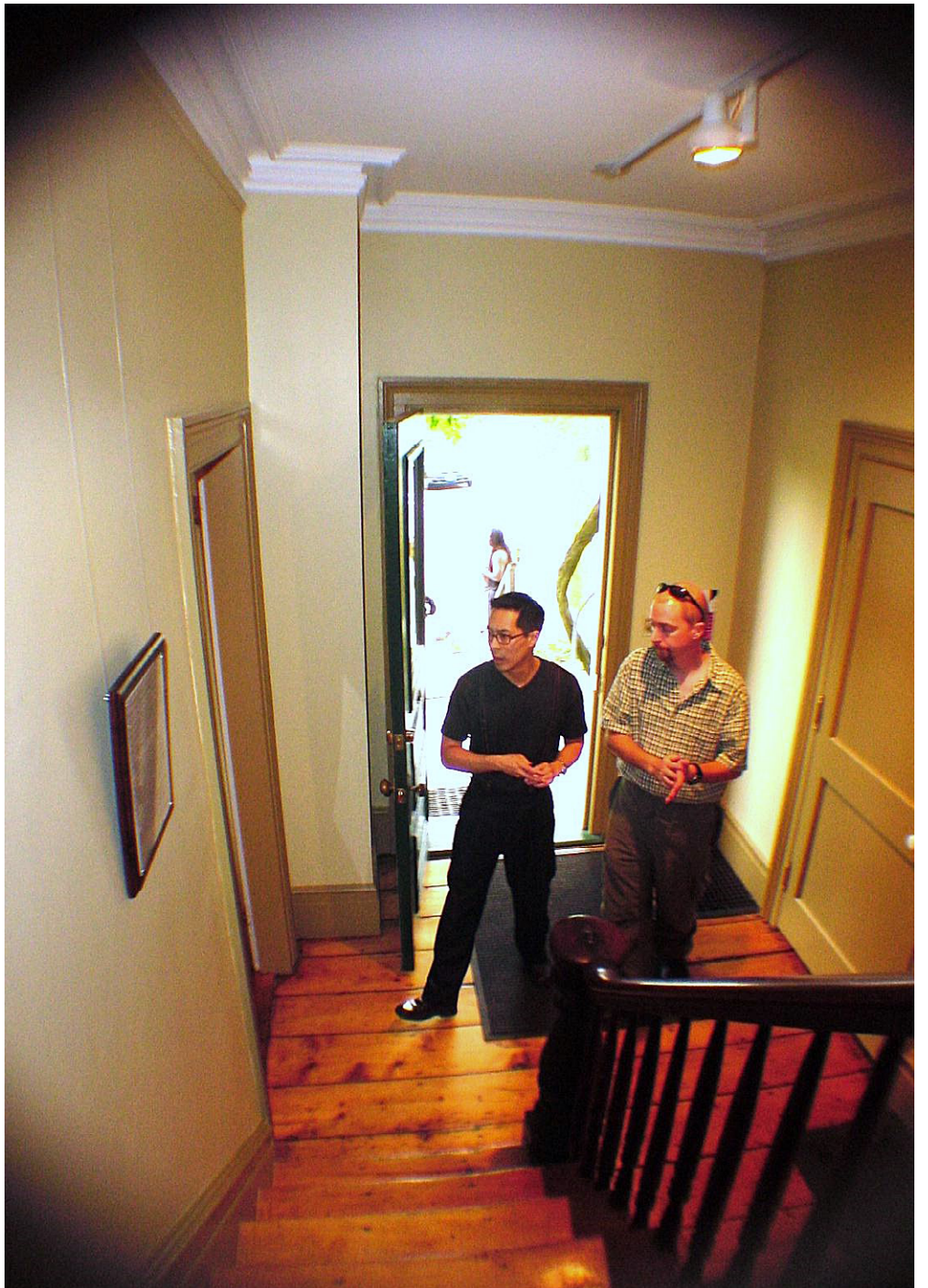

MAY 19 2001


MAY 19 2001




OPEN





















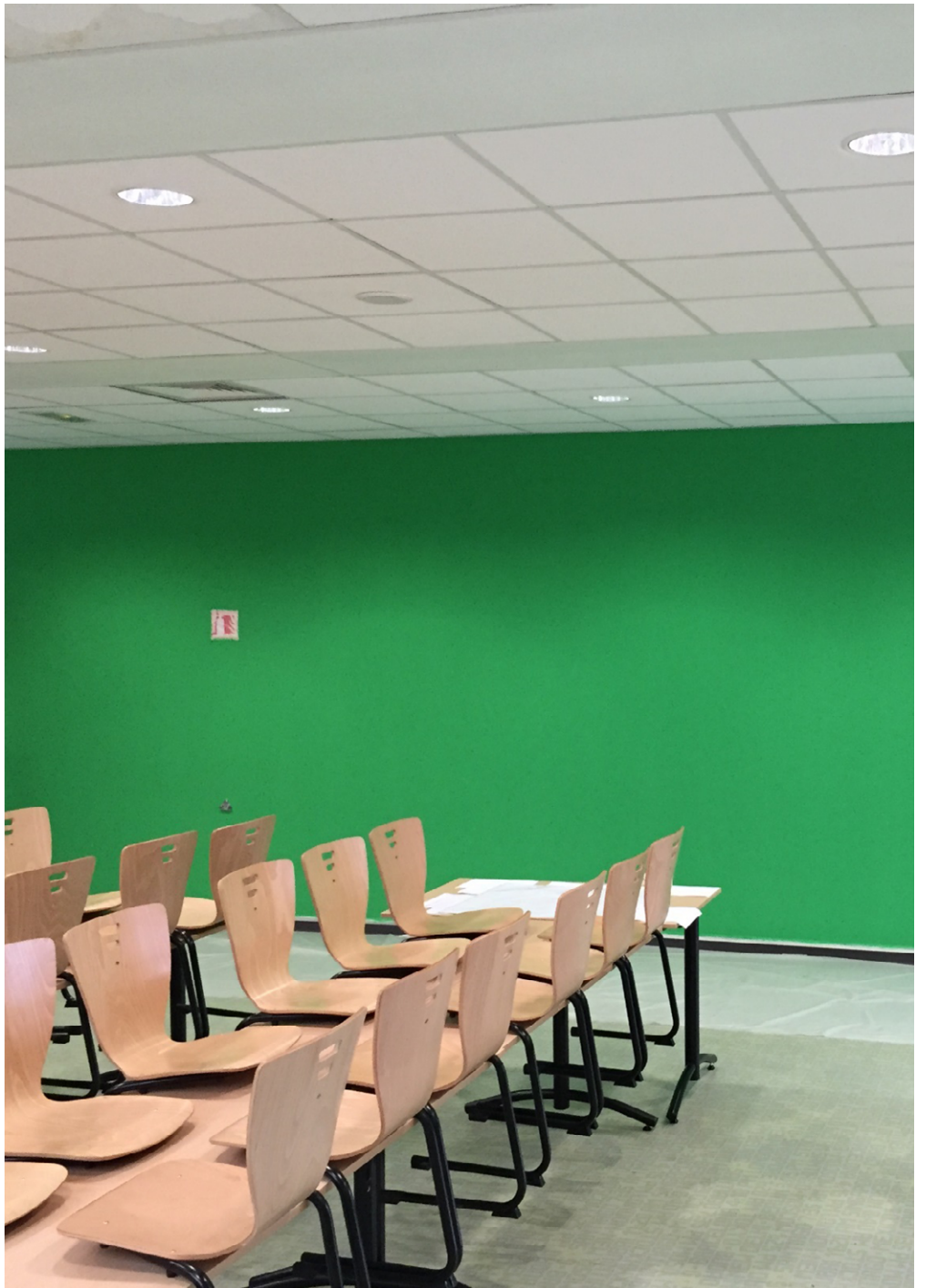






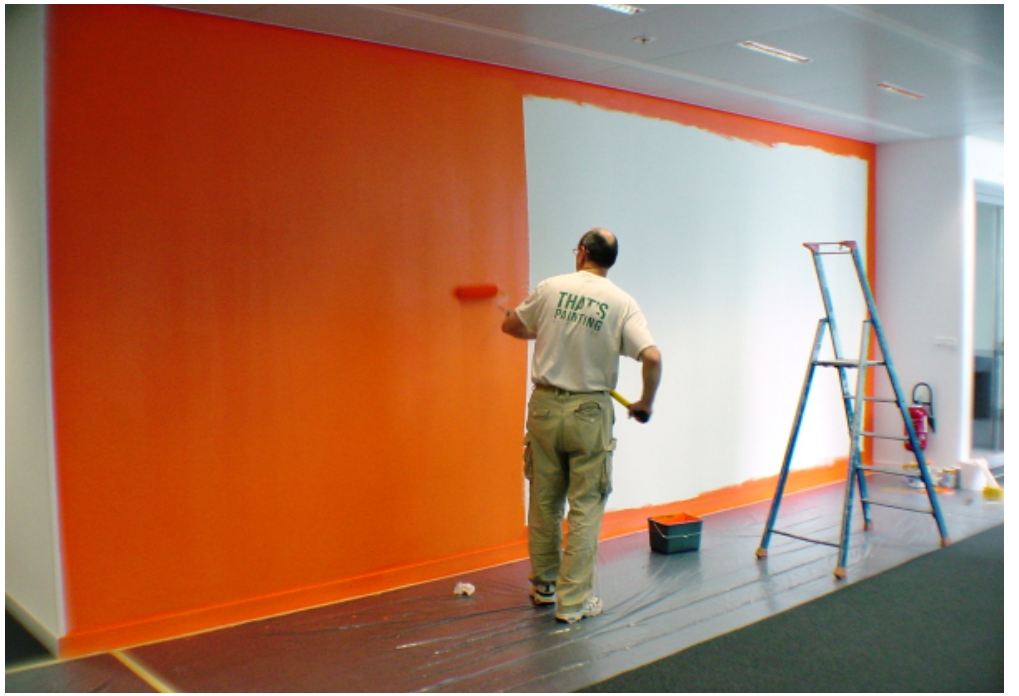











THAT'S
PAINTING








SATINEA



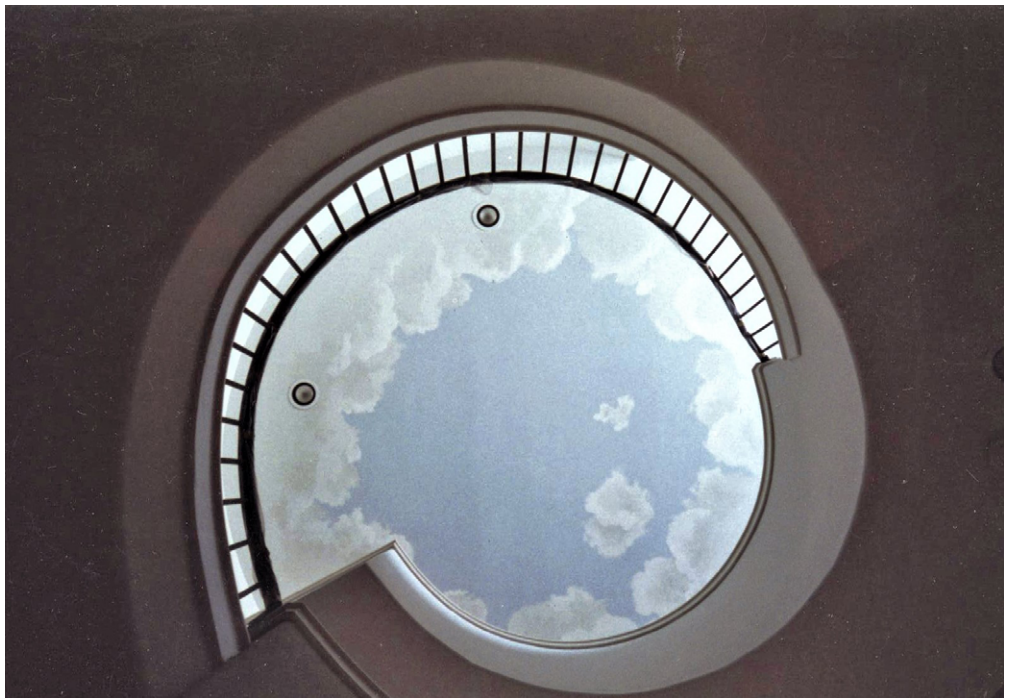

Monarch

