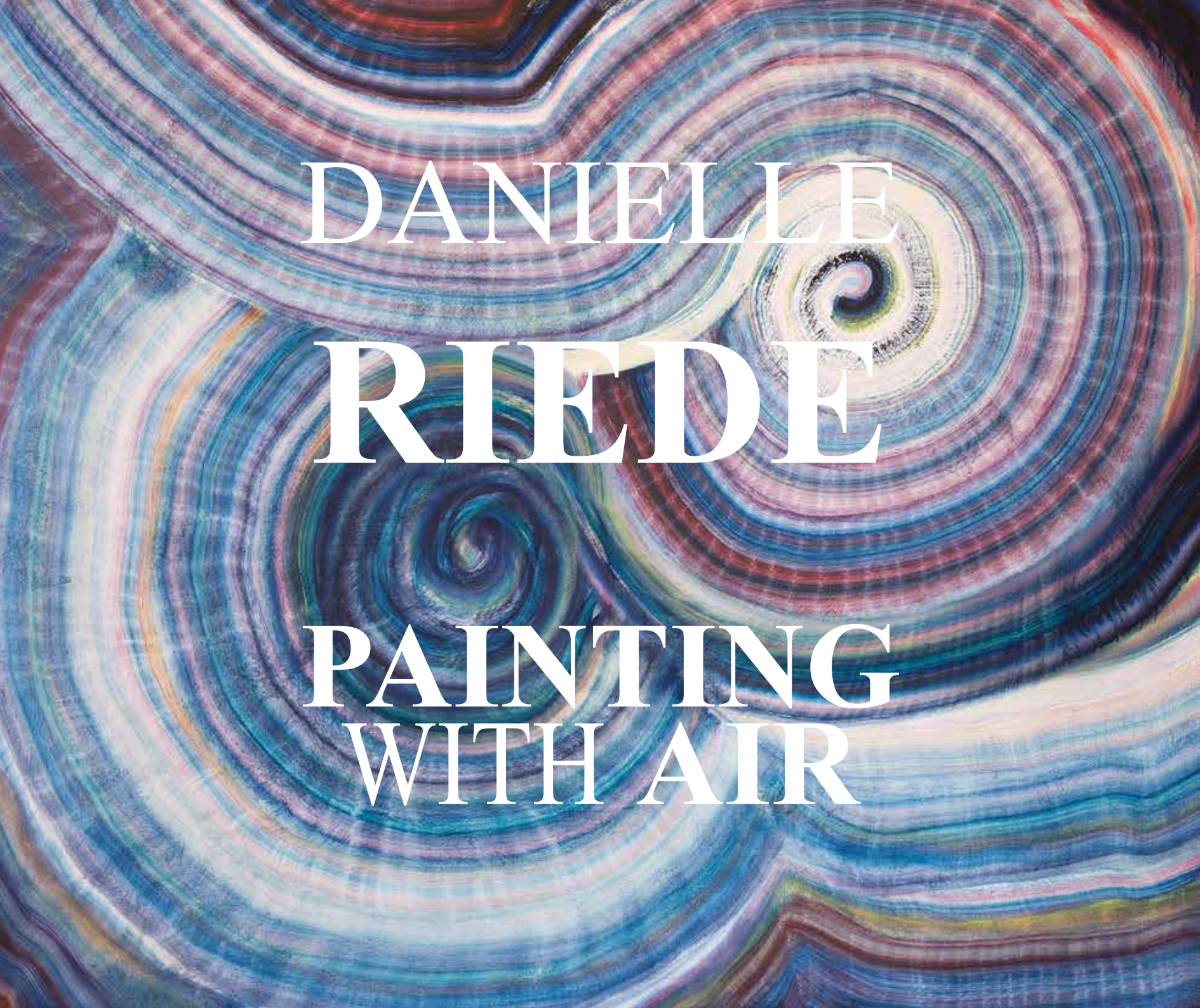

DANIELLE
RIEDE
PAINTING
WITH AIR

Couverture: Jedes Universe 2020 huile sut toile 120cm x 151 cm collection privée Montaud France

crédits photos Jean Paul Planchon

Danielle Riede

PERPIGNAN PAINTING WITH AIR

2020:2021 Centre d'Art Contemporain Walter Benjamin

NEW YORK MINING LIGHT

2021 curated by Garvey / Simon

BOZEMAN HOLDING THE SUN

2020:2021 galerie Echo Arts

BERLIN THE ELECTRIC BODY

2019 galerie Takt

Danielle RIEDE : Une grande dame de l'art contemporain

Danielle RIEDE a grandi aux Etats Unis et en Islande, Elle a reçu son master en art et peinture à Virginia Commonwealth University, et a aussi étudié avec Daniel BUREN à la Kundstakadémie de Düsseldorf,
Elle a aussi vécu 4 ans en Italie pour étudier le dessin de figures à l'académie des beaux arts de Florence,
Elle a obtenu 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 2005,

Daniel Buren considère le travail in situ 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 , il affirme en regardant le travail de cette artiste ;« , ceci n'est pas une croûte » et il conclut par ses 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 vous 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 Muséum dans le Colorado le confirme dans un texte pour cette exposition PAINTING WITH AIR à PERPIGNAN,

André Gélis (1)
Commissaire de l'exposition
PAINTING WITH AIR à Perpignan

(1) Fondateur du Musée Régional d'art contemporain à Sérignan France
Ancien Président du Frac Languedoc Roussillon
Ancien vice président chargé de la culture à l'agglomération de Beziers
Ancien Maire de Sérignan

Daniel Buren

Paint chip

Survol historique succinct

Le XXe 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 oeuvres d'art, au sens strict du terme, est de fait bien souvent absolument « illogique ». Les oeuvres 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 oeuvres, 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 oeuvres semblerait avancer en zigzags, 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 oeuvres ont été faites, on se doute bien que l'un de ces deux groupes d'oeuvres 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 XIXe au XXe siècle.

Revenons un instant sur les dates des oeuvres 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.

VCU RAINBOW 2005

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 agi là, de l'un des plus grands scandales de toute l'histoire de l'art du XXe 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 XXe siècle.

À partir de ce moment-là, le ready-made (les autres innovations dans l'oeuvre 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 oeuvre, 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 permit 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 oeuvre 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 !

RAINBOW 2005 Bénaki Muséum

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 oeuvre (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'oeuvre de Duchamp, Danielle Riede s'en est éloignée de mille lieues.

RAINBOW Bénaki Muséum 2005

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 détritus (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 !

Dusseldorf Falls 2003 Kunstakadémie

Nous avons là, une personne qui, de toute évidence, est imprégnée par l'histoire de l'art du XXe 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 une 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 !

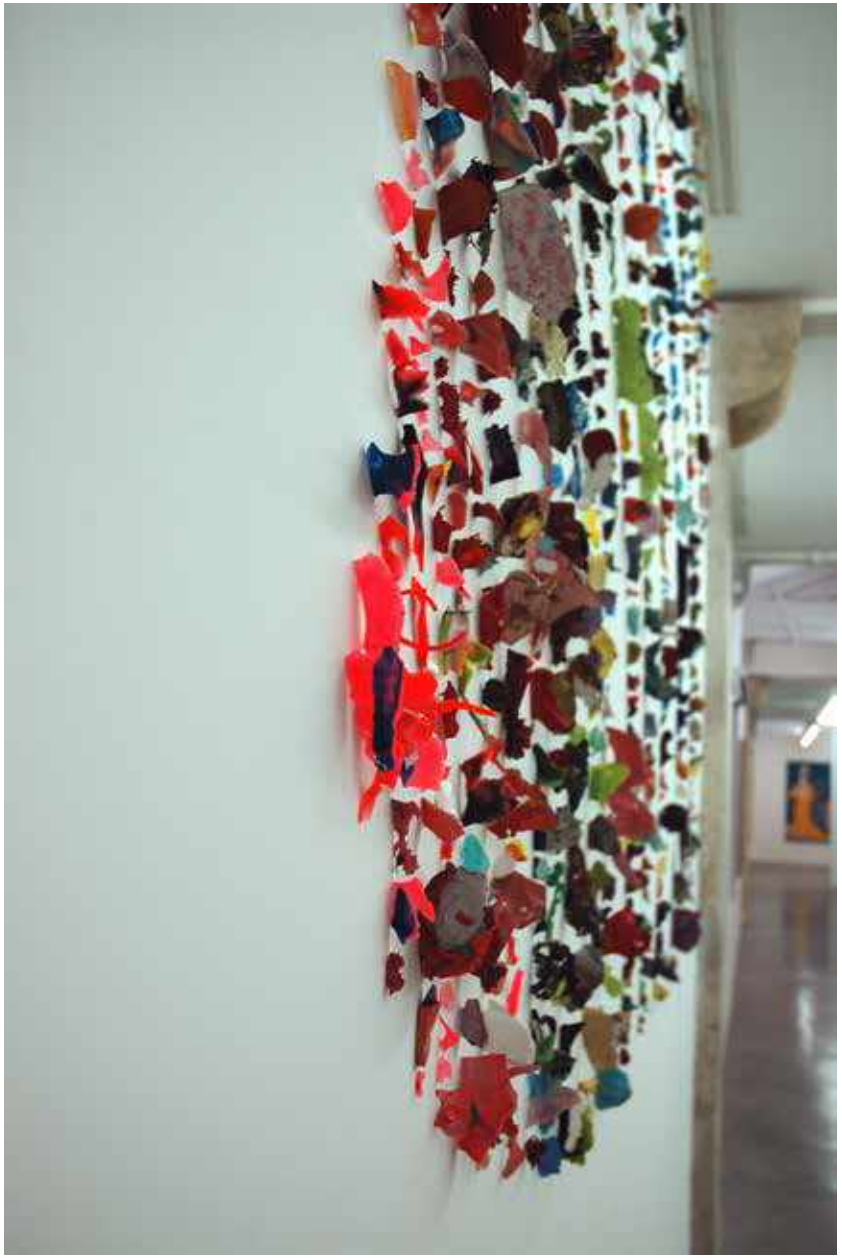
J'imagine Danielle Riede prenant conscience de ces maculations multiples et répétitives d'une salle à l'autre, d'une académie à l'autre, d'un pays à l'autre, méditant non seulement sur leur signification en tant que traces de l'activité d'un lieu d'étude, mais également et pourquoi pas, sur leur usage 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.

Paint Chip Dream installation Fab Gallery Richmond Virginia 2005 (détail)



My Favorite Colors 2006 Collection Mrac Occitanie Sérignan, France

crédits photos Jean Paul Planchon

My Favorite Colors
Collection Musée de Sérignan 2006

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'oeuvre.

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.

Daniel Buren Rotation Danielle Riede My Favorite Colors, Lawrence Wiener , inauguration du Musée de Serignan 2006

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.

