

EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN

DANIELLE
RIEDE

**PAINTING
WITH AIR**

17 **OCTOBRE** 2020
31 **JANVIER** 2021

**CENTRE
D'ART CONTEMPORAIN
WALTER BENJAMIN**
PLACE DU PONT D'EN VESTIT

PERPINYÀ
perpinya.com
la catalana

DU MARDI AU DIMANCHE, DE 11 H 00 À 17 H 30
ENTRÉE LIBRE

PERPIGNAN
mairie-perpignan.fr
la catalana

EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN

Danielle Riede

« Painting with air »

Du 17 octobre 2020 au 31 janvier 2021

Centre d'art contemporain Walter Benjamin
Place du Pont d'en Vestit • Perpignan

Du mardi au dimanche, de 11 h 00 à 17 h 30.

Fermé les jours fériés.

Entrée libre

Danielle Riede



Love Venus, huile sur toile, 122 x 152 cm.

© Collection privée.

Painting with air

EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN

Daniel Riede

« Painting with air »

La direction de la Culture de la Ville de Perpignan a le plaisir de présenter l'exposition d'art contemporain « Painting with air » de la jeune artiste américaine de renommée internationale Danielle Riede. Élève de Daniel Buren à Düsseldorf, elle a remporté de nombreux prix artistiques depuis le commencement de sa carrière.

La peinture est sa matière de prédilection, sans être son unique médium. Qu'elle l'utilise de manière « traditionnelle », apposée sur une toile, ou qu'elle la transforme en matériau brut, on peut dire que la magie opère et invite au rêve.

Cette exposition propose un voyage à travers son œuvre peint avec une quarantaine d'huiles sur toile provenant de différentes collections publiques et privées. Durant sa venue à Perpignan, l'artiste va créer deux œuvres originales et inédites dans deux lieux emblématiques de la vie culturelle perpignannaise, le centre d'art contemporain Walter Benjamin et la médiathèque.

Ces deux installations seront le point d'orgue de cette exposition. Grande voyageuse, dans l'univers créatif des villes qu'elle arpente, Danielle Riede glane auprès des artistes rencontrés, des palettes usagées aux couleurs mélangées, pour en extraire des copeaux de peinture séchée qu'elle recycle en créant de nouvelles œuvres où chaque ligne, chaque relief, est une évocation forte de son vécu.

Danielle Riede nous convie à entrer dans un univers fait de poésie, de couleurs et de formes aériennes où l'apesanteur cherche l'élévation, comme une légère empreinte ordonnée et suspendue... marque de son passage sur terre. Ses œuvres et installations sont aujourd'hui exposées dans les galeries et les musées du monde entier.

L'exposition d'art contemporain de Danielle Riede « Painting with air », sera ouverte au public du 17 octobre 2020 au 31 janvier 2021, du mardi au dimanche, de 11 h 00 à 17 h 30. Fermée les jours fériés. Entrée libre.

Le vernissage se tiendra le samedi 17 octobre en présence de l'artiste, à partir de 11 h 00 au centre d'art contemporain Walter Benjamin.

Renseignements : 04 68 66 33 18

Mail : perpignan.culture@mairie-perpignan.com

Danielle Riede



Photo © Jean-Paul Placbon.

Markett, huile sur toile, 112 x 121 cm, 2009.

Painting with air

Paint Chip

Survol historique succinct

Le XX^e siècle a connu, tout au long de son développement, une série d'explosions tout à fait remarquables, d'inventions tous azimuts dans le domaine des arts visuels.

Certaines immédiatement perçues comme telles, c'est-à-dire remarquables, d'autres attaquées, censurées avant que l'on s'aperçoive, des décennies plus tard, de leur pertinence. Quelques-unes, enfin, simplement anecdotiques et depuis longtemps perdues de vue.