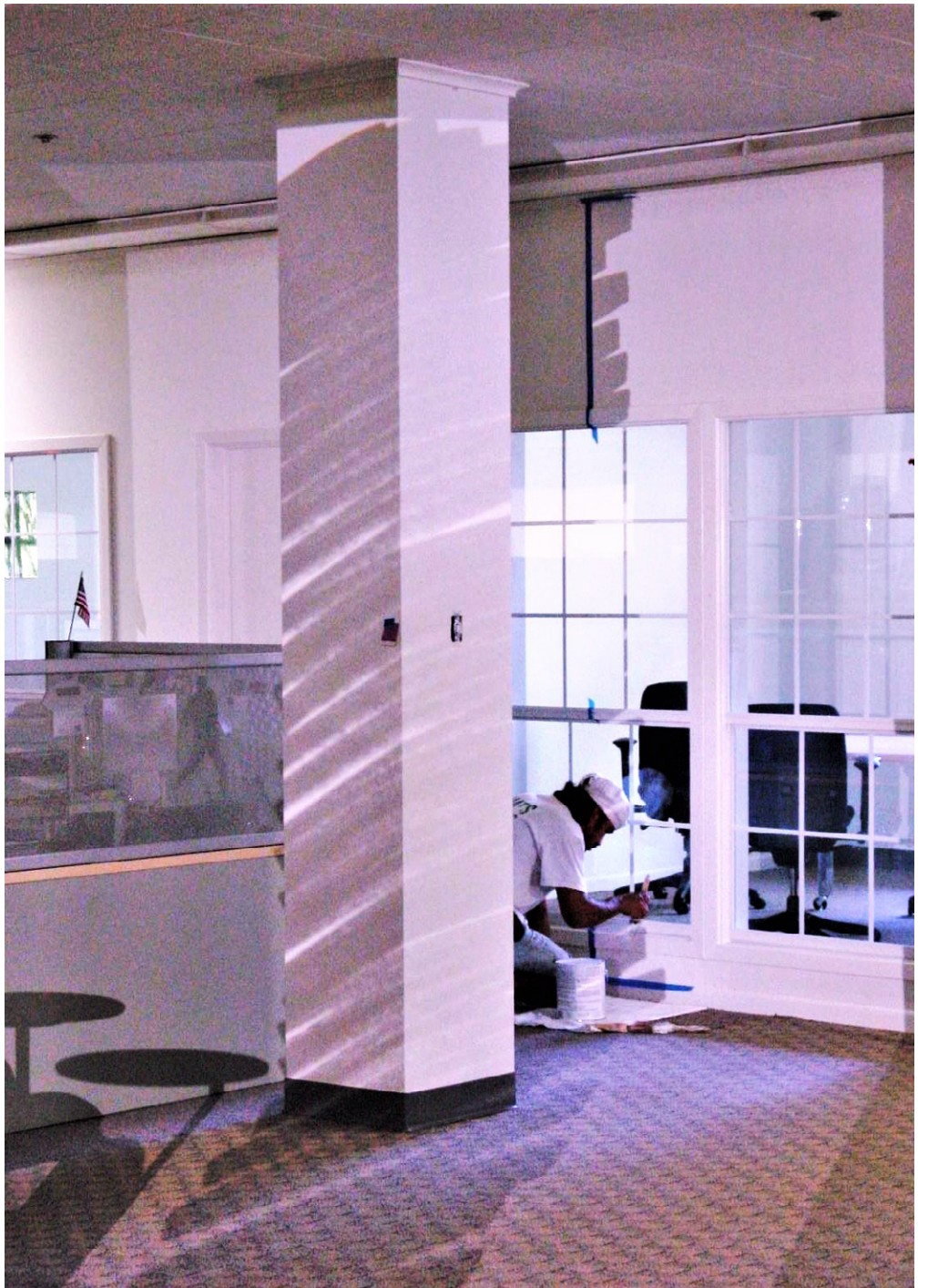















EXIT






THAT'S PAINTING






Benjamin Moore




KEY
MAPS


August 19, 2005

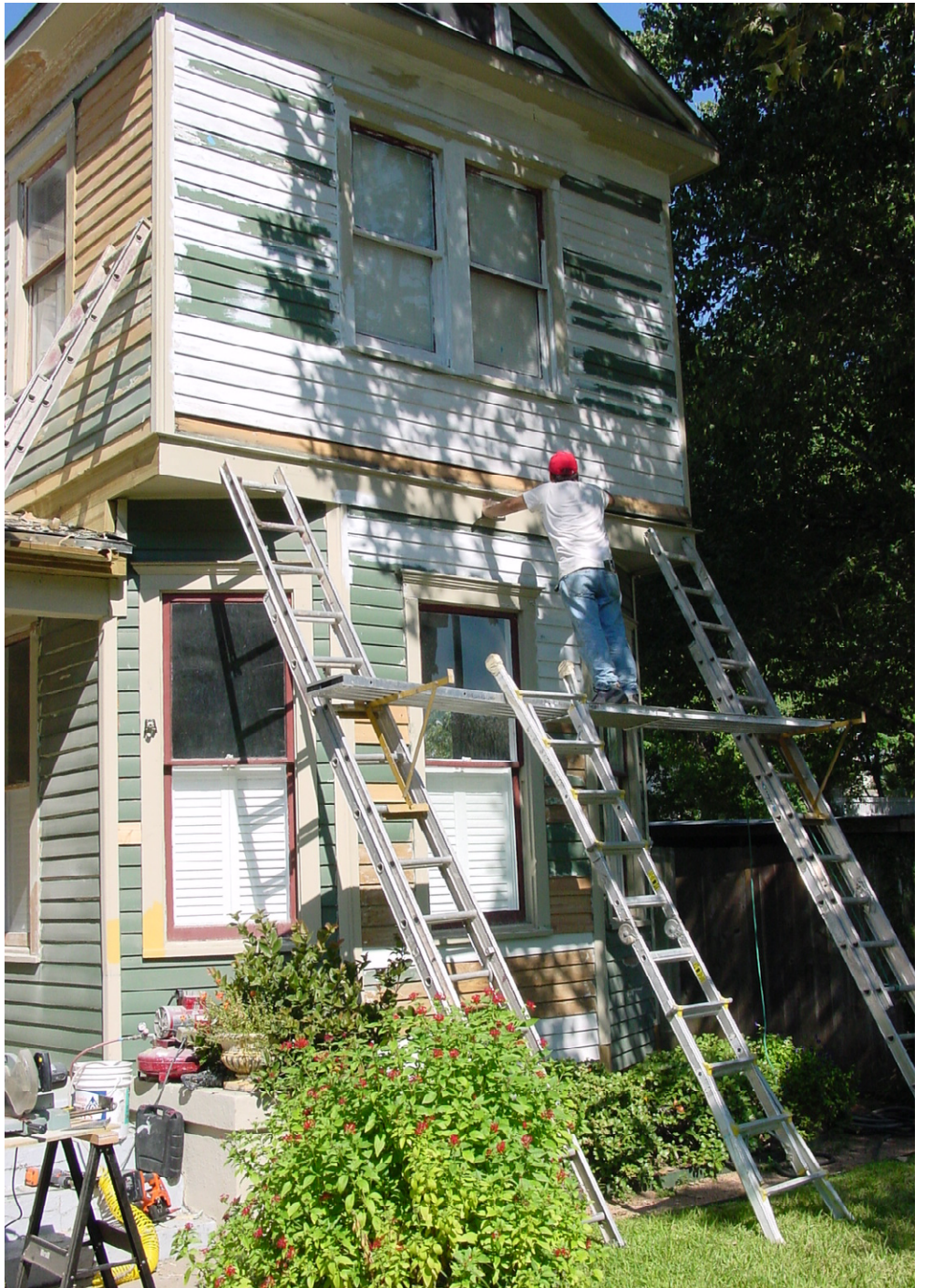





THAT'S
PAINTING
713-526-1915


1243










TAQUERIA TACAMBARO
TORTAS GOR
QUEZADILLA
BARBACOA




THAT'S
PAINTING
713-526-1915






THAT'S
PAINTING


THAT'S
PAINTING
713-526-1915

























"You must be the changes you wish to see in the world"
Gandhi

Many years ago a Zen philosopher wrote,
"Painting a beautiful picture is simple. First become a beautiful person, then paint naturally."