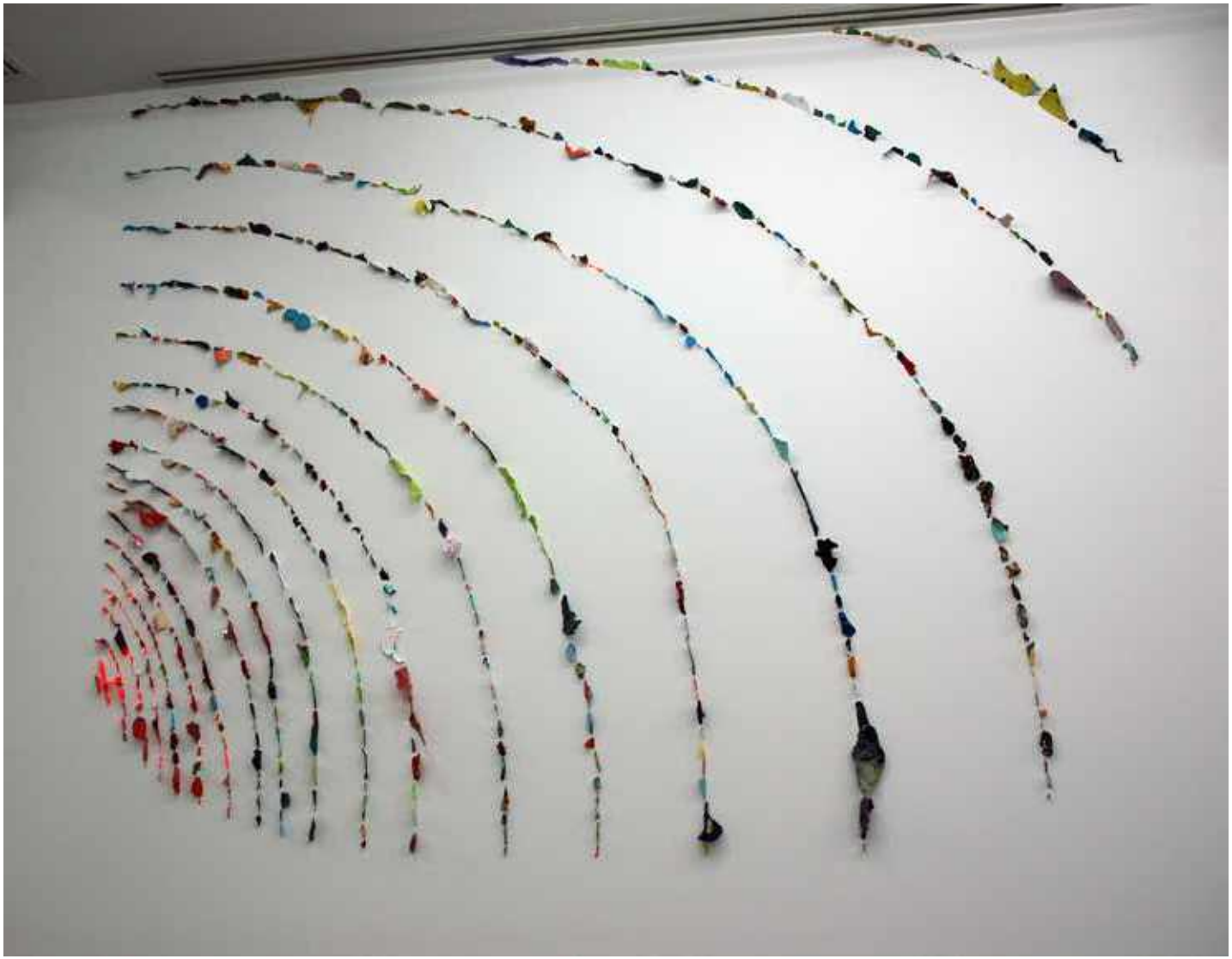
De la même manière, une belle pépite d'or ne donne aucune information sur la gangue qui l'entourait ni sur le lieu d'où elle a surgi !

Le mur

L'oeuvre 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'oeuvre 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'oeuvre 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 oeuvre picturale qui introduit à la fois la couleur, la forme et l'espace. Même si l'on imagine que l'oeuvre 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'oeuvre en question ainsi produite.
L'oeuvre 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 oeuvre, d'une Peinture, fraîche, nouvelle, joyeuse, dansante et libre, qui plus est, libérée de son support : la toile.

Daniel Buren

Jarcy, juin 2020



My Favorite Colors, mes couleurs préférées 2006, collection du Mrac Occitanie, Sérignan
Photographie: Jean-Paul Planchon

Paint chip

Brief historical overview

Throughout its development, the twentieth century was brimming with remarkable explosions of inventiveness in the visual arts. Some were immediately identified as such, that is, remarkable; others were condemned or censored, having to wait decades for their relevance to be understood; others still were merely anecdotal and have long since fallen into oblivion.

Upon closer inspection, it quickly becomes evident that this history of art which has been building over time and continues to unfold is neither linear nor logical. In fact, it often appears utterly chaotic, at times even inconsistent, anarchic and most definitively unpredictable. Most often, the chronology of the birth of works of art, in the strict sense of the term, is absolutely "illogical". Artists do not work in a perfect continuum. The impact of their work is not systematically understood by their contemporaries, nor does it logically follow from the works which precede it. In the traditional sense of the word, works of art, artistic movements and artists all follow one another, often influence one another. Yet, does this necessarily mean that they represent a progression? make art advance? Do they always do better than their predecessors? Better and better? Is their chronology evolutionary, or rather regressive? In practice, and with a little hindsight, the chronology of art seems to zigzag forward, that is to say, not in a straight line, but rather in leaps forward followed by tremendous jumps backwards.

Anachronistic chronology

Let us illustrate this by looking at the particular chronology of two artists: Marcel Duchamp and Claude Monet. The former successively created *Bicycle Wheel* in 1913, *Bottle Rack* in 1914 and *Fountain* in 1917. A few years later, between 1918 and 1926, the latter produced superb paintings, such as *Water Lilies*, which currently reside in the Musée de l'Orangerie in Paris. These two artists are both French and they were contemporaries, yet what do they have in common? And above all, what can we learn from the exact chronology surrounding their production? The answer to both these questions, in my opinion, is absolutely nothing! They seem to bear no relation to each other.

I would even go further: a person who does not know when these works were produced would most probably surmise that one of these two bodies of work were produced earlier than the other, but which would they think came first?

The history of Western art is replete with hundreds of such examples, especially at the turn of the 19th to the 20th century.

Let us now go back to the dates of Duchamp's works. As is well known, they belong to the "ready-made" movement, a way of working that was completely new at the time and somewhat iconoclastic. In fact, what was initially meant as a practical joke (this is particularly true for *Fountain*) sent shockwaves through the rather small international art world of the time, with hardly any resonance outside it, if at all.

This is a far cry from the scandal surrounding Manet's *Luncheon on the Grass* when it was first presented! However, over time, art historians have continuously magnified Duchamp's gesture (especially from the 1950s onwards) as well as the ensuing commotion, retrospectively and falsely proclaiming nothing less than that this was one of the greatest scandals in the entire history of 20th-century art!!! Anyway...

Yours & Mine 2016 UCA BAUM Gallery

Ready-made.

What is true, however, and what can be stated, I believe, very objectively, is that the innovation brought about by the ready-made concept had almost no bearing on the construction of art history or on artistic production in the way it took place between 1917 until the 1950s, i.e. for almost forty years. We can justifiably ask: why and how did such a radical gesture – one which posed important questions about art and painting in particular to say the least – have to wait so many decades to spark the interest of new generations of artists. We owe this rediscovery to young North American artists such as Jasper Johns, Robert Rauschenberg, among others, and later still, to Andy Warhol and the proponents of Pop Art, who, for better or for worse and in the span of only a few years, turned Duchamp into the alter ego of Pablo Picasso who was then considered to be the one and only worldwide leading figure of 20th century art.

From that point forward and to this day (over 60 years later!), the ready-made movement (the other innovations in Duchamp's work have not experienced such development or attention) has been seen as the gold standard and a movement with which many artists identify. This has resulted in the emergence of a number of groups in addition to those mentioned earlier. We have the proponents of conceptual art (of which Duchamp is considered by many as the real father!). We also have artists whose proposal is based on one form or another of appropriation. Let us not forget those who, by the thousands, manipulate, arrange and create "installations" – as they call them – of all kinds of manufactured objects, thereby producing endless, tired, pathetic and deadly repetition of ready-made "à la Duchamp", which, at best, qualify as little more than convenient decorative objects which – by the mere virtue of having (or not having) been taken out of their original context – are supposed to become, as if by magic, quintessential objects of art!

Thanks to this extraordinary post-Duchampian wave, we witnessed the unexpected. By that I mean using what may seem completely unlikely, i.e. transforming a particular, specific and unique gesture into a generally prefabricated, consumer object, considered as an innovative work of art simply because it is placed in a suitable place (or should we say setting?) in which we can embrace the deception: a Museum!

Hijacking

This “hijacking” of Duchamp's work and philosophy was not about others appropriating a technical invention to create their own work (as happened, for example, with the invention of perspective, which became common practice as soon as the majority of painters had established its rules), but rather about accepting and embracing random and prefabricated objects as a possibility for art! This strong resurgence of this multitude of objects – be they large, small, multiple, coupled, gigantic, divided, accumulated, tiny, pre-existing, copied, enlarged, fractioned or rearranged or juxtaposed –, which can be found in all the museums, galleries and collections throughout the world, featuring the names of the many artists who adopted this way of doing (or not doing?) is, without doubt, a reflection of the dominant thinking of the time.

In other words, transforming a critical, symbolic and challenging gesture (that of Duchamp) into a redundant, cumulative and ultimately ineffective and academic banality!

Why, you may ask, do I digress this way? Why are we discussing Duchamp before talking about the work of Danielle Riede, which is indeed the topic which interests us here?

I think that what is interesting with her work, and what I will try to explain here, is how, after probably having been immersed in – if not influenced by –Duchamp's work, Riede has taken a drastically different route.

About Danielle Riede

Let me begin by saying that my interpretation of her work is not based on a privileged relationship, or discussions I might have had with Riede. She herself might very well find my interpretations incorrect! The analysis I offer here is based on my own personal observations, thanks to which I was able to invent, to imagine how Riede works, or rather how she worked during the period under study. Indeed, in this text I will focus exclusively on a specific period of her work, during which she focused on sourcing and collecting not only rubbish (like paint pot lids) but also remnants of dried paint, mainly in the form of paint chips!

We can imagine Riede, some years ago, meandering through the halls of the art schools she attended in the United States and then in Europe, scratching, scraping and peeling whatever paint residues she found – stuck on tables, stools, dripping from walls and, of course, covering the floors –, and then again in the studios of fellow artist and students. She methodically collected everything she could!

Here we have a person who is obviously steeped in the history of art of the 20th century, but who also seems to be perfectly aware of its latest developments.

In fact, it would even appear that these epigones of Duchamp perplex her: they fascinate her and at the same time she wants to distance herself from them. But how could this be achieved?

At the time, some 15 years ago, a great majority of art teachers and artists who were still in their prime but had already gained notoriety, used manufactured objects in their art, things found at random, abandoned objects whose primary use had been lost, objects thrown in the garbage, and, ultimately, everything they stumbled onto, from a piece of string to the rubble of a demolished house.

VCU Rainbow #2, 2005 Virginia Commonwealth University, Richmond, VA
Photo:Kazue Taguchi

Remarkable banality

Riede, for her part, observed what was typical in her daily environment as a young student in a Fine Arts school, and came across a series of ever-so-common and banal elements which can be found in all such schools, and for that matter, anywhere in the world, and to which few people before her had paid attention. She then undertook to explore how she could use this "discovery", these elements she had identified.
As you may have guessed, we are not talking here about the furniture, the architecture, nor are we referring to the art portfolios. In fact, the elements which caught her eye were not the recurring objects which can be found in such institutions, or the mobile objects which could be appropriated, but rather fragments anchored directly in these spaces and places: the splashes, stains and other spatters which generations of students had left behind as the indelible traces of their presence.

These paint chips are sometimes superimposed in several layers, partially masking one another.
Other than signifying that in the places where these marks are found tens or even hundreds of people have used colour, brushes and other utensils inherent to the exercise of painting, they say absolutely nothing about the paintings which were created, nor do they tell us anything about those who painted them. In other words, although characteristic, these traces are also relatively neutral and, above all, absolutely anonymous. These abandoned coloured residues are also excess, the overflows, one might say, which never came to be and will never be featured in these thousands of paintings, since they obviously, whether willingly or unwillingly, missed their target, their destination, and have been embedded, encrusted, for ages, stuck to the walls and floors of these classrooms where generations of students have worked and continue to do so. The walls and floors are the collateral victims of these artistic slips!
I can just imagine Riede, with her newfound awareness of these multiple and repetitive maculations, roaming from one room to another, from one academy to another, from one country to another, meditating not only on their significance as tangible traces of the activity taking place in places of study, but also, and why not, reflecting on how these could be used as a material which is a priori strictly uninteresting but which, just like a found object, is within easy reach.
As can be seen, it would be all too easy and tempting to fall into the "ready-made" trap. Riede, however, in an innovative, subtle and decisive way, resists this academic tidal wave.
With this fascination for these colourful stains and shapes, she easily could have chosen to take hundreds of photos, isolate them, reconstruct them, enlarge them, or to turn them into appealing abstract or hyperrealist "paintings", eminently decorative objects perfectly suited to sitting in a frame and adorning an ordinary wall. She could also have used them as models and painted them to produce two-dimensional still-lifes. What is certain is that there was no shortage of options for what Riede could do with these elements which had piqued her interest, these coloured traces sprinkled across floors and walls.