Quand on regarde les dates avec un certain recul on s'aperçoit assez vite que cette histoire de l'art qui s'est faite et continue de se faire, n'est ni linéaire, ni très logique. Elle apparaît même souvent complètement chaotique, voire incohérente, anarchique et définitivement imprévisible. La chronologie de la naissance des œuvres d'art, au sens strict du terme, est de fait bien souvent absolument « illogique ». Les œuvres des artistes ne se suivent pas les unes derrière les autres. Les effets de leurs travaux ne sont pas automatiquement compréhensibles pour leurs contemporains ni ne poursuivent logiquement ceux qui les précèdent. Au sens habituel du terme, les œuvres, les mouvements, les artistes se succèdent, s'influencent souvent, mais progressent-ils pour autant ? Font-ils toujours mieux ? De mieux en mieux ? Leur chronologie est-elle évolutive, régressive ? Dans la réalité et pour peu que l'on ait assez de recul par rapport aux faits, la chronologie des œuvres semblerait avancer en zigzag, certainement pas en file indienne mais être le fait de réels bonds en avant suivis de formidables sauts en arrière.

Chronologie anachronique

Pour suivre une chronologie particulière au sujet de deux artistes nous avons, par exemple, Marcel Duchamp qui réalise successivement *Roue de Bicyclette* en 1913, *Porte-Bouteilles* en 1914, *Fontaine* en 1917.

Quelques années plus tard, entre 1918 et 1926, nous avons la production de ces fabuleuses peintures, les *Nymphéas*, de Claude Monet qui se trouvent au musée de l'Orangerie à Paris. Tous les deux, artistes Français et contemporains. Mais qu'ont-ils en commun ? Et surtout, peut-on tirer un enseignement quelconque de la chronologie exacte des faits ? À mon avis, aucun ! Ils me semblent totalement étrangers l'un à l'autre.

J'irais même plus loin, si l'on ignore les dates où ces œuvres ont été faites, on se doute bien que l'un de ces deux groupes d'œuvres a été fait avant l'autre, mais lequel ?

Des exemples de ce type parsèment par centaines l'histoire de l'art occidental surtout depuis le tournant du XIX^e au XX^e siècle.

Revenons un instant sur les dates des œuvres de Marcel Duchamp. Comme nous le savons, elles font partie des *ready-made*, manière de travailler complètement nouvelle à l'époque et quelque peu iconoclaste. En fait, une énorme blague de potache qui créa (surtout pour *Fontaine*) une sorte de scandale dans le petit milieu artistique international de l'époque, sans grand retentissement à l'extérieur de celui-ci.

On est loin, très loin, du scandale créé par le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet lors de sa première présentation ! Cependant, les historiens de l'art n'ont cessé (surtout à partir des années 1950), de magnifier ce geste de Duchamp et l'esclandre provoqué, pour finir par proclamer, rétrospectivement et abusivement, qu'il s'était agit là, de l'un des plus grands scandales de toute l'histoire de l'art du XX^e siècle ! Enfin passons...

Du ready-made

Ce qui, cependant, est juste et que l'on peut affirmer je crois, très objectivement, c'est que l'innovation apportée par l'invention du concept de « ready-made », n'influença quasiment en rien la construction de l'histoire de l'art, la production artistique, telle qu'elle s'est déroulée après 1917 et ce jusqu'aux environs des années 1950, c'est-à-dire pendant près de quarante années après les faits. On peut, bien évidemment, s'étonner des raisons pour lesquelles et comment un geste aussi radical, posant pour le moins des questions importantes au sujet de l'art et de la peinture en particulier, a dû attendre tant de décennies pour commencer à intéresser de nouvelles générations d'artistes. Cette redécouverte fût l'apanage de jeunes artistes Nord-Américains comme Jasper Johns, Robert Rauschenberg, entre autres, puis, un peu plus tard Andy Warhol et les tenants du Pop Art qui permirent, pour le meilleur et pour le pire de faire de Marcel Duchamp en quelques années seulement, l'alter ego de Pablo Picasso, considéré alors comme la seule figure de proue mondiale de l'art du XX^e siècle.