Contact in Europe

Yvon Nouzille
Galerie Le Sous Sol
9 rue de Charonne
75011, Paris, France
tel: 33 14700-0275;
fax: 33-14700-2475

E-mail: sous_sol@club internet fr

Web: http://perso club internet fr/sous sol/

Contact in North America

Bernard Brunon,
THAT S PAINTING
1619 Elmen Street
Houston Texas 77019 5317

tel:713 526 1915;
fax: 713 526-1915

E-mail: thatspaint@aol.com

THAT'S PAINTING PRODUCTIONS

With less to look at,



there's more to think about...

The goal of Realism has always been to anchor art in life.

House painting is the only form of realism possible in painting today.

"Frank Stella's incremental reduction of the perceptible distinction between 'painting as an art' and house painting as a living has been taken even farther by a number of artists, but for the present the limit of distinguishability is probably marked by the work of THAT'S PAINTING Productions, the on-going project of the French-born, Houston-based artist Bernard Brunon."

Barry Schwabsky

To claim house painting as art is not only to present the painted walls as paintings, but also and first of all, to offer a different understanding of Painting, to provide a place from which one can look at Painting, and Art, from a different perspective.

Expanding on Robert Rauschenberg's aspirations to act "in the gap between art and life," Bernard Brunon's work has seeked to bridge this gap, moving from canvas to wall and from studio work to house painting. Running the house painting company THAT'S PAINTING Productions as an art project has been his main activity for the last ten years. He and his crew have provided high quality house painting services to public institutions as well as private clients in various places in the U. S., Mexico and Europe.

"[painting has been] seeking ever finer shades of discrimination between its own materials and activities and those of 'profane' occupations, not in order to dissolve these differences, but in order to sharpen our perception of them, just as Ad Reinhardt sought ever-so-close shades of black not to efface the difference but in order to elicit a more refined and eventually more ecstatic register of perception."

Barry Schwabsky

THAT'S PAINTING is conceptual art: instead of producing a visual construction, house painting, in this context, provides the viewer with the physical perception of a mental space.

THAT'S PAINTING is installation art: to paint a room is not to depict it, it is to inscribe it in its real space. To paint a room, you have to get into a three-dimensional motion, to perceive the space from a multi-level perspective. The awareness gained in the act of painting is then shared by the viewers while they perceive the painted room as art.





THAT'S PAINTING is performance art: meeting with clients, planning the job, organizing the crew, doing the work as planed within a given time frame, this whole process is a performance. However, it is not a "representation." It happens in real time, with people who are not acting out their part.

The paintings produced have little to do with Yves Klein's *Zones de sensibilité immatèrielles,* or Robert Irwin's phenomenological approach, even though they might be informed by these two artists' work. These paintings are the result of an ontological proposition. They are not Ready-made either, in the sense that the painting is actually produced, and the act of painting is an important part of the work, providing a physical awareness of the space being painted.

Each painting is titled with the name of the paint color (given by the manufacturer) and the date (month and year). It is documented by all the paperwork generated by the commission and sometimes also by photographs.



Practicing a form of painting freed from representation might seem to be rather limited formally But it is very rich conceptually First of all the work and its end product do not belong to the realm of aesthetics, but to that of ethics. Abandoning the picture allows one to go beyond the formal level which can be very limiting, and opens onto other fields, such as economics and sociology Art becomes an integral part of life.



"Though art practice exists today in a proliferation of different forms, far removed from the conventions of the fine-arts tradition and the art world, That's Painting is perhaps unique in remaining linked to painting as a genre."
Stephen Wright

"You must be the change you wish to see in the world."
Ghandi

Many years ago a Zen philosopher wrote:
"Painting a beautiful picture is simple. First become a beautiful person, then paint naturally "

That's Painting offers services on renovations and restorations, murals special finishes and color consultations

CSLB License C33 #950284
Certified EPA Lead Renovator

Contact in Europe:
Valérie Barot, APDV
valerie.barot@free.fr

Contact in America.
Bernard Brunon
213-509-5092
bernard@thatspainting.com
www.thatspainting.com
bernardbrunon.com

THAT'S PAINTING

With less to look at,



there's more to think about

The goal of Realism has always been to anchor art in life

House-painting is the only form of realism possible n painting today





That's Painting is installation art: painting a room is not depicting it, but inscribing it in its real space.



That's Painting is performance art: meeting with clients, planning the job, organizing the crew, doing the work within a given time frame and budget, this is performance in real time, not a theatrical representation.

That's Painting is conceptual art: instead of producing a visual construct, the painting provides the viewer with a physical perception of a mental space.

That's Painting furthers the tradition of Modernism, as Rauschenberg wanted to act *"in the gap between art and life,"* and Claes Oldenburg was asking for *"an artist who vanishes, turning up in a white cap painting signs or hallways."*

That's Painting updates this position by merging art and life, wearing the white cap and painting houses.

The company adheres to the motto:
'A job well done, on schedule, and competitively priced.'

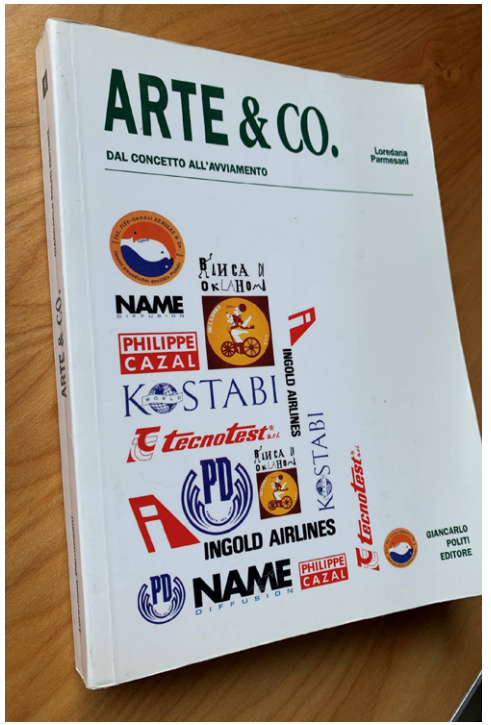
The art value is offered to the client as an added bonus.

For the last twenty-five years, That's Painting has provided high-quality house-painting services to public institutions and private clients in North America, Europe and Asia.