The collector

That being said, Riede chose none of these paths.
She tackled these vestiges of the past head on, without succumbing to the temptation of readymades, nor to the anecdotal nature they could suggest. She set about working on and with matter, and began to scratch, scrape, cut out and peel off these chips of dried paint in order to materially put together a collection of shapes and colours.
Depending on the texture and thickness of the coloured remnants, Riede cut them out or peeled them off their resting places in order to create a particular material.
Whenever possible, she separated the different layers of colour, thus obtaining a remarkable wealth of tones and a visible variety in thickness and texture, which she later used. This is what gives her work its distinctive three-dimensional aspect.

VCU Rainbow #2, 2005 Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia. *Photo:Kazue Taguchi*

The archaeologist

Thanks to this precise and painstaking work she was able to compile a collection of hundreds of colour fragments, peeled away from their bedrock, ragged, some minuscule, others not so much, which she arranged like a scientific classification, by size, by colour, by thickness.
As mentioned earlier, my intent here is not to offer a historical, objective description of the artist's work nor to explain what Riede may have shared with me. My observations are based on my personal analysis of her work. In fact, she may disagree with me altogether! What I offer is a personal interpretation – at the obvious risk of being wrong – based on tangible and very real clues disseminated throughout her work.
What I perceive from the visual work that we, spectators, are faced with (or rather, what she has chosen to show us), is the culmination of an arduous intellectual and research process.
Her preparatory work also reminds me of that of an archaeologist, excavating through different layers of sediment which have accumulated over generations. However, she does not do this in order to reconstruct a buried past, or to unveil a story about the passing of time, nor even to try to understand it, but rather to exploit these different strata in an effort to propose something different. In so doing, she offers a reading which brings to life a medium built in such a way that it almost completely erases its provenance, in the same way a beautiful gold nugget provides no information about the gangue which surrounded it or where it came from!

Yours & Mine 2018 détritus de peinture collectés chez les artistes.

The wall

The work on display, as we have just seen, provides little indication of its origin and the way it was produced, unless one examines it very closely or finds some hidden piece of information. While we can say that, in a way, each of these chips and other spoils from the walls and floors of these places of study constitute in and of themselves a part of their own memory and their use, it is impossible to state with absolute certainty that, after the treatment Riede applied to them, the global work ultimately constitutes the memory of anything precise! What does appear very clearly, however, is the freedom which emanates from these constitutive elements which ultimately transform the wall on which they lie. Although each and every one of the objects this wall features (generally many small pieces) are made up of flakes of painting material, they can never be construed as strokes of paint applied by a paint brush. These multiple morsels of paint are arranged in a deliberate way on the wall, yet they are free.

They partially cover (although they may be relatively close together) the supporting wall, but do not hide it. The supporting wall then belongs to all these disparate elements which make up the work, and therefore becomes an integral part of the small and large objects with which it is adorned. They become indissociable. These multiple elements, these fragments of dried paint, form coloured daubs of sorts. Ultimately, it is with this accumulation of paint daubs that Danielle Riede builds her work. In French, the word croûte, which translates as a crust, scab or daub, is used to refer to a lousy painting, painted works which are bad from all points of view, daubs. As such, this term is always pejorative. Semantically speaking, therefore, in her work Riede manages to curate a visual paradox: she exclusively uses the discarded remnants of paintings and paint 'daubs' to create a pictorial proposition which is anything but lousy. We could even go as far as to borrow from Magritte, and say of her completed work: "this is not a daub!".

By transforming random solidified and dried up paint chips into new, detached elements (maybe even torn away from their accidental mediums, the walls or floors they landed on), isolated from one another and with no function nor future (except perhaps that of being cleaned into disappearance or thrown in the garbage), and through artistic intent, will and grace, Riede succeeds in creating a pictorial work which introduces colour, form and space all at once. Even if the work in question can be re-enacted elsewhere, each time it will involve the wall (or walls) on which these elements are staged as an integral part of the work that is produced.

Riede's proposal starts from these scraps of waste turned materials which she uses to create a striking composition, glued directly onto the walls which support it. They are thus transformed into a new presence, far removed from their origin as vulgar pieces of dried, worn out, cracked and faded paint.

What ultimately and literally happens before our eyes is the birth of a work of art, a Painting, fresh, new, joyful, dancing and free, and what is more, freed from its support: the canvas.

Daniel Buren

Jarcy, June 2020

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.

DUFFY 2003 huile sur toile 110cm x 120cm collection du Mrac Occitanie, Sérignan
Photographie: Pierre Schwartz

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 XXe 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 XXe 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.

VIRGOLA 2003 huile sur toile 111cm x 121cm collection du Mrac Occitanie, Sérignan, France

crédits photos Jean Paul Planchon

Danielle Riede : Between abstraction and alchemy

Danielle Riede's vibrant, abstract paintings defy easy categorization. Colorful and restive, her pictorial surfaces provide little respite for the viewer's captivated eye as it works its way around her energetic abstract canvases. Translating the rhythms of her body in motion into abstract swirls of paint, the artist draws upon her years of training as a dancer to produce decidedly non-figurative compositions that paradoxically never quite abandon reference to the figure.

Consider such works by Riede as Sirin (2017) or jedes universe (2020). In them, shimmering swirls of pale blues and greens have an almost alchemical allure, echoing the expansive and luminous chromatic effects of Color Field painting, while the concentric ripples of paint feel grounded in the real, evoking the growth rings of an old tree. Hovering at the threshold of abstraction, Riede's imagery feels familiar and yet plunges the viewer headlong into a vertiginous space without scale or boundary. By deftly operating at the intersection of abstraction and representation, that is, by producing paintings that at once reference the body and yet propose its absence, Riede generates an energy and a tension that is the very crux of her art. Let me explain.

At first glance, Riede's colorful, abstract canvases seem to reside securely within the long lineage of art history emerging from the New York School of painting that emerged in the late 1940s and early 1950s. Like much of the non-figurative painting that came after it, the work of the New York School was often described then and even now in terms of purity: purity of individual artistic expression, purity from the everyday, and purity from other genres of art. As the story goes, abstraction came undone in the decades following World War II by artists who empathically challenged these notions of purity. Jasper Johns, Robert Rauschenberg and Andy Warhol, for example, corrupted the heroic and deeply personal spaces of painting by pursuing more detached analytical and commercial concerns and reintroducing recognizable everyday subjects. The timeless and pure space of modernist art was further broken apart by the emergence of new artistic gestures and impulses expressed through Happenings, performance art and dance.

For an art historian such as me, the thrill derived from Riede's canvases resides in how they resolve the cleavage between two primary and divergent lineages in art history, marked on the one hand by the pure and even utopian expressions of abstract painting that hit its zenith in the middle of the twentieth century and, on the other hand by a figurative impulse that embraced everyday life. With great economy, Riede contains within the compact space of her painting both the inherited legacy of mid-twentieth century modernism (which all painters must confront at one point or the other) and the performative ethos of the new art forms that challenged it.

GOT YOUR GOOSE 2003 huile sur toile 92,2cm x 86 cm collection du Mrac Occitanie, Sérignan
crédits photos Jean Paul Planchon

Riede's approach to her complex surfaces has obvious precedents in Abstract Expressionism and yet, unlike her Ab-Ex forebears, for whom the painterly mark pointed towards some timeless and universal utopian possibility, Riede's self-expression—colorful, abstract vortices of paint pulsing with energy and vitality—never strays far from the here and now. Indeed, Riede's paintings gesture to both the long and complicated history of abstraction and the individual artistic body in the present tense. And it is this improbable "both/and" aspect of her work, her painting's palpable reminder of the long shadow of history on the one hand and the individual artistic gesture on the other, that makes looking at these visceral, energetic canvases so rewarding.

Max Weintraub, PhD
Senior Curator

Aspen Art Museum.

PIOGGIA 2003 Huile sur toile 94 cm x 155 cm collection privée Montaud

crédits photos Jean Paul Planchon

BLUE 'S THE WAY 2009 Huile sur toile 86 cm x 97 cm collection privée Bagnac sur Célé France

crédits photos Jean Paul Planchon

AROUND 2005 115 cm x 125 cm collection privée Sérignan France

crédits photos Jean Paul Planchon

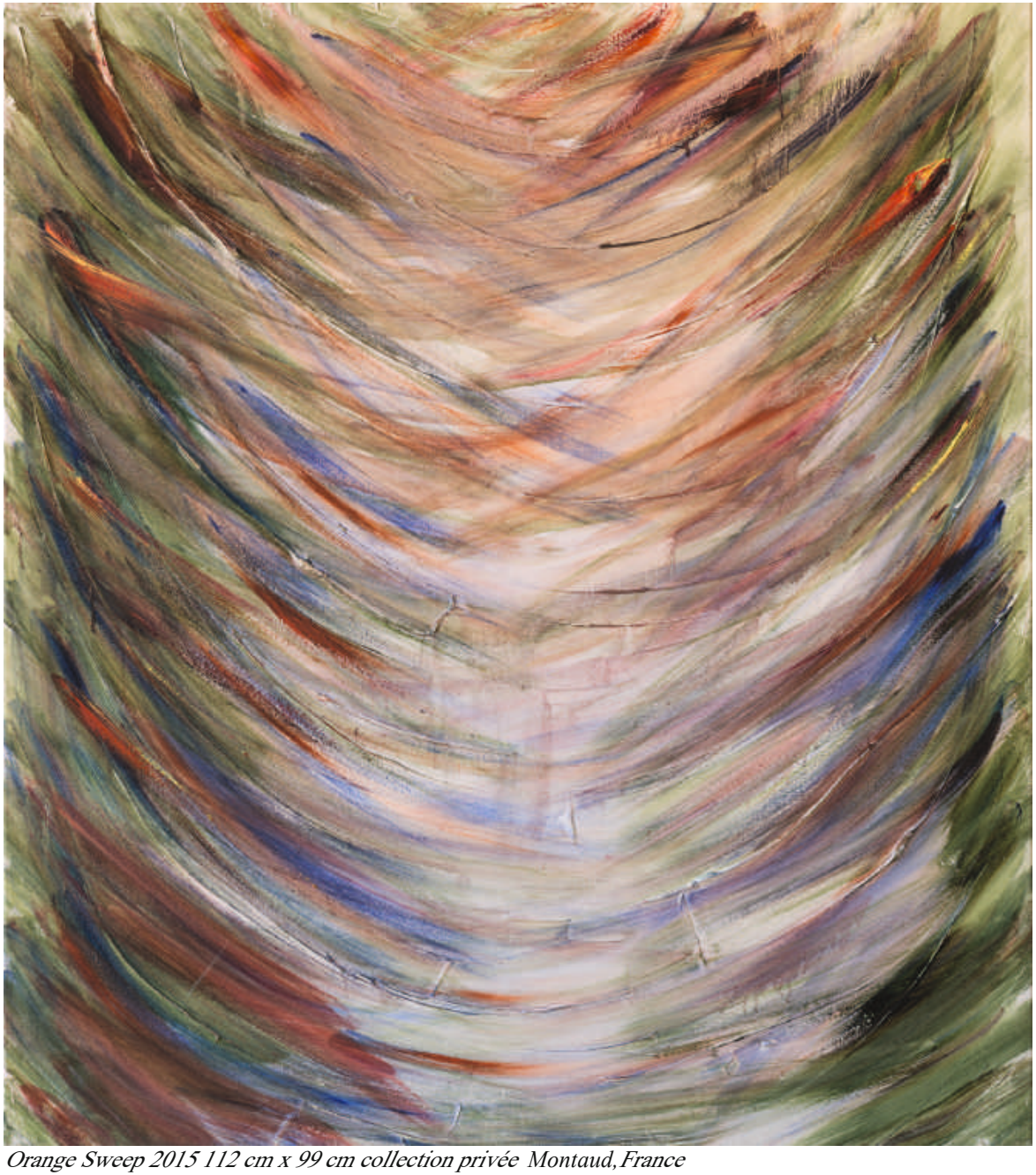
UMBRELLA 2003 Huile sur toile 61 cm x 91 cm collection privée Bagnac sur Célé France