À partir de ce moment-là, le *ready-made* (les autres innovations dans l'œuvre de Duchamp n'ont pas connu jusqu'à présent un tel développement et intérêt massif) est devenu, et ce jusqu'à aujourd'hui (plus de soixante années plus tard !), la référence et la revendication d'une immense partie des artistes. Revendications qui passent par la naissance de groupes, en dehors de ceux mentionnés plus haut, où l'on trouve les tenants de l'art conceptuel (dont Duchamp est revendiqué par beaucoup comme le véritable père !) jusqu'aux artistes se réclamant de l'appropriation de tout acabit, en passant par ceux qui par milliers manipulent, disposent et « installent » comme ils disent, des objets manufacturés de toute nature, constitutifs d'une œuvre, dans la répétition infinie, pathétique et mortifère de *ready-made* « à la Duchamp », devenus objets décoratifs commodes, littéralement « dépaysés » et qui, en vertu de la sortie (ou non) de leur contexte originel, deviendraient, comme par enchantement, des objets d'art intrinsèques !

Cette extraordinaire vogue post-Duchampienne nous permet d'assister à la chose la plus inattendue. Je veux dire à l'utilisation de ce qui pouvait sembler complètement improbable, c'est-à-dire la transformation d'un geste particulier, spécifique et unique, en un objet généralement préfabriqué, de consommation, considéré comme œuvre d'art innovante à partir de son simple placement dans un lieu (on peut dire aussi un cadre) adéquat qui permet de faire prendre des vessies pour des lanternes, c'est-à-dire le musée !

Détournement

En fait, un détournement complet du travail et de la pensée de Duchamp, permettant non pas de se servir d'une invention technique pour créer sa propre œuvre (comme par exemple l'invention de la perspective qui fut utilisée couramment dès après la mise en place de ses règles par la majorité des peintres), mais bien de se saisir de tout objet trouvé et préfabriqué comme possibilité d'une œuvre ! Ce retour en force de cette multitude d'objets, gros, petits, multiples, couplés, gigantesques, divisés, accumulés, minuscules, préexistants, copiés, agrandis, fractionnés et finalement disposés seuls ou accompagnés dans tous les musées, galeries et collections du monde sous les noms multiples des artistes qui ont adopté cette manière de faire (ou de ne rien faire ?) correspond sans conteste à la pensée dominante de l'époque. Soit comment transformer un geste critique, symbolique et questionnant (celui de Duchamp) en une banalité redondante, cumulative et finalement sans effet et académique banalité !

Pourquoi donc cette digression à propos de Duchamp avant de parler au sujet du travail de Danielle Riede qui se trouve être la raison de ce texte ?

Je pense que, ce qui est intéressant dans son cas et que je vais ici tenter d'expliquer, c'est comment après avoir été certainement baignée, sinon influencée par l'œuvre de Duchamp, Danielle Riede s'en est éloignée de mille lieues.

Au sujet de Danielle Riede

Il faut tout d'abord que je dise au lecteur que ma manière d'interpréter ce travail n'est pas le fruit de confidences ou de discussions que j'aurais pu avoir avec Danielle Riede et d'ailleurs elle-même pourra très bien trouver mes interprétations fallacieuses ! Mes analyses sont donc le résultat d'observations personnelles qui m'ont permis d'inventer, d'imaginer comment Danielle Riede travaille, ou plutôt travaillait pendant cette période de recherches, qui est la seule que je veux aborder ici, celle qui a consisté à collecter non seulement des détritiques (comme des couvercles de pots de peinture) mais aussi principalement des éclaboussures, des vestiges de peinture séchée !

Il faut imaginer, il y a déjà quelques années, Danielle Riede arpentant les salles des écoles d'art qu'elle fréquente aux États-Unis puis en Europe et où elle gratte, racle, cure, rugine partout où se trouvent des résidus de peinture : sur les tables, les tabourets, voire dégoulinant sur les murs et surtout, bien entendu, sur les planchers, puis dans les lieux de travail de ses amis peintres, étudiants comme elle. Elle récolte tout ce qu'elle peut !

Nous avons là une personne qui, de toute évidence, est imprégnée par l'histoire de l'art du XX^e siècle mais qui semble être également au fait de ses tout derniers développements.

Justement il semble bien que les épigones de Marcel Duchamp la perturbent ; ils la fascinent et en même temps elle souhaite leur échapper. Mais comment faire ?