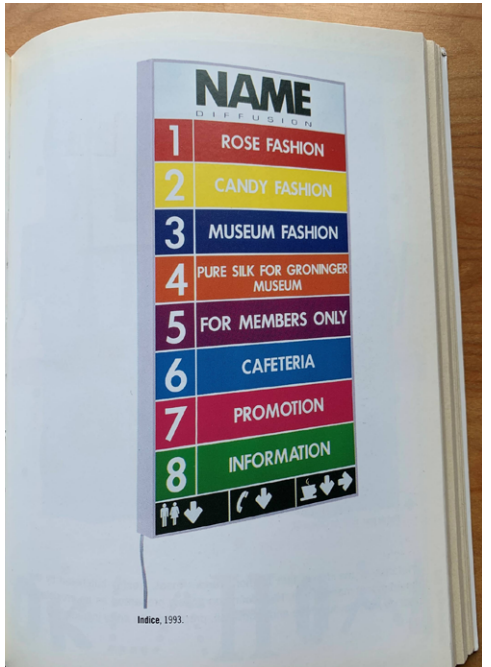


That's Painting evolved from a commitment to free painting from the codes of representation, and turned a daily activity into a work of art, or rather, blended an art activity into daily life.


ARTE & CO.
DAL CONCETTO ALL'AVVIAMENTO
Loredana Parmesani
BANCA DI OKLAHOMA
NAME
PHILIPPE CAZAL
KOSTABI
tecnotest
INGOLD AIRLINES
NAME DIFFUSION
GIANCARLO POLITI EDITORE


INGOLD AIRLINES


PHILIPPE CAZAL


NAME
DIFFUSION
1 ROSE FASHION
2 CANDY FASHION
3 MUSEUM FASHION
4 PURE SILK FOR GRONINGER MUSEUM
5 FOR MEMBERS ONLY
6 CAFETERIA
7 PROMOTION
8 INFORMATION
Indice, 1993.


DOCUMENTS:
ALDO SPOLDI
Presidente del Consiglio di Amministrazione
GIOVANNI ROSSI
Membro del Consiglio di Amministrazione
BANCA DI OKLAHOMA
OKLAHOMA S.R.L. - Sede legale e direzione generale: Via S. Lorenzo 21
SERGIO FIORI
Membro del Consiglio di Amministrazione
VITTORIO BELVIOLANDI
Membro del Consiglio di Amministrazione
OKLAHOMA
26013 CREMA - Tel. 0373/30122 - Capitale Sociale L. 20.000.000 - P.I. 00953130192
Business cards, 1991

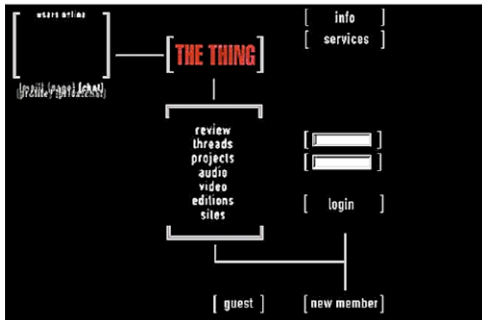

Cycling and recycling
cinelli


FUMOMETRO - SMOKEMETER
MOD. 490


Transport Fish-Gas
Promotion girls
Order n. S 93125
Order n. S 93200
Dial now! Order now!

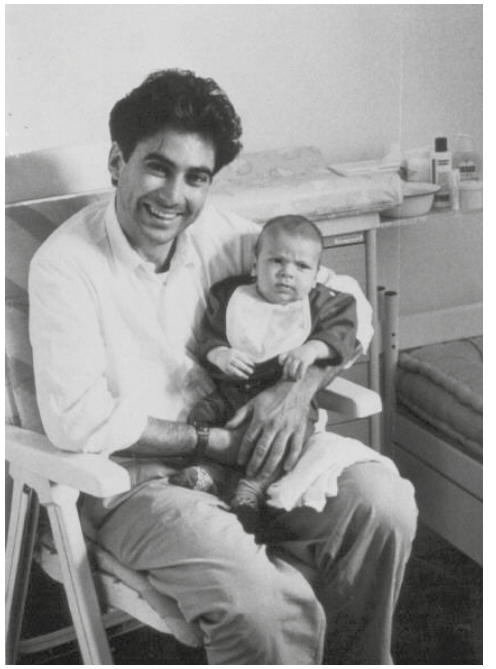

biblioteque mobile

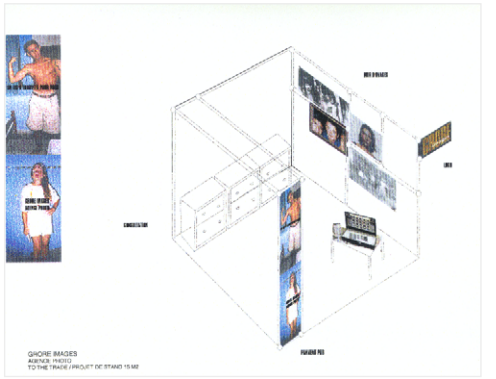



[info]
[services]
[THE THING]
review
threads
projects
audio
video
editions
sites
[login]
[guest]
[new member]


GROBE
images

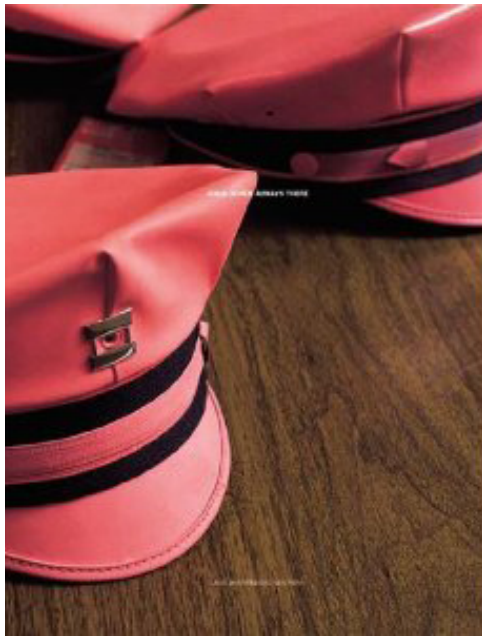


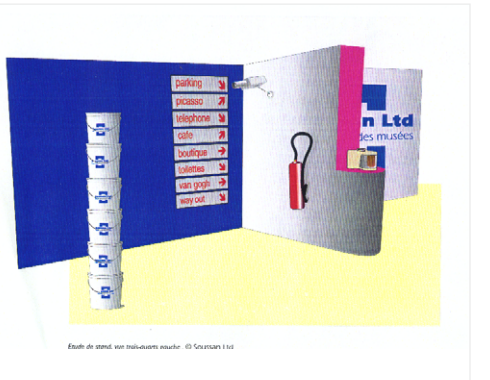


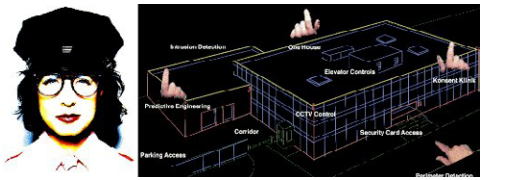









parking
picasso
telephone
cafe
boutique
toilettes
van gogh
way out


Intrusion Detection
Elevator Controls
Konsent Kiosk
Predictive Engineering
CCTV Control
Corridor
Security Card Access
Parking Access