crédits photos Jean Paul Planchon

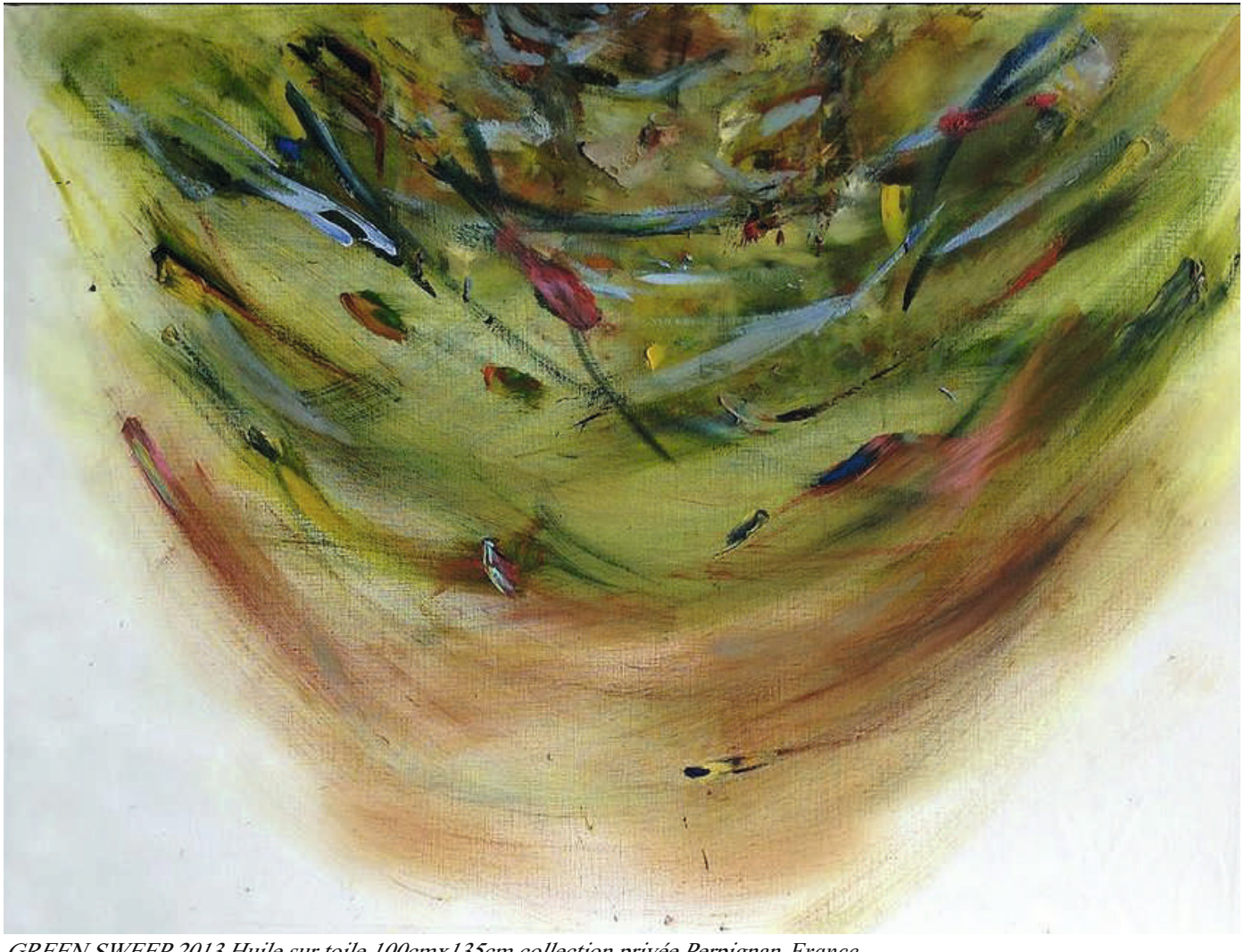
GOLDIE 2003 Huile sur toile 61 x 91 cm collection privée Montaud France

crédits photos Jean Paul Planchon

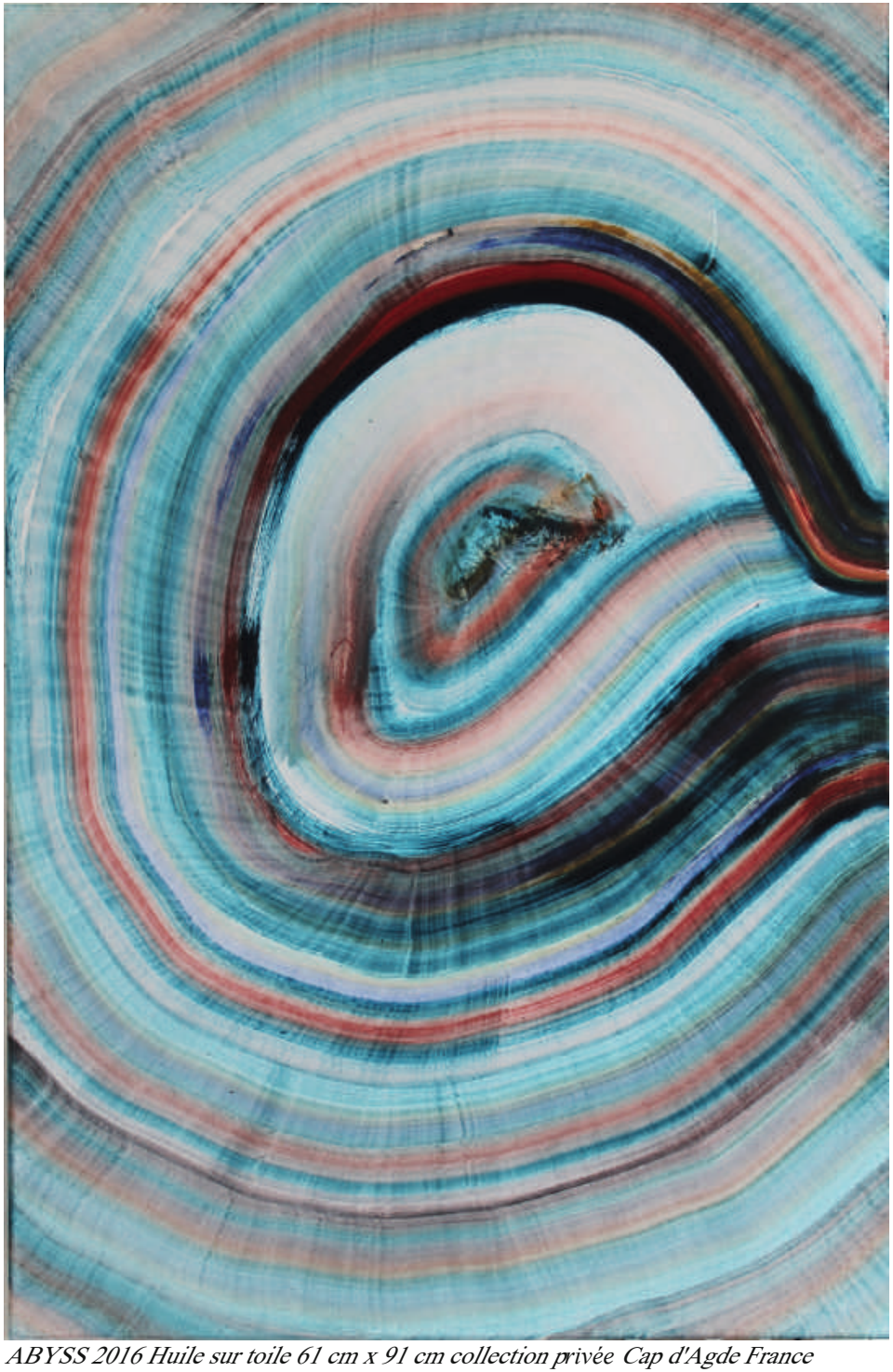
RIBONNED 2008 Huile sur toile 114cm x124cm collection privée France



Orange Sweep 2015 112 cm x 99 cm collection privée Montaud, France



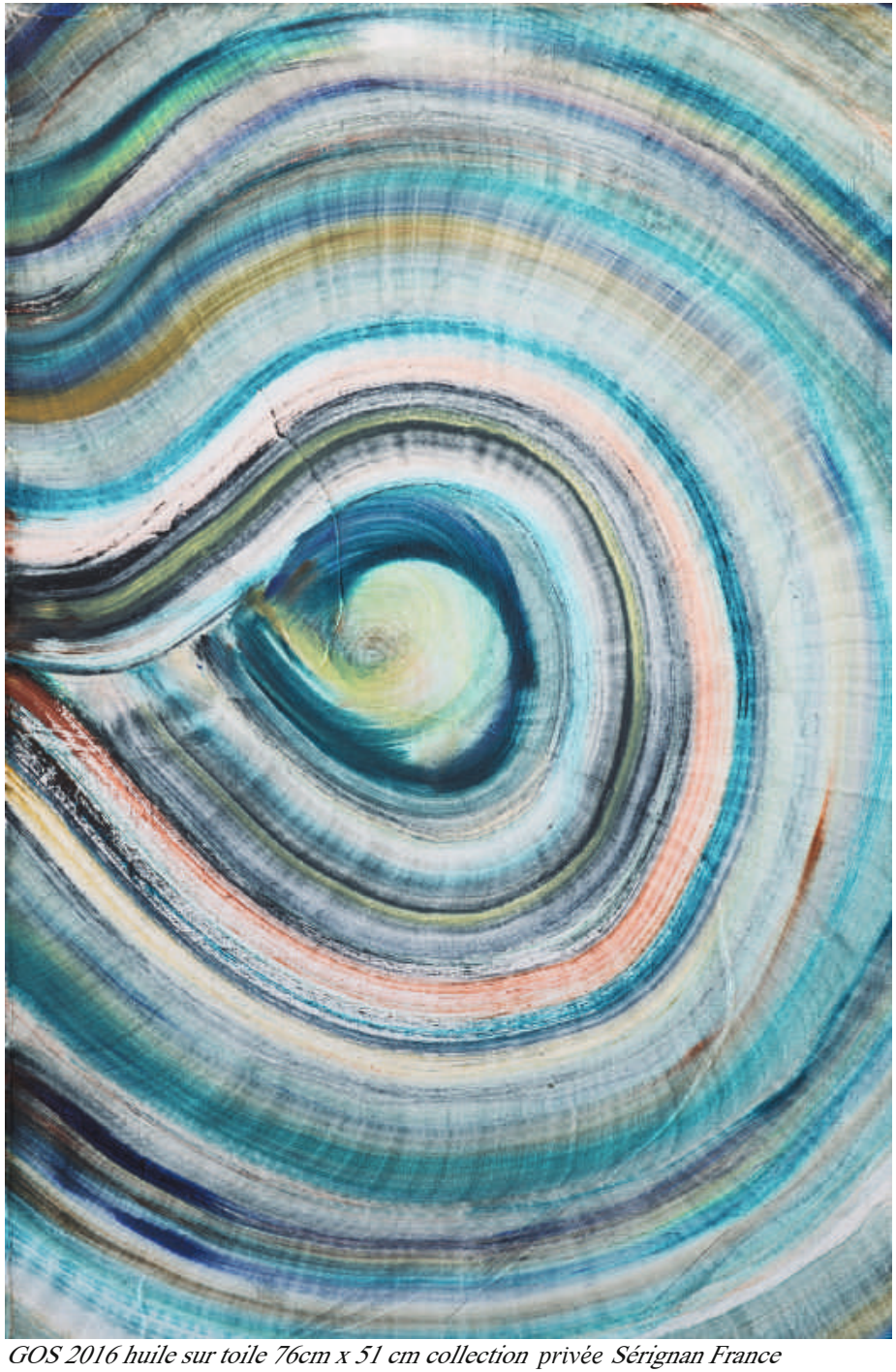
GREEN SWEEP 2013 Huile sur toile 100cmx135cm collection privée Perpignan, France