Une majorité de professeurs et d'artistes (il y a une bonne quinzaine d'années) encore jeunes mais reconnus, utilisent dans leur art, qui des objets trouvés déjà manufacturés, qui des objets délaissés dont l'usage premier est perdu, qui des objets jetés dans les poubelles, enfin tout ce qui leur tombe sous la main, du moindre bout de ficelle aux décombres d'une maison démolie.

Remarquable banalité

Danielle Riede, quant à elle, a observé ce qui était typique dans son environnement quotidien de jeune étudiante aux beaux-arts et elle est tombée sur une série d'éléments tellement courants et banals qu'on trouve dans toutes ces écoles, sous tous les cieux et auxquels peu de gens avant elle avaient porté attention. Elle se mit alors à réfléchir à quoi cette « découverte » – ces éléments repérés – pourrait lui servir ?

Ces éléments vous l'avez deviné, ce ne sont pas les meubles, ils ne viennent pas non plus de l'architecture, ce ne sont pas non plus les cartons à dessin, ce ne sont en fait aucun des objets récurrents qui peuvent se trouver dans ces institutions, aucun des objets mobiles qu'il serait possible de s'approprier, mais des fragments ancrés directement dans ces lieux : les éclaboussures, les tâches et autres giclures que des générations d'étudiants ont laissé comme uniques traces indélébiles, de leur passage.

Ces traces sont parfois superposées en plusieurs couches, se masquant partiellement les unes les autres.

En dehors du fait de signifier que dans les lieux où ces marques se trouvent, des dizaines voire des centaines de personnes se sont exercées au maniement de la couleur, des pinceaux et autres ustensiles inhérents à l'exercice de la peinture, elles ne disent absolument rien sur les tableaux qui furent peints justement et rien sur ceux qui les peignirent. En d'autres termes, bien que caractéristiques, ces traces sont également relativement neutres et surtout complètement anonymes. Les résidus colorés ainsi laissés sont aussi les excédents, les trop-pleins pourrait-on dire, qui jamais n'ont été ni ne seront sur ces milliers de tableaux puisque de toute évidence, volontairement ou non, ils ont manqué leur cible, leur destination, et se sont ainsi incrustés depuis des lustres, collés à même les parois et le sol de ces classes où des générations d'étudiants se sont exercées et continuent de le faire. Les murs, les planchers sont les victimes collatérales de ces peintures manquées !

J'imagine Danielle Riede prenant conscience de ces maculations multiples et répétitives d'une salle à l'autre, d'une académie à l'autre, d'un pays à l'autre, méditant non seulement sur leur signification en tant que traces de l'activité d'un lieu d'étude, mais également, et pourquoi pas, sur leur usage en tant que matériau *a priori* strictement sans intérêt mais, comme les objets trouvés, à portée de main.

Comme on peut le voir, nous ne sommes pas loin de la tentation de se laisser emporter par la vague du *ready-made* et pourtant Danielle Riede va, de manière innovante, subtile et décidée, échapper à ce raz-de-marée académique.

Fascinée par ces taches de toutes couleurs et de toutes formes, elle aurait pu, par exemple, faire des photos par centaines, les isoler, les recomposer, les agrandir, en faire des sortes de « peintures » abstraites séduisantes, ou bien hyperréalistes, objets éminemment décoratifs pouvant sans difficulté se présenter, bien encadrés, sur n'importe quel mur.

Elle aurait également pu s'exercer et s'en servir comme modèles et les peindre donc, afin d'en faire des sortes de natures mortes en deux dimensions. D'autres possibilités s'offraient certainement à Danielle Riede pour qui de telles empreintes de couleurs, maculant les sols et les murs, avaient éveillé l'intérêt.

La collectionneuse

Ceci dit, Danielle Riede ne choisit aucune de ces voies.

Elle s'attaqua directement à ces vestiges du passé sans tomber dans les pièges du *ready-made* ni dans le côté anecdotique qu'ils peuvent éventuellement suggérer. Elle entreprit donc un travail sur et avec la matière et commença à gratter, racler, découper, arracher ces éclaboussures de peinture sèche afin de se constituer matériellement une sorte de recueil de formes et de couleurs.