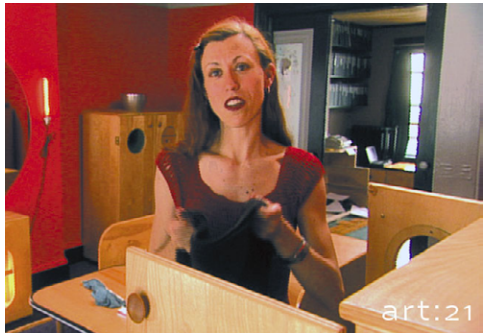

soussan-ltd.com
Présentation
Contacts
Aide
Produits
Services
Mécénat
Outillage Des outils faits-main-pour-votre-main
Exceptionnels : le tournevis en bronze et le marteau en verre. Le tournevis en bronze patiné ne patine pas, quand au marteau en verre, il vous préviendra des usages trop violents en vous incitant à la prudence. On n'est jamais trop prudent avec les œuvres d'art.
Extincteurs Tous les rouges sont permis
Tous les rouges sont permis. Découvrez notre gamme rouge incendie. Aussi étendue et subtile que celle d'un vernis à ongles...
Hygromètre Climat artistique
Des pièces de collection au service des œuvres d'art. Prenez le temps de mesurer les variations du temps dans le temps pour entretenir un climat artistique...
Conservateur liquide universel Conservez votre instinct de conservation
Patiemment affiné dans le secret de nos laboratoires, le conservateur liquide universel 3003 est le fruit


Soussan Ltd
Fournisseur des musées


THAT'S PAINTING
THAT'S PAINTING






art:21




To the Trade

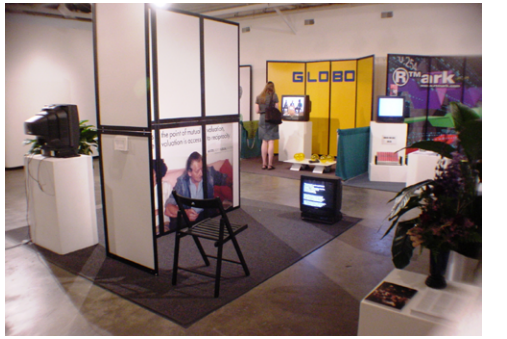

EXHIBITORS:
Nicholas Fleck
Local Access
Soussan, Ltd.
Studio Orta
Story, Paula Hayes
GLOBO
The Thing
Global Art Observatory
Artworm, Co.
®™ark
Andrea Blum
Gaylen Gerber
That's Painting Productions
zingmagazine
FAL-CON International

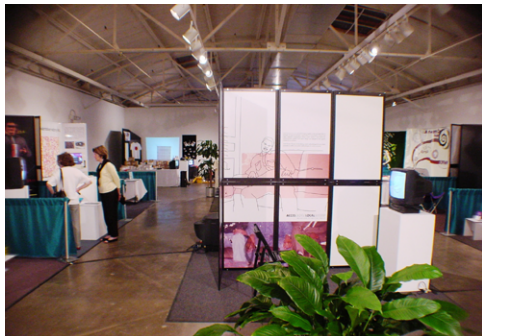

FAL-CON




YY


GLOBO


GLOBO








XINWORM™


GLOBO


with less to look at, there is more to think about
THAT'S PAINTING






[THE THING]


[THE THING]



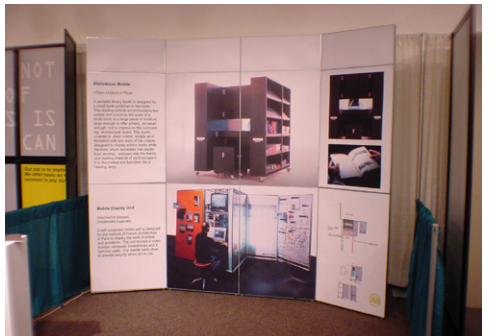



Artworm Co.
Presents
XINWORM™


ANTI
GENIUS
LEAGUE


THIS IS NOT
A WORK OF
ART THIS IS
A TRASH CAN


THIS IS NOT
A WORK OF
ART THIS IS
A TRASH CAN




with less to look at, there is more to think about



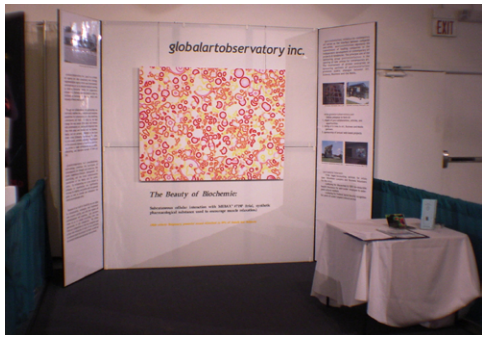

OR
TA


GLOBO


GLOBO


RTMark


RTMark


globalartobservatory inc.
The Beauty of Biochemic


FAL-CON


FAL-CON
INTERNATIONAL


GLOBO


OR
TA




THIS IS NOT
A WORK OF
ART THIS IS
A TRASH CAN


THIS IS NOT
A WORK OF
ART THIS IS
A TRASH CAN

















From PEROTTO Emilie
<emilie.perotto@esadse.fr>
Sent Tuesday, September 28, 2021, 7:46 AM
To Bernard Brunon
<bernard@thatspainting.com>
Subject Saint-Étienne

Cher Bernard Brunon**,**

Je m'appelle Émilie Perotto**, je suis artiste et j'enseigne la sculpture à** l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne**.**

J'ai connu *That's Painting***, et plus généralement votre travail, grâce à** Alexandre Bohn**, avec qui j'ai eu de nombreuses discussions ces dernières années au sujet de l'artiste-entrepreneur•e.**
J'ai vu aujourd'hui que vous étiez né à Saint-Étienne, et je me disais que si jamais vous passiez de nouveau par cette ville, je serais heureuse de vous rencontrer, et peut-être même d'envisager quelque chose avec les étudiants•es.