ABYSS 2016 Huile sur toile 61 cm x 91 cm collection privée Cap d'Agde France

SWOON 2013 Huile sur toile contreplaqué sur panneau bois 112 cm x 121 cm collection privée Sérignan France

Markett 2009 112cm x121 cm collection privée Sérignan, France



GOS 2016 huile sur toile 76cm x 51 cm collection privée Sérignan France

crédits photos Jean Paul Planchon

ORKNEY 2017 Huile sur toile 102 cm x 76 cm collection privée Montaud France

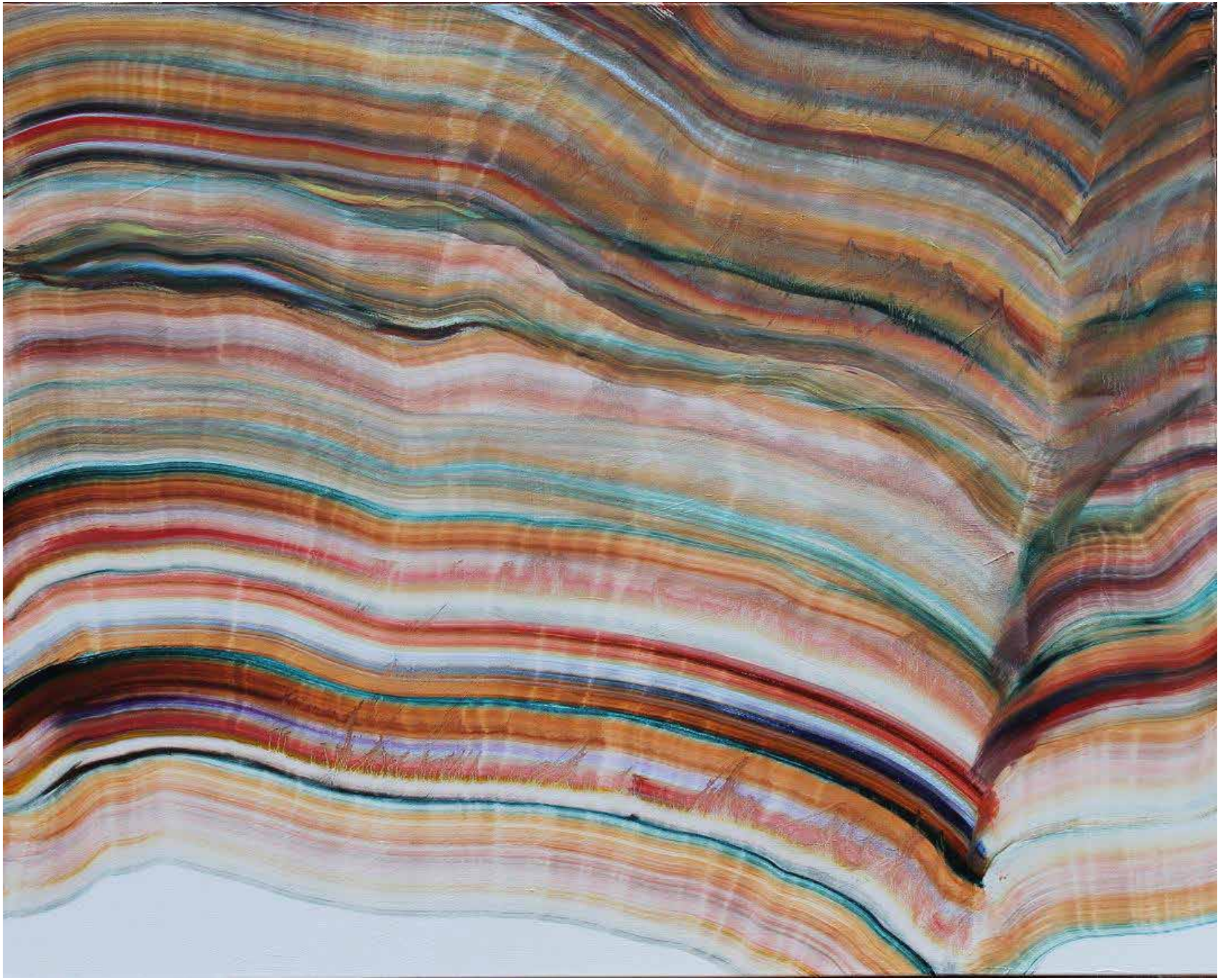
crédits photos Jean Paul Planchon

GULFOSS 2017 Huile sur toile 102 cm x 76 cm collection privée Toulouse France

BOTICELLI BABY 2017 Huile sur toile 127 cm x 147 cm collection privée France

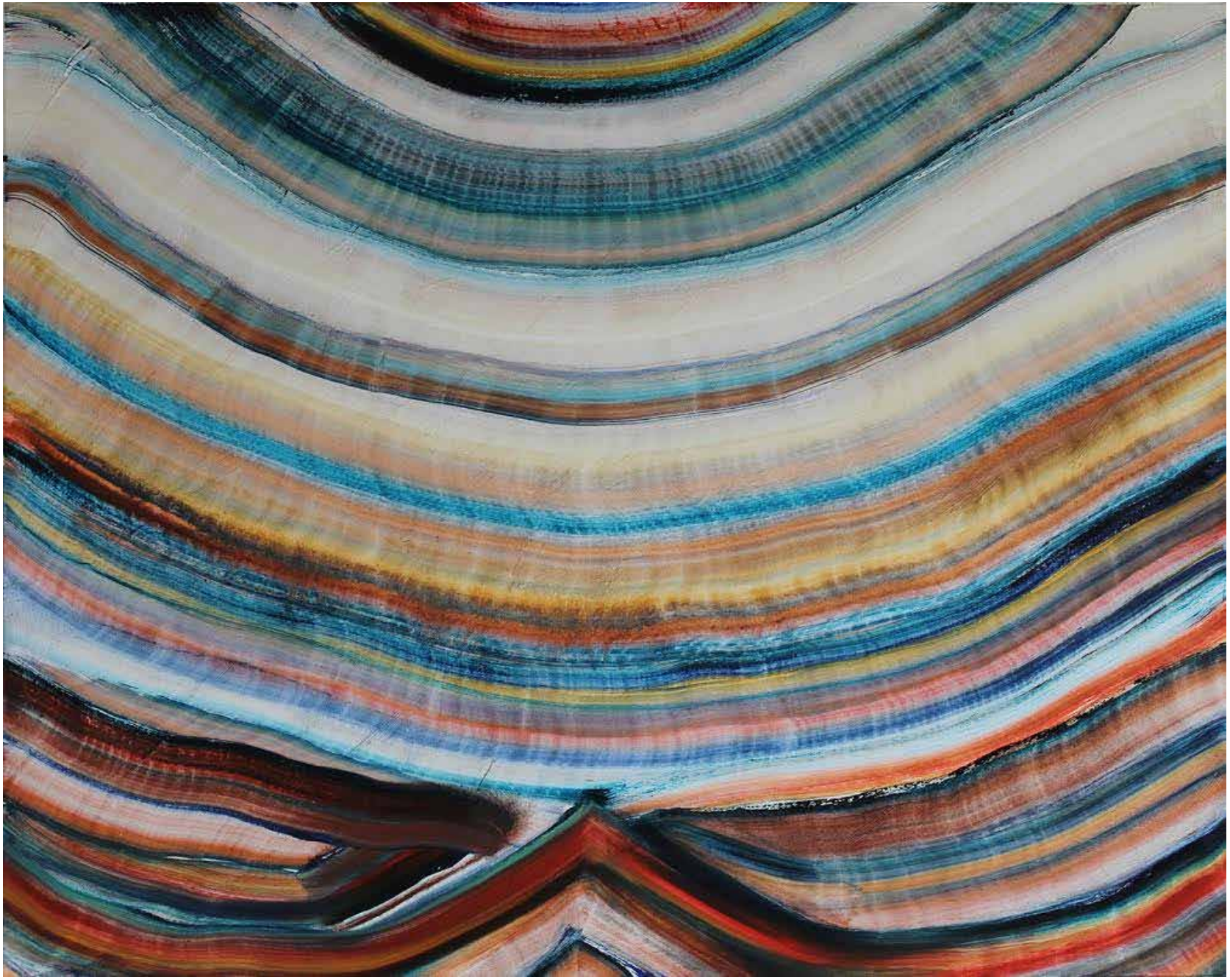
HENRY 2015 huile sur toile 92 cm x 61 cm collection privée Béziers France

crédits photos Jean Paul Planchon

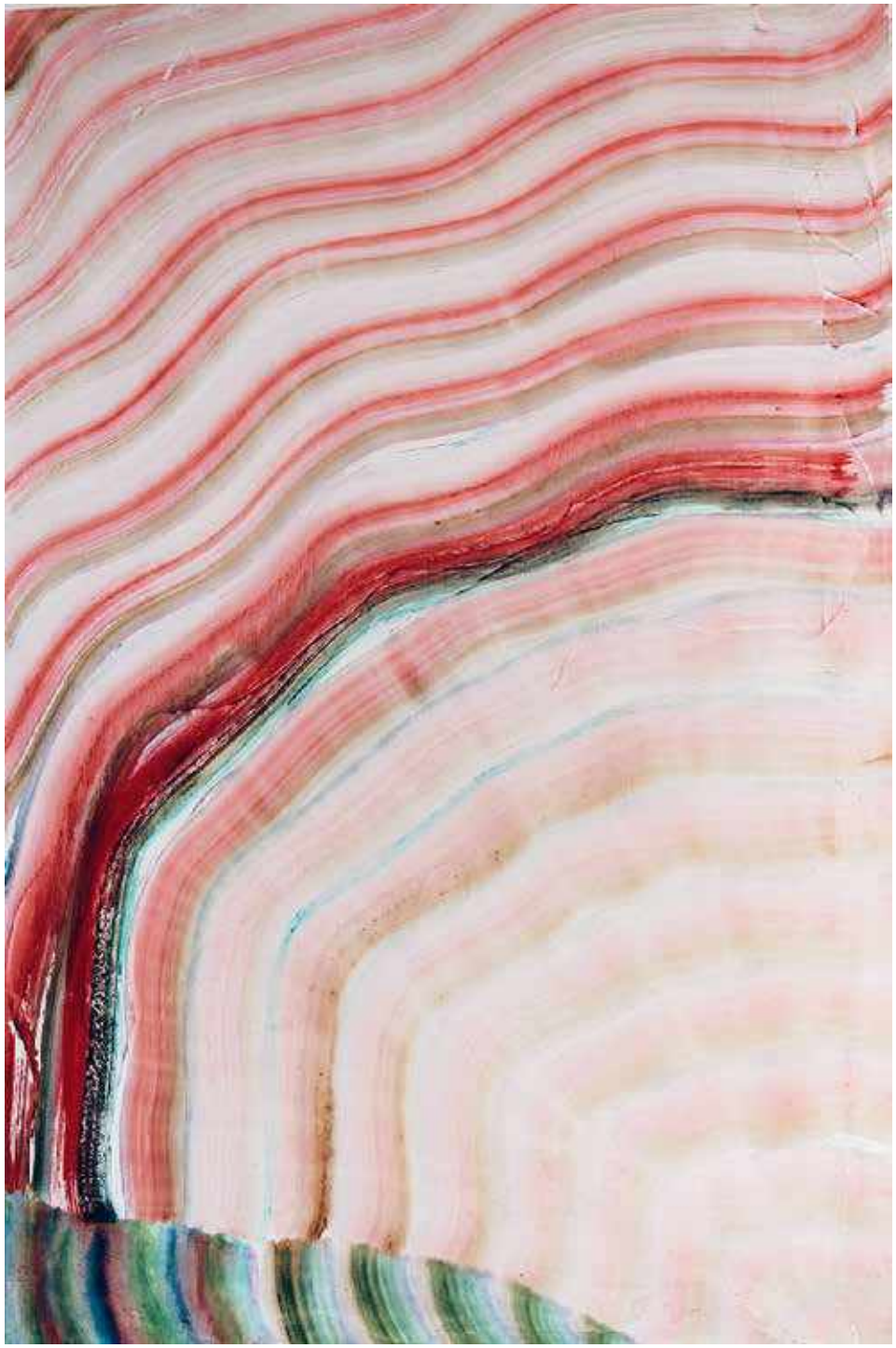


HORUES 2017 Huile sur toile 122 cm x 152 cm collection privée New York

RUNNING 2015 Huile sur toile 121 cm x 111 cm collection privée Sérignan Plage France