Selon la texture et l'épaisseur des traces colorées étudiées, Danielle Riede les découpe ou les décolle de leurs supports afin de créer un matériau particulier, dont elle se servira plus tard, procédant de ces résidus dont il lui arrive de séparer, quand c'est possible, les différentes couches de couleurs qui les constituent, pour obtenir ainsi des finesses de tons remarquables et une variété visible dans les épaisseurs. D'où le côté tridimensionnel de ce travail.

L'archéologue

Ce travail précis et de patience lui permit donc d'accumuler des centaines de bouts de couleurs, arrachés à leurs supports, déchiquetés, minuscules ou non, qu'elle range comme un classement scientifique simple, par grandeur, par couleur, par épaisseur.

Comme je l'ai indiqué plus haut, il ne faut pas oublier que tout ce que je dis sur la manière de travailler de Danielle Riede me vient de l'étude du travail accompli et non d'une description historique, objective de ce travail qu'elle aurait réellement accompli et qu'elle m'aurait expliqué !

Elle pourra d'ailleurs complètement me contredire sur tous ces points. J'interprète – au risque bien évidemment de me tromper – en partant d'indices réels et bien présents quant à eux et qui se trouvent et se voient dans l'œuvre.

Je perçois à partir du travail visuel en face duquel nous sommes nous, spectateurs, confrontés (c'est-à-dire finalement celui qu'elle décide de montrer aux autres), comme l'aboutissement d'un processus intellectuel et de recherche, que je me plais à imaginer.

Son travail de préparation me fait également songer à celui d'une archéologue qui fouillerait dans différentes couches de sédiments, accumulées de génération en génération, non pas pour reconstituer un passé quelconque enfoui, ni une histoire sur le temps qui passe, ni même pour tenter de le comprendre, mais afin d'utiliser ces différentes strates pour directement en proposer autre chose, une lecture qui donne vie au matériau qu'elle s'est ainsi constitué de telle façon qu'il efface presque complètement sa provenance.

De la même manière, une belle pépite d'or ne donne aucune information sur la gangue qui l'entourait ni sur le lieu d'où elle a surgi !

Le mur

L'œuvre exposée, comme l'on vient de le voir, indique très peu son origine et son mode de fabrication à moins d'y apporter une réelle attention ou bien de repérer quelques informations. Autant il est possible de dire, d'une certaine manière que les éclaboussures et autres spoliations des murs et des planchers dans ces lieux d'étude forment à eux seuls une partie de leur mémoire et une partie de leur usage, autant il est impossible d'indiquer, après le traitement qu'en a fait Danielle Riede, que l'œuvre finalement constituée est la mémoire de quoique ce soit ! Ce qui en revanche apparaît très nettement, c'est une certaine liberté des ingrédients qui permettent la transformation du mur utilisé. Les objets qui s'y trouvent (généralement en grand nombre et de petite taille) bien qu'à chaque fois morceau du matériau peinture, ne peuvent jamais se confondre avec des touches de peinture qu'un pinceau quelconque aurait pu appliquer. Ces multiples morceaux de peintures sont agencés sur le mur certes, mais libres.

Ils recouvrent partiellement (même s'il peut arriver qu'ils soient relativement serrés les uns contre les autres) le mur support, mais ne le cachent pas. Ce qui apparaît alors immédiatement c'est que le mur support en question appartient à tous ces éléments disparates qui forment l'œuvre et que donc, il est lui-même partie constituante de ces objets petits et grands qui le constellent. L'un et l'autre deviennent indissociables. Ces multiples éléments, fragments de peintures séchées, forment des sortes de croûtes colorées. C'est avec cette accumulation de croûtes que Danielle Riede va finalement exécuter son travail. Or, dans le langage courant français on appelle « croûte » une œuvre peinte que l'on trouve mauvaise à tous points de vue. « C'est juste une croûte » dit-on ou bien : « Ces tableaux sont des croûtes. » Ce qui est, pour dire le moins, plutôt péjoratif. Danielle Riede manipule donc, sémantiquement parlant, un paradoxe visuel, à savoir utiliser exclusivement des croûtes pour créer un travail pictural que rien ne permet de dénommer de cette façon. Son travail terminé, on peut même affirmer en paraphrasant Magritte : « Ceci n'est pas une croûte ! »