Bien à vous,
Émilie Perotto

From Bernard Brunon
<bernard@thatspainting.com>
Sent Thursday, September 30, 2021, 00:17 AM
To PEROTTO Emilie
<emilie.perotto@esadse.fr>
Subject Re : Saint-Étienne

Chère Émilie Perotto**,**

Merci pour votre mail. En effet, je suis né à Saint-Étienne, et après un D.U.E.L. d'Histoire de l'art à l'Université de Lyon, j'ai passé trois ans aux Beaux-arts de Saint-Étienne **avant d'aller finir mon diplôme à Marseille.**

J'ai encore de la famille dans la région, et j'imagine que lors de mon prochain voyage en France, je vais certainement y passer quelques jours. Malheureusement, avec la Covid et ses variantes, je ne sais pas vraiment quand cela sera possible.
Mais je vous tiendrai au courant, et je serais heureux, moi aussi, de vous rencontrer.

Bien à vous,
Bernard

Le jeudi 27 avril 2023, nous avons enfin pu accueillir Bernard Brunon à l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne. Cette journée s'est inscrite dans le cadre de *Sculpture industrielle*, un axe de recherche-création que je mène au sein de l'unité de recherche *Spacetelling : espaces, fictions, corps politiques* et qui travaille les relations contemporaines entre industrie et ma•patrimoine.

Avec Mathilde Garcia et Lola Hen nous avons accueilli Bernard Brunon tout au long de cette journée. Alex Delbos-Gomez et Manon Freulon nous ont aidés•ées au déjeuner. Emmanuelle Becquemin, Simon Henry, Jovien Panné et Luc Rochaix nous ont rejoints pour la conférence de Bernard Brunon.

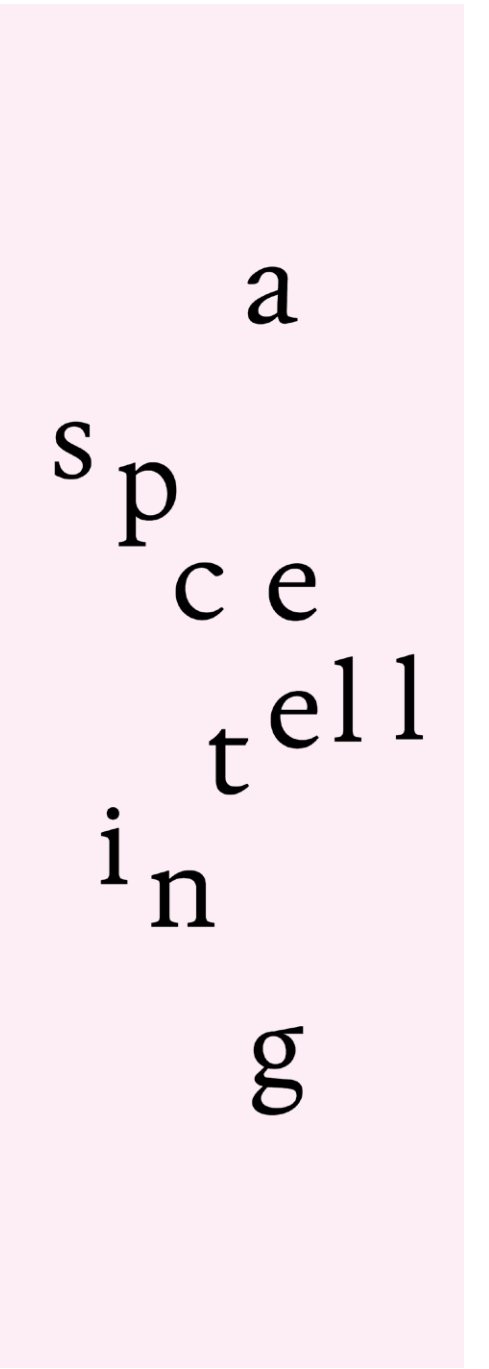
Mon souhait de rencontrer Bernard Brunon était motivé par plusieurs éléments. Comme plusieurs étudiants•es artistes et designers de l'Ésad Saint-Étienne (Mathilde Garcia, Lola Hen, Luc Rochaix), j'étais intéressée par l'artiste-entrepreneur•e, qui avait assumé de créer une entreprise pour vivre de son travail de peinture. L'entreprise rémunératrice était également un projet artistique efficient qui s'inscrivait dans l'histoire de la peinture. Cette possibilité donnait une direction potentielle à de jeunes auteurs•ices inquiets•ètes quant à leur avenir professionnel. J'étais également intéressée par la littéralité de cette démarche. En créant l'entreprise *That's Painting*, Bernard Brunon était revenu au geste de peinture le plus détaché de tout but illusionniste, mais avec une forme de performativité, d'agentivité de l'action de peinture qui devenait ainsi commercialisable. Cette pratique artisanale mettait manuellement en œuvre un produit industriel en visant une finition quasi-mécanique. Par conséquent, pour que l'entreprise soit performante, les singularités des peintres disparaissaient au profit de la matière peinture qui ne pouvait s'exprimer pleinement qu'à cette condition. Les peintres étaient au service de la peinture, de sa technicité, de son pouvoir de recouvrement. Et, pour en arriver à ce degré d'effacement, il fallait développer un savoir-faire et une expertise optimale. Autrement dit, il fallait s'effacer avec virtuosité en tant qu'auteur pour être au service du geste de peinture le plus efficace. Aussi, j'avais comme idée que cette relation à une matière industrielle venait peut-être des racines stéphanoises de Bernard Brunon, comme j'imagine que le travail de sculpture d'Étienne Bossut est lié à ses racines ligériennes. Comme vous l'aurez compris à la lecture des propos de Bernard Brunon qui n'aborde jamais ce point, il n'y a a priori pas de lien à chercher. C'est une des premières questions que j'ai posées à Bernard, et sa réponse polie et évasive m'a fait comprendre que jamais il n'avait conscientisé l'usage des matériaux et des outils industriels en lien avec le ma•patrimoine stéphanois. Si cela existait, c'était peut-être inconscient, mais rien n'était moins sûr… J'en ai déduit que Bernard avait certainement utilisé des matériaux industriels, car il avait tout simplement été un jeune artiste de son temps, qui expérimentait ce qu'il y avait de plus contemporain autour de lui.