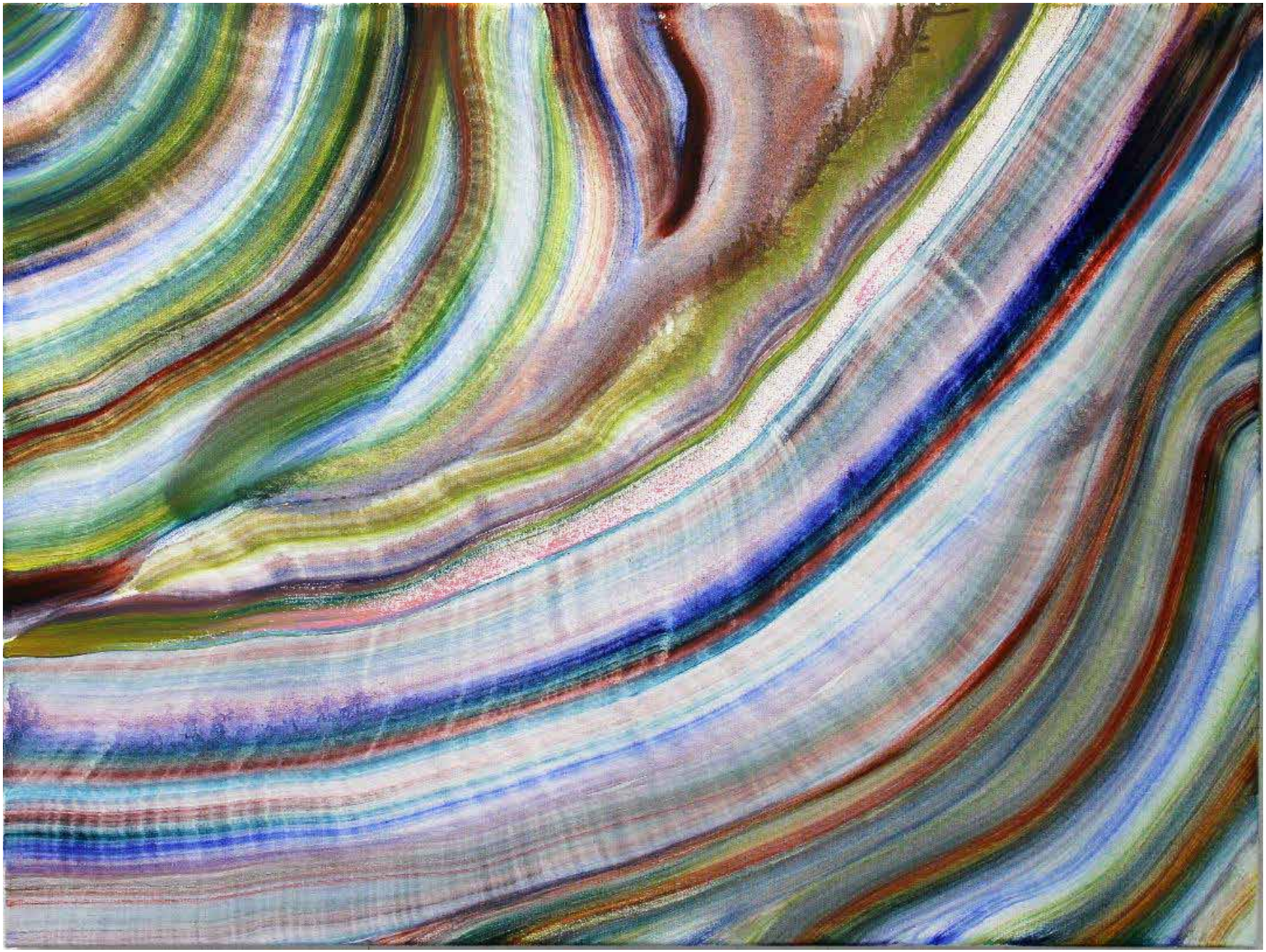


CARACARA 2017 Huile sur toile 96 cm x 121 cm collection privée France



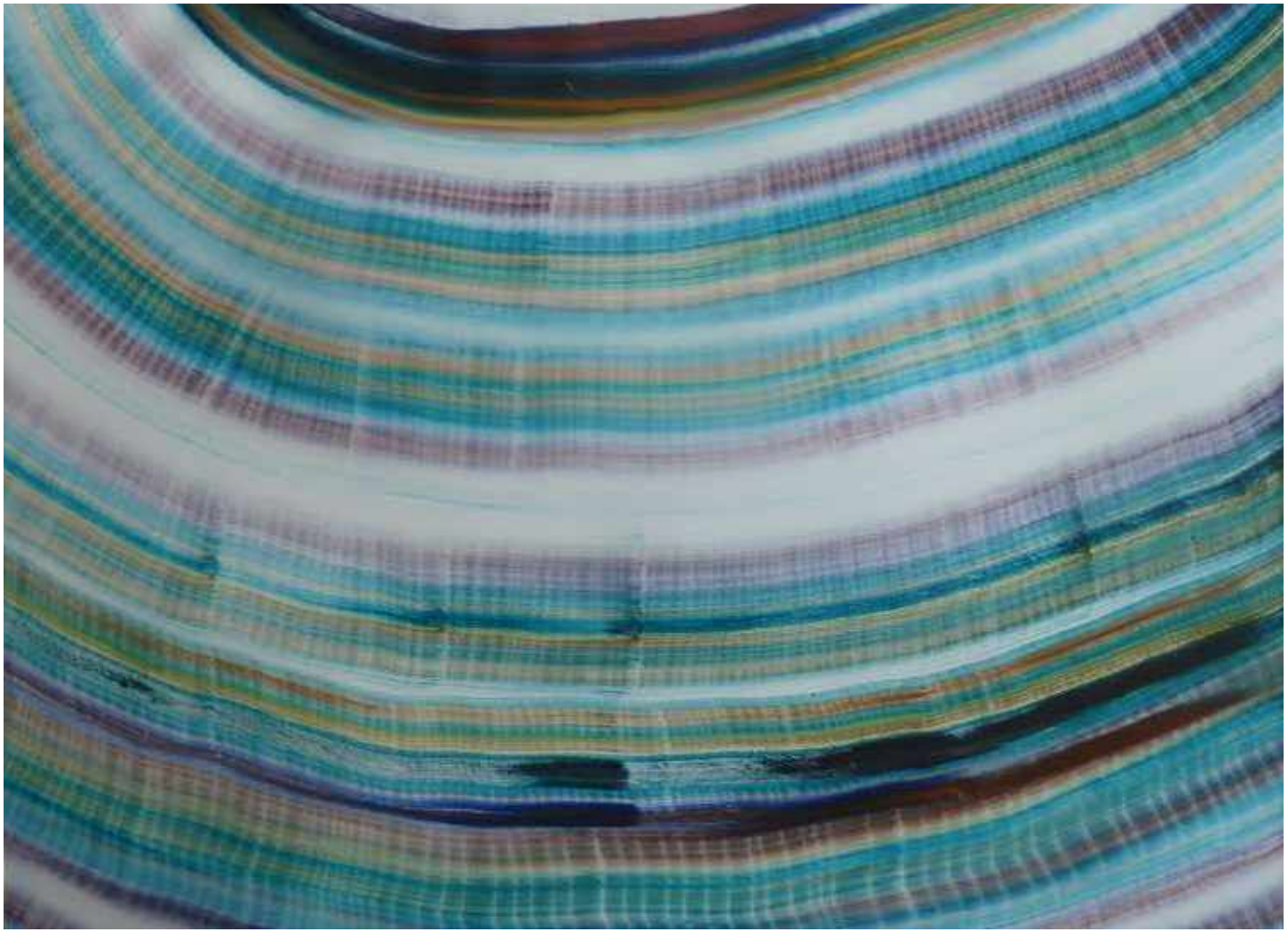
BREATHING 2015 Huile sur toile 92 cm x 61 cm collection privée France