En transformant comme on l'a vu plus haut, des taches hasardeuses de peintures originellement liquides et colorées, devenues dures et sèches, en éléments nouveaux détachés (on peut même dire arrachés à leurs supports accidentels – je veux dire les murs ou les planchers –), indépendants les uns des autres et de surcroît sans fonction ni avenir (sauf peut-être celui d'être nettoyés ou jetés aux ordures) on obtient, par le choix, la volonté et la grâce de Danielle Riede, une œuvre picturale qui introduit à la fois la couleur, la forme et l'espace. Même si l'on imagine que l'œuvre en question peut se rejouer autre part, elle impliquera à chaque fois et automatiquement le mur (ou les murs) où ces éléments se trouveront comme partie intégrale de l'œuvre en question ainsi produite.

L'œuvre proposée part de ces rebuts devenus matériaux pour une construction picturale, directement collés sur les murs, qui se transforment en une présence nouvelle, complètement étrangère à leur origine de vulgaires morceaux de peintures séchées, usées, craquelées et défraîchies.

Alors, ce qui finalement et littéralement arrive sous nos yeux, c'est la naissance d'une œuvre, d'une peinture, fraîche, nouvelle, joyeuse, dansante et libre, qui plus est, libérée de son support: la toile.

Daniel Buren
Jarcy, juin 2020



Paint Chip Dream, installation, FAB Gallery, Richmond (Virginia) 2005 (détail).

Danielle Riede : entre abstraction et alchimie

Les peintures abstraites et vibrantes de Danielle Riede défient toute catégorisation. Ses surfaces picturales, colorées et résistantes, n'offrent que peu de répit à l'œil captivé du spectateur lorsqu'il parcourt ses toiles abstraites énergiques. Traduisant les rythmes de son corps en mouvement en tourbillons de peinture abstraits, l'artiste s'appuie sur ses années de formation en danse pour produire des compositions résolument non figuratives qui, paradoxalement, n'abandonnent jamais tout à fait la référence au figuratif et au corporel.

Considérons des œuvres de Riede comme *Sirin* (2017) ou *Jedes universe* (2020). Dans ces œuvres, les tourbillons chatoyants de bleus et de verts pâles opèrent une attraction presque alchimique, faisant écho aux effets chromatiques expansifs et lumineux de la peinture du mouvement du « Color Field », tandis que les ondulations concentriques de la peinture semblent ancrées dans le réel, évoquant les cernes de croissance d'un vieil arbre. Au seuil de l'abstraction, l'imagerie de Riede semble familière tout en faisant plonger le spectateur la tête la première dans un espace vertigineux sans échelle ni limite. Œuvrant habilement à l'intersection de l'abstraction et de la représentation, c'est-à-dire en produisant des peintures qui font à la fois référence au corps tout en proposant son absence, Riede génère une énergie et une tension qui sont au cœur même de son art. Permettez-moi de m'expliquer.

À première vue, les toiles abstraites et colorées de Riede semblent s'inscrire dans la longue lignée de l'histoire de l'art issue de l'école de New York qui a vu le jour à la fin des années 1940 et au début des années 1950. Comme une grande partie de la peinture non figurative qui lui a succédé, le travail de l'école de New York a souvent été décrit à l'époque et même aujourd'hui en termes de pureté : pureté de l'expression artistique individuelle, pureté du quotidien et pureté inaltérée par d'autres genres artistiques. On dit souvent que le glas de l'abstraction a été sonné dans les décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale par des artistes qui ont remis en question avec empathie ces notions de pureté. Jasper Johns, Robert Rauschenberg et Andy Warhol, par exemple, ont corrompu les espaces héroïques et profondément personnels de la peinture en se concentrant sur des préoccupations analytiques et commerciales plus détachées et en réintroduisant des sujets quotidiens reconnaissables. L'espace intemporel et pur de l'art moderniste a été contesté à nouveau frais par l'émergence de nouveaux gestes et d'impulsions artistiques exprimés à travers les *happenings*, l'art de la performance et la danse.