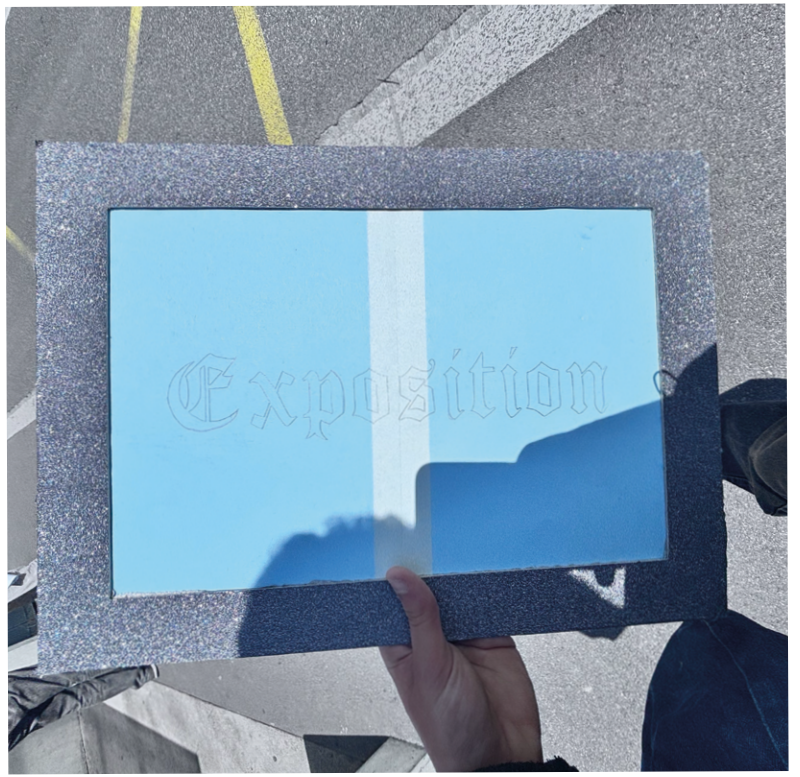
La journée passée avec Bernard nous a évidemment permis de revenir sur ces différents éléments, mais surtout de les contextualiser dans une pratique de peinture débutée dans les années 70 en France, et poursuivie dans le sud des États-Unis. Ainsi, nous avons pu prendre la mesure de son engagement dans le médium et également de mieux articuler *That's Painting* avec le mouvement français Supports/Surfaces et l'abstraction américaine. La surprise de cette journée a été de découvrir, grâce à l'activité de commissaire d'exposition de Bernard, une quantité de projets internationaux d'artistes-entrepreneurs•es, qui se trouvaient mis en perspective les uns les autres dans un contexte partagé. Nous étions enthousiastes face à toutes

les possibilités ouvertes par ces artistes qui n'agissaient pas que dans l'espace de la galerie, mais qui infiltraient également la vie quotidienne, en prenant part au système économique de la prestation de service, envisagée comme un espace de création.

Aujourd'hui Bernard Brunon est à la retraite. Il ne peint plus. Ce qu'il assume avec une joie non dissimulée, et ce qui nous a un peu déstabilisés•ées. Était-ce possible pour un véritable artiste de ne plus produire ? Oui, car il est évident que c'est la seule attitude possible pour respecter *That's Painting* dans toute sa radicalité. S'il n'y a pas de demande de peinture, il ne faut pas peindre. / Émilie Perotto

La rencontre avec Bernard Brunon **ainsi que cette édition, ont bénéficié des soutiens de ces partenaires.**





taleblachheb@gmail.com
@taaleblachheb

Jules Labatut
Solutions Graphiques

www.juleslabatut.fr
contact@juleslabatut.fr
@snoeacyl

ATELIER ZERMA

Après avoir été tour à tour distillateur.ice, apiculteur.ice, ouvrier.ère, poissonnier.ère, l'atelier cherche son prochain emploi ou toutes autres activités rémunératrices.
Veuillez nous contacter à @atelierzerma



FRANCHIR
Solutions pour agir

SURFACES
PEINTURE
COLLAGE

Conception
Réalisation
Installation

https://franchir-services.kalyx.fr



Very Good Design

Mathilde Garcia
Designeuse & Fondatrice

Tel. : +33 76 51 88 97
Mail. : mathilde.garcia@verygoodesign.com
Instagram : very.good.design





Je suis designeuse. Je travaille au sein d'espaces collectifs où les personnes sont confrontées à leurs rapports aux autres. Dans ces lieux où tout le monde n'a pas la même facilité pour exprimer ses idées ou ses ressentis, je souhaite proposer une alternative à la communication orale.

manonfreulon.pro@gmail.com

Manon Freulon

45.942003, 6.083909



Bernard Brunon → Archive est une publication éditée par *Situation sculpturale service.* Elle a été conçue dans le cadre de *Sculpture industrielle*, un axe de recherche-création mené par Émilie Perotto au sein de *Spacetelling : espaces, fictions, corps politiques*, groupe de recherche-création du GRAD de l'Ésad Saint-Étienne.

Sculpture industrielle considère que les générations actuelles sont des fils•les de la culture industrielle, et qu'il est nécessaire de questionner, à l'ère capitalocène, nos relations à l'industrie, qui a été notre biotope accueillant, mais qui est également écocide et homicide.

Sculpture industrielle active la sculpture comme un outil d'expérimentation des contextes spatio-socio-historico-industriels. *Sculpture industrielle* invite des étudiants•es, techniciens•nes et professeurs•es de l'Ésad Saint-Étienne à partager, enrichir et mettre en jeu leur culture du ma•patrimoine industriel, de l'échelle locale à l'échelle internationale. Cela peut se faire à travers des visites de sites, des rencontres avec des acteurs•ices locaux•les, mais aussi par des projets développés en relation avec des entreprises.

Sculpture industrielle partage via différentes publications, expériences et savoirs, récoltés lors de nos rencontres et de nos pérégrinations.

Site web situationsculpturale.com/bernardbrunonarchive

ISBN 978-2-9582852-2-7

Le suivi éditorial de ce projet a été effectué par Émilie Perotto.

Les propos relatés dans cette édition ont été tenus par Bernard Brunon et recueillis lors de sa venue à l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne le 27 avril 2023. Ils ont été transcrits par Émilie Perotto et relus par Bernard Brunon.
Les notes et annexes ont été rédigées par Emmanuelle Becquemin, Bernard Brunon, Arthur Benyaya-Cazorla, Manon Freulon, Jules Labatut, Taleb Lachheb, Charlotte Maucourt, Émilie Perotto, Romane Pinault et Pierre Saby.
L'intégralité des photographies présentes dans cette édition est issue des archives de Bernard Brunon.

La relecture de cette édition a été assurée par Arthur Benyaya-Cazorla.

Cette édition a été pensée et conçue par Jules Labatut et Pierre Saby durant l'année 2025. Elle a été composée en TWK Continental Bold, Book et Light, une police de caractère dessinée par Guillaume Besson et éditée par la fonderie WELTKERN®.
Le papier utilisé de cette édition est un Olin Bulk 80 gr/m².
Juliette Fontaine a encadré l'impression de l'édition au Pôle édition de l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne en janvier 2026. Les premiers exemplaires de l'édition ont été façonnés par Pierre Saby en janvier 2026.

L'équipe éditoriale remercie Bernard Brunon pour sa confiance et son appui ainsi que Marie-Hélène Désestré et Juliette Fontaine pour leur aide précieuse.