ONE 2016 Huile sur toile 76 cm x 51 cm collection privée France

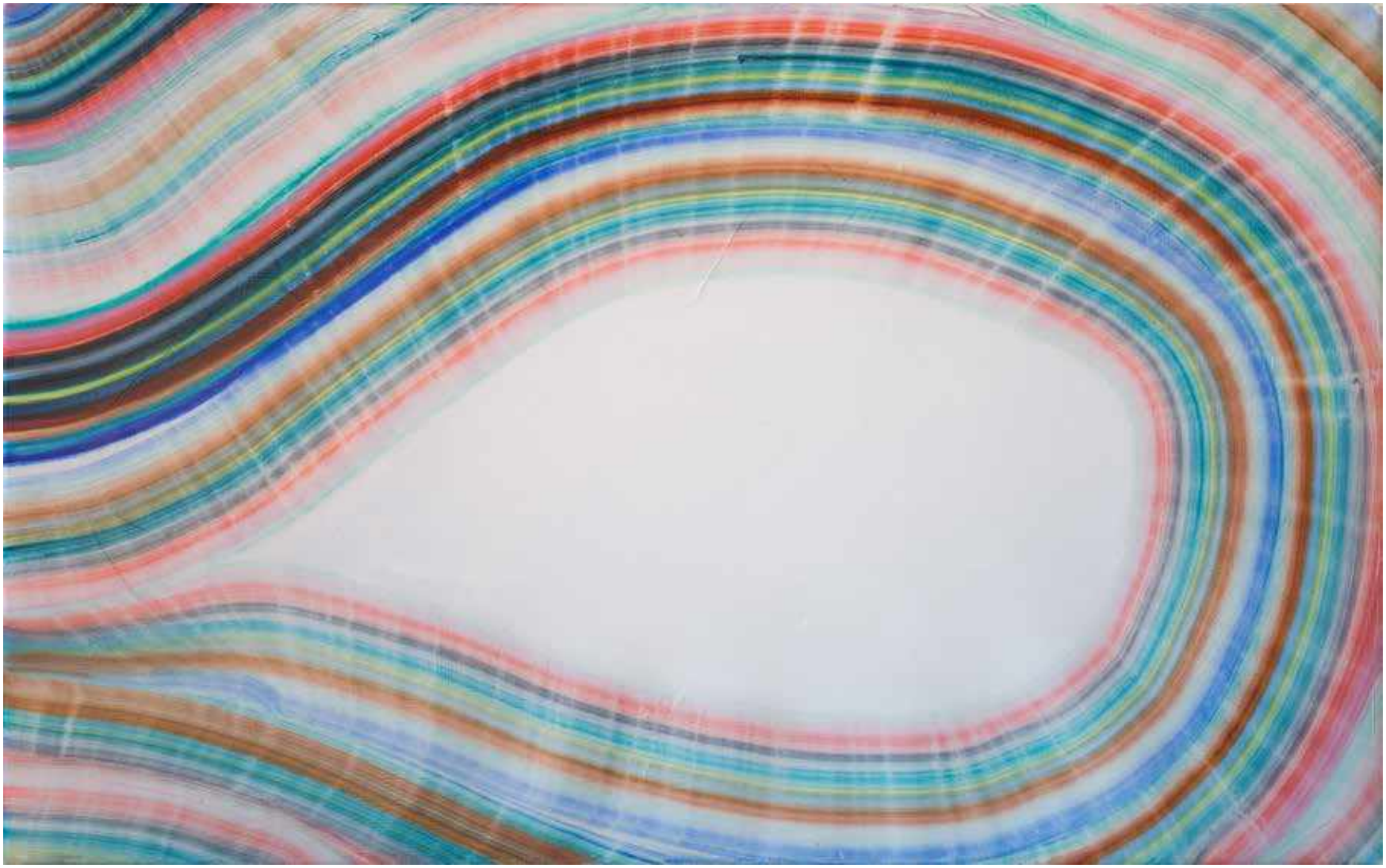


VIOLETTA 2019 huile sur toile 76 cm x 102 cm collection privée Béziers France

WINSGSPAN II 2016 Huile sur toile 114 cm x 76 cm collection privée Boston USA



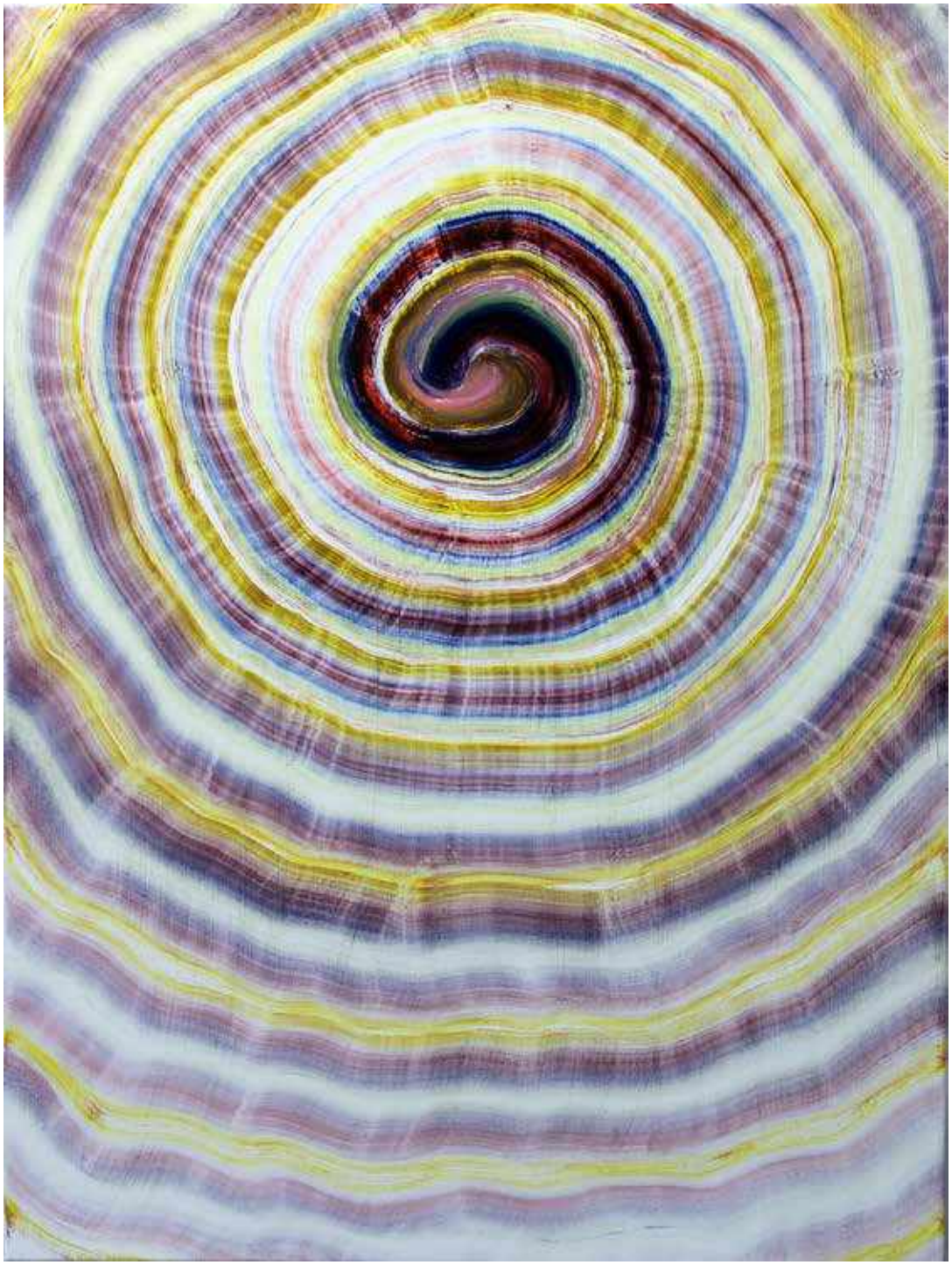
WINGSPAN 9 2016 Huile sur toile 76 cm x 102 cm collection privée Montaud France
crédits photos Jean Paul Planchon



PASSERINE 2018 Huile sur toile 76 cm x122 cm collection privée Sérignan France

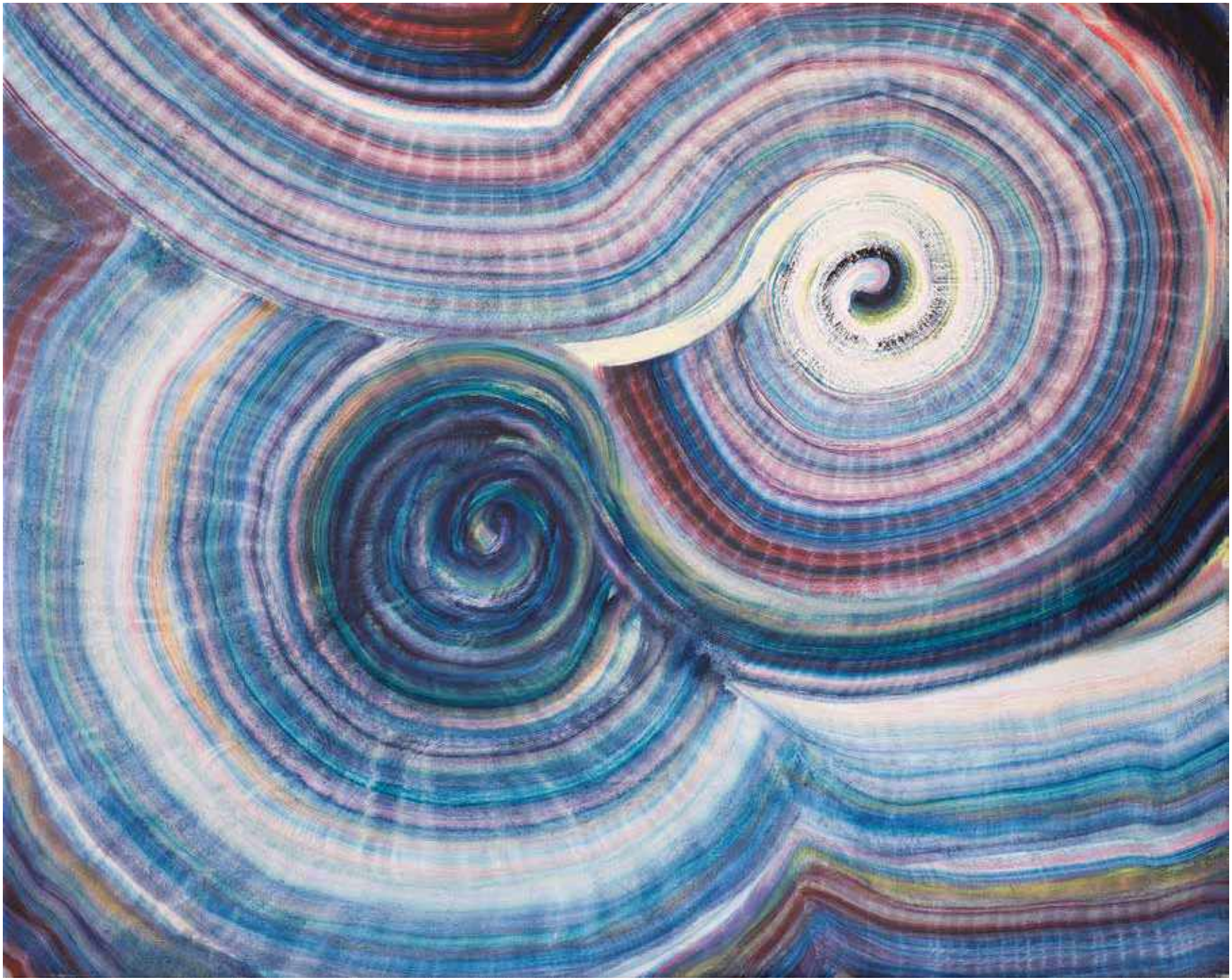
crédits photos Jean Paul Planchon

WINGSPAN West 2015 Huile sur toile 114 cm X 81 cm collection IM DESIGN New York USA



SOL 2020 Huile sur toile 76 cm x 102 cm collection privée Saint Ouen France

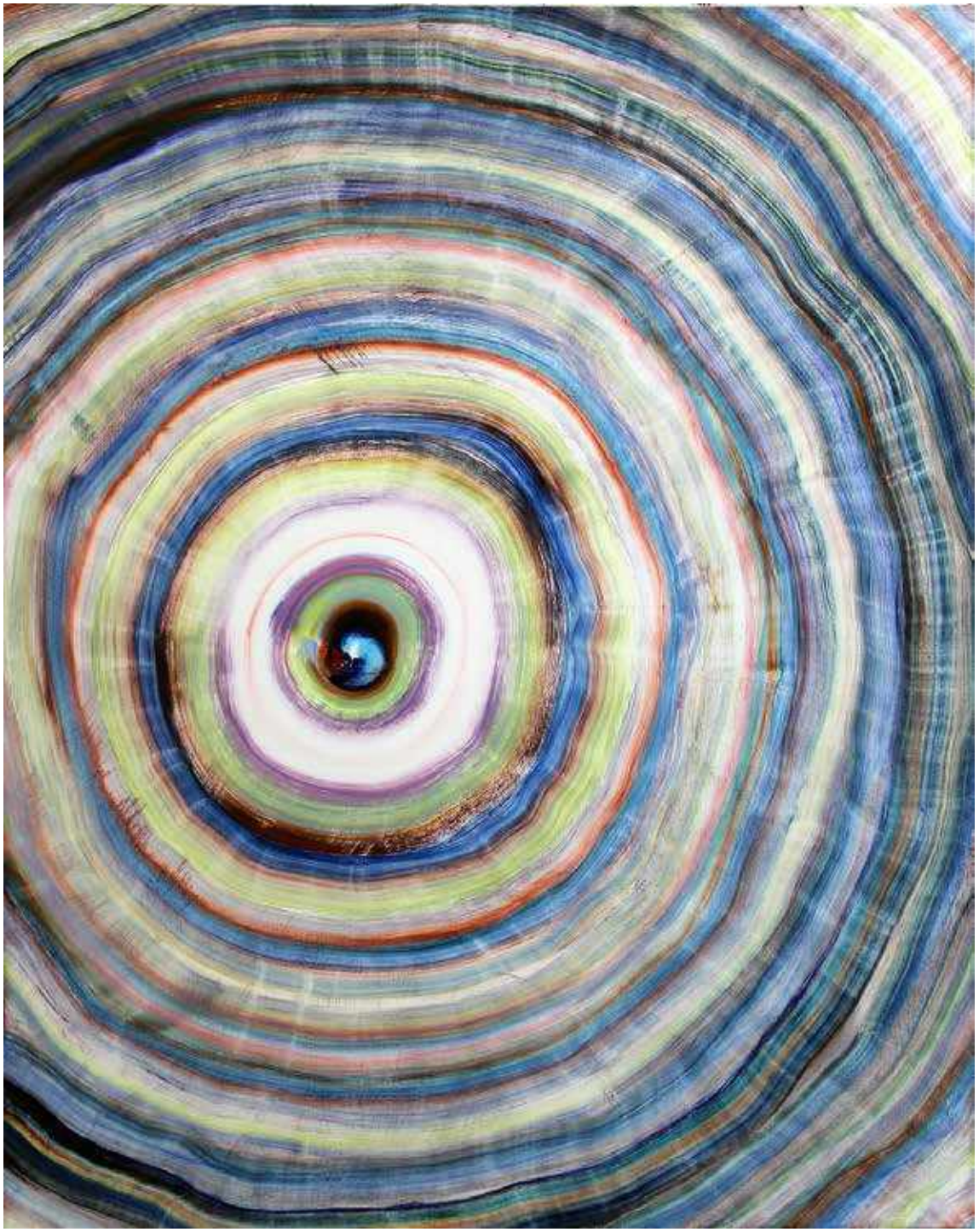
J 2019 Huile sur toile 76 cm x 102 cm collection privée Toulouse France