Pour un historien de l'art comme moi, le frisson provoqué par les toiles de Riede réside dans la façon dont elles résolvent le clivage entre deux lignées primaires et divergentes de l'histoire de l'art, marquées d'une part par les expressions pures et même utopiques de la peinture abstraite qui a atteint son apogée au milieu du XX^e siècle et, d'autre part, par une impulsion figurative qui a embrassé la vie quotidienne. Avec une grande économie, Riede contient dans l'espace compact de sa peinture à la fois l'héritage du modernisme du milieu du XX^e siècle (que tous les peintres doivent affronter à un moment ou à un autre) et l'éthique performative des nouvelles formes d'art qui l'ont défié. L'approche de Riede de ses surfaces complexes a des précédents évidents dans l'expressionnisme abstrait et, pourtant, contrairement à ses ancêtres de l'Ab-Ex, pour qui la marque picturale indiquait une possibilité utopique intemporelle et universelle, l'expression de Riede – des tourbillons de peinture abstraits et colorés qui pulsent d'énergie et de vitalité – ne s'éloigne jamais de l'ici et du maintenant. En effet, les peintures de Riede s'inscrivent à la fois dans la longue et complexe histoire de l'abstraction et dans le corps artistique individuel au temps présent. Et c'est cet improbable aspect «à la fois/et» de son travail, le rappel palpable par sa peinture de la longue ombre de l'histoire d'une part et du geste artistique individuel d'autre part, qui rend le regard sur ces toiles viscérales et énergétiques si gratifiant.

Max Weintraub, PhD.
Conservateur principal.
Musée d'art d'Aspen (Colorado).

Danielle Riede



Photo © Jean-Paul Placbon.

GOS, huile sur toile, 76 x 51 cm, 2016.

Painting with air

Danielle Riede

Danielle Riede a grandi aux États-Unis et en Islande. Elle a obtenu son Master en art et peinture à l'université de Virginie, et a étudié avec Daniel Buren à la Kunstakademie de Düsseldorf. Elle a aussi vécu quatre ans en Italie, pour étudier le dessin de figures à l'académie des beaux-arts de Florence. Elle a remporté de très nombreuses distinctions internationales.

Son travail est particulièrement apprécié en France depuis son intervention au Musée d'art contemporain de Sérignan, avec sa magnifique œuvre in situ *My Favorite Colors* en 2006. Daniel Buren considère le travail de cette artiste comme une véritable création artistique : « *Nous avons là, une personne qui, de toute évidence, est imprégnée par l'histoire de l'art du XX^e siècle mais qui semble être également au fait de ses tout derniers développements* ».

Loin de la tentation de se laisser emporter par la vague du *ready made*, elle va de manière innovante, subtile, et décidée, échapper à ce raz-de-marée académique. Paraphrasant Magritte, Daniel Buren affirme en regardant le travail de cette artiste « *ceci n'est pas une croûte* », et il conclut par ces propos élogieux : « *Ce qui arrive sous vos yeux, c'est la naissance d'une œuvre, peinture fraîche, nouvelle, joyeuse, dansante, libre, qui plus est, libérée de son support : la toile* ».

Danielle Riede exerce aussi sa magie sur la toile. Son travail pictural ne laisse pas indifférent. On comprend vite, si l'on veut bien le regarder de près, que l'on est en présence d'une grande dame de l'art contemporain. Max Weintraub, conservateur de l'Aspen Museum dans le Colorado, le confirme dans le texte qu'il a rédigé à l'occasion de l'exposition que lui consacre la Ville de Perpignan.

André Gélis.
Commissaire d'exposition.

Danielle Riede



Photo © Jean-Paul Placbon.

Efferverse Hawking, huile sur toile, 127 x 145 cm, 2020.

Painting with air