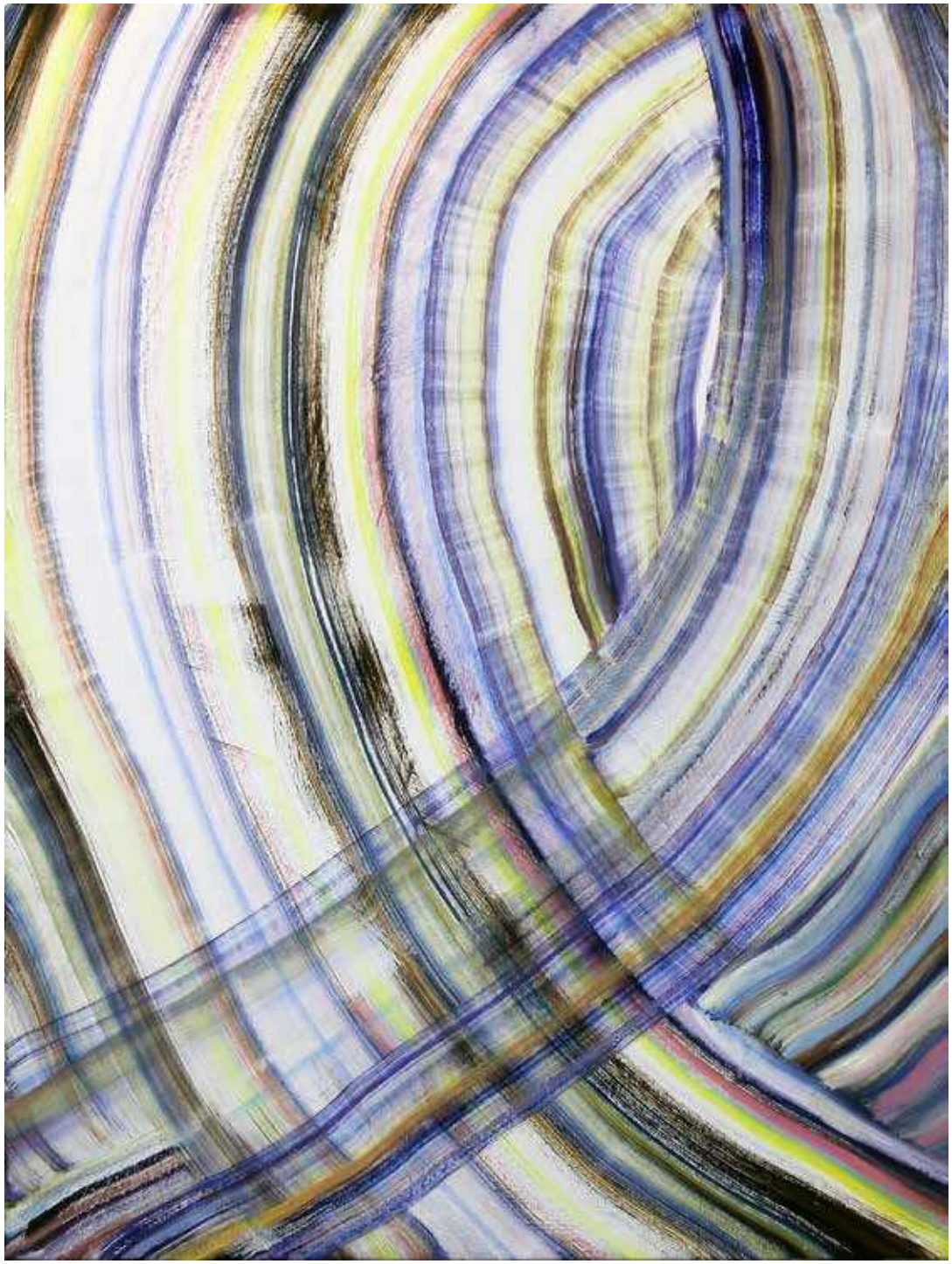
Jedes Universe 2020 huile sur toile 120 cm x151 cm collection privée Montaud France

crédits photos Jean Paul Planchon

EFFERVESCENCE HAWKING 2020 huile sur toile 127cm x 147cm collection privée Sérignan, France



Amazonia 2019 152 cm x122 cm collection de l'artiste



ALIGHT II 2019 76 cm x 102 cm collection privée Nissan les Ensérune France

Sérignan 2005 "à y regarder de près"
Mickael Just, Frédérike Mainka, Danielle Riede, André Gélis,
Antonello Curcio, Athina Ioannou, Daniel Buren, Igor Antic, Nick Gee

COLLIOURE 2016 André Gélis Lucia RIEDE Danielle RIEDE et Serge Zaluski

SETE 2016 André Gélis, Lucia RIEDE, Danielle RIEDE

SETE 2016 Musée Paul Valery Danielle RIEDE et sa fille Lucia

Micheline Morel et Danielle RIEDE
Chemin de hallage de BOUZIES à SAINT CIRQ LAPOPIE 2013

Danielle RIEDE devant l'oeuvre de KOSSUTH
Place des écritures à Figeac 2013

Danielle RIEDE à Bagnac sur Célé
chez André Gélis 2013

Danielle RIEDE devant le tableau SWOON à Bagnac sur Célé
chez André Gélis 2013

s o l o e x h i b i t i o n s

2021 *Mining Light* – curated by Garvey | Simon – New York, NY

2020 *Painting with Air* – Centre d'Art Walter Benjamin – Perpignan, France

Holding the Sun – Echo Arts – Bozeman, MT

2019 *The Electric Body* – Takt Gallery – Berlin, Germany

2017 *Wingspan* – Garvey | Simon – New York, NY

2016 *Hier und Jetz* – Takt Gallery – Berlin, Germany

Stories Untold – Indianapolis Museum of Contemporary Art – Indianapolis, IN

2014 *Slow Television* – Higgs Field Contemporary – Budapest, Hungary

Tears and Rain – Indianapolis Art Center – Indianapolis, IN

2011 *Talking to Tecumseh* – Bliss Gallery, Youngstown State University – Youngstown, OH

2009 *Traces* – Christopher West Presents – Indianapolis, IN

2008 *Peacemeal* – The Erstwhile Gallery – Indianapolis, IN

Washed – The Basile Gallery, Herron Galleries – Indianapolis, IN

Her Royal Majesty – Newcomb Hall Gallery, University of Virginia – Charlottesville, VA

2005 *Paint Chip Dream* – FAB Gallery, Virginia Commonwealth University – Richmond, VA

2004 *Lick* – Bilkerbahnof, Kulturamt Düsseldorf – Düsseldorf, Germany

g a l l e r y r e p r e s e n t a t i o n

Garvey | Simon – New York

group exhibitions

2020 *Buildings & Bodies*: The Dwellings of Dance–Garvey | Simon–New York, NY
Playtime: from Innocence to Debauchery –Garvey | Simon–New York, NY

2017 *Cultivate* ! –Urban Institute of Contemporary Art–Grand Rapids, MI

2016 *Herron* –Garvey | Simon–New York, NY
A View from Within-Mark Borghi Gallery–New York, NY
AB FAB 2-ADA Gallery–Richmond, VA
Curious Devotion, curated by SandraLuckett, Baum Gallery, UCA–Conway, AK

2015 *Blickpunkt* / Viewpoint, curated by Isolde Krams, Takt Gallery–Berlin, Germany
Secrets –Big Tent, Indianapolis Museum of Art–Indianapolis, IN

2014 *The Mother Load*, Dallas Museum of Art–Dallas, TX

2013 *Object Object!*: Curated by good good things-Helmuth Projects–San Diego, CA
Alberto Baraya:Naturalism/Artificiality (Collaborative work exhibited)–Miami, FL
The Frost Museum –Florida International University
The Mother Load, Prescott College Art Gallery–Prescott, AZ

2012 *Effetto Biennial*, Museo de la Cuidad–Merida, Mexico
Bowwow, Emde Gallery –Cologne, Germany

2011 **Expedition Bogotá* –Indianapolis(two-personwith Alberto Baraya), iMOCA–Indianapolis, IN
Brizzel Finale-Institut für Skulpturale Peripherie–Düsseldorf, Germany
Faction-The University of Dayton,curated by Jeffrey Courtland Jones–Dayton, OH

2010 *Das Seewerk 2010* (catalog) –Das Seewerk–Moers, Germany
**Brizzel,* Institut für Skulpturale Peripherie (two-personwith F. Mainka)–Düsseldorf, Germany
Proyecto Re-Cover-LaUniversidad del Claustro de Sor Juana–Mexico City, Mexico
Informal Relations, curated by Scott Grow, iMOCA–Indianapolis, IN

2009 *Shades,* curated by Anila Agha,O'Kane Gallery, University of Houston–Houston, TX

2007 *Material Presence* -Herron Galleries, curated by Scott Grow–Indianapolis, IN

2006 *Inaugural showfor the Sérignan Museum,*The Sérignan Museum–Sérignan, France
Plan 06 : Forum for Contemporary Architecture in Cologne–Cologne, Germany
Scope Miami, ADA Gallery–Miami, FL

2005 *Double Chin,* Stux Gallery–New York, NY
Counterpoints, The Benaki Museum (catalogue)–Athens, Greece
A Y Regarder de Pres, L'Espace d'art contemporainGustav Fayet –Sérignan, France
Curated by Daniel Buren (included in Contre Toute Logique)
2nd MFA Biennial,The Delaware Center for Contemporary Art –Wilmington, DE
Sweet Substitute, California Institute of the Arts–Valencia, CA

2004 *Vor Ort*, Galeria Garash –Mexico City, Mexico

Remerciements

André Gélis
et Micheline Morel

la ville et les élus de Perpignan,
Denis Saez,
Lisabelle Pagniez,
Sonia Sanchez
du service culturel

Daniel Buren

Max Weintraub

Serge Zaluski

Liz Garvey - gallerie Garvey|Simon - New York

Antje Görner - gallerie Takt - Berlin

Sahra Beaupré & Greta Hagg - Gallery Echo Arts - Bozeman

Randolph H. Deer Endowment - Herron School of Art + Design - IUPUI

Georges Rodrigues graphisme