

GAGOSIAN GALLERY



L'OFFICIEL

N°5 MARS- AVRIL- MAI 2013 - WITH ENGLISH TEXT

L 15085 - 5 - F - 10,00 € - RD

STERLING RUBY

"Pour un monument schizophrénique"

ART & MODE

RAF SIMONS

KARL LAGERFELD

MARTIN PARR

EN BACKSTAGE

OLIVIER ZAHM

ET LES MUSES DE CRÉATEURS

JULIO LE PARC

Une histoire cinétique

LA COLLECTION DE THIERRY GILLIER

VALÉRIE BELIN

Portraits-sculptures

LE BERLIN DE GREGOR HILDEBRANDT

CLAUDE LEVÉQUE

En images

L'ÎLE DE NAOSHIMA. UN MUSÉE DU FUTUR

LES 30 ANS DES FRAC

par Jack Lang et Aurélie Filippetti

DAVIDE BALULA / PORTFOLIO

STERLING RUBY

Apparu récemment sur la scène artistique internationale, Sterling Ruby (né en 1972) développe une œuvre prolifique foisonnante de références, n'hésitant pas à mélanger les genres comme les matériaux. Empruntant les langages formels du design, du graffiti, du minimalisme ou de l'art brut, son travail plonge le spectateur dans une exploration inattendue de la matière, des couleurs, des symboles... Ses sculptures et installations semblent être le prolongement en trois dimensions de ses peintures qui mêlent virtuosité et désinvolture. D'autres *soft sculptures* (sculptures molles) sont faites de larges pièces de tissu qu'il utilise comme des objets révélateurs d'une certaine emprise de la société sur notre intimité. A la fois pop et ludiques, ses œuvres ne traitent pas moins de thèmes fondamentaux comme la transgression sociale, le contrôle permanent, la violence sous-jacente... Il revisite les codes de la sculpture monumentale moderne, qu'il malmène par différents procédés formels, allant du *dripping* à la mise en danger de l'édifice lui-même. Son travail, riche, dense est également d'une grande radicalité formelle qui bouleverse nos représentations, non seulement du pouvoir mais aussi de l'art. Il signe la couverture de ce numéro de *L'Officiel Art* avec une nouvelle composition explosive. IB





Sterling Ruby, *Basin CDCR*, 2011, tuyau PVC, mousse, polyuréthane, bois, peinture en bombe et formica, 232,4 x 406,4 x 274,3 cm.

PHOTO: ROBERT WEDEMEYER / COURTESY OF THE ARTIST AND HARNER & WIRTH, LONDON

COVER STORY

STERLING RUBY

INTERVIEW PAR
JÉRÔME SANS

SCHIZOPHRENIC MONUMENTS

L'artiste californien Sterling Ruby est devenu, en quelques années, une figure incontournable de la scène internationale. Dans ses peintures, sculptures, installations, céramiques ou collages, références de l'art minimal et cultes urbains dialoguent de manière explosive pour reconsidérer les formes esthétiques du monument. Un combat contre l'asservissement et la monoculture, mené par un artiste qui insuffle une nouvelle donne à la création actuelle.

JÉRÔME SANS : Vos œuvres font preuve d'une densité importante et d'une présence parfois monumentale. La notion de monument revient souvent dans votre travail. Quelle est votre relation aux questions d'échelle ?

STERLING RUBY : J'ai commencé à réfléchir à l'idée du monument très tôt, dans le but de situer ma génération dans la continuité de l'histoire de l'art. J'avais l'impression que l'on m'inculquait, moi et éventuellement mes pairs, un programme très chargé en cours théoriques qui tournaient généralement autour du post-modernisme français. Tenter de créer des œuvres susceptibles d'incarner des constructions théoriques ne me paraissait pas une idée particulièrement libératrice... C'était trop prémédité, je voulais faire quelque chose d'immédiat, capable de capturer, d'une manière ou d'une autre, l'idée de l'inné. Mes œuvres peuvent être monumentales de par leur échelle mais également en tant que produit de mon désarroi vis-à-vis d'une certaine perte de l'expression... qui s'opère surtout au fil du temps. Quelque chose qui s'est perdu dans le passé, auquel nous essayons de regagner accès mais que nous ne pourrions plus jamais retrouver. Je ressens cette perte sous forme de tristesse, voire d'un traumatisme : j'ai donc fait du monument l'incarnation de cette perte de l'expression. Voilà dans l'ensemble l'origine de l'idée du monument dans mon travail, même s'il peut également apparaître à des échelles plus réduites comme dans mes céramiques.

Vos peintures renferment une dimension vertigineuse qui évoque le dripping chez Jackson Pollock. Le traitement des surfaces leur donne une certaine atmosphère, surtout dans le cas des toiles réalisées à la bombe. On y retrouve une forme de recyclage de l'abstraction et du formalisme. Qu'est-ce que cela signifie pour vous de peindre, aujourd'hui ?

Au début, ma peinture se nourrissait d'une observation des graffiti, du vandalisme, de la violence des tags de rue et d'autres formes d'agression visuelle, mais comme c'est de plus en plus le cas avec mon travail, ma peinture est devenue plus formelle, plus abstraite. J'ai arrêté d'y penser en des termes conceptuels. Je suis devenu accro à la peinture en tant qu'activité. J'y pense

en termes d'espace, de profondeur, de ponctuation ou de couleur, comme j'imagine les artistes le faire depuis des siècles... Je me sens plus à l'aise aujourd'hui avec l'idée que mon contexte est déjà présent, planté. S'installer devant une toile, par exemple, pour y travailler en des termes purement formels, représente une grande libération. Je m'enferme dans l'atelier de peinture et je fais le vide de tout bagage.

Certains ont reconnu dans votre œuvre une version bombée de la peinture de Rothko. Comment réagissez-vous à cela ?

C'est un grand honneur que l'on reconnaisse cela, et d'être comparé à Mark Rothko... Depuis toujours, la peinture de Rothko est chargée d'un poids spirituel important pour moi, et m'a beaucoup influencé.

"LA PEINTURE DE ROTHKO EST CHARGÉE D'UN POIDS SPIRITUEL IMPORTANT, ELLE M'A BEAUCOUP INFLUENCÉ."



L'image de la sculpture a été maltraitée, retournée sur elle-même, surchargée. Quel est votre regard sur la sculpture d'aujourd'hui, dans sa dimension historique et politique ?

J'ai l'impression qu'on trouve beaucoup de tendances différentes dans la sculpture en ce moment : une résurgence de la sculpture figurative, la sculpture photographique, la sculpture abstraite qui emploie des objets trouvés, des reformulations modernistes et ainsi de suite... Parfois c'est bien, parfois non, on trouve de tout, et c'est ouvert à l'interprétation, ce qui serait plutôt une bonne chose. Mon travail, je le vois comme un assaut sur les matériaux et les formes.

Cette approche est peut-être la plus visible dans ma sculpture, où je m'attaque à des formes reconnaissables, voire emblématiques. On pourrait voir mes sculptures comme les représentants des institutions, de la culture monolithique. J'imagine que toute manifestation artistique a un but, mais très franchement, mon dégoût de l'art qui fait la morale est au moins aussi important que mon attrait pour l'art qui révèle tranquillement des situations ou des problèmes de société ignorés par le grand public. Je pourrais revenir sur l'idée de la sculpture telle qu'on me l'a apprise à l'école : l'expérience qu'on en fait, en tant que forme qui existe dans l'espace physique, quelque chose auquel on peut participer grâce à son corps, en tournant autour... l'idée que la sculpture représente avant tout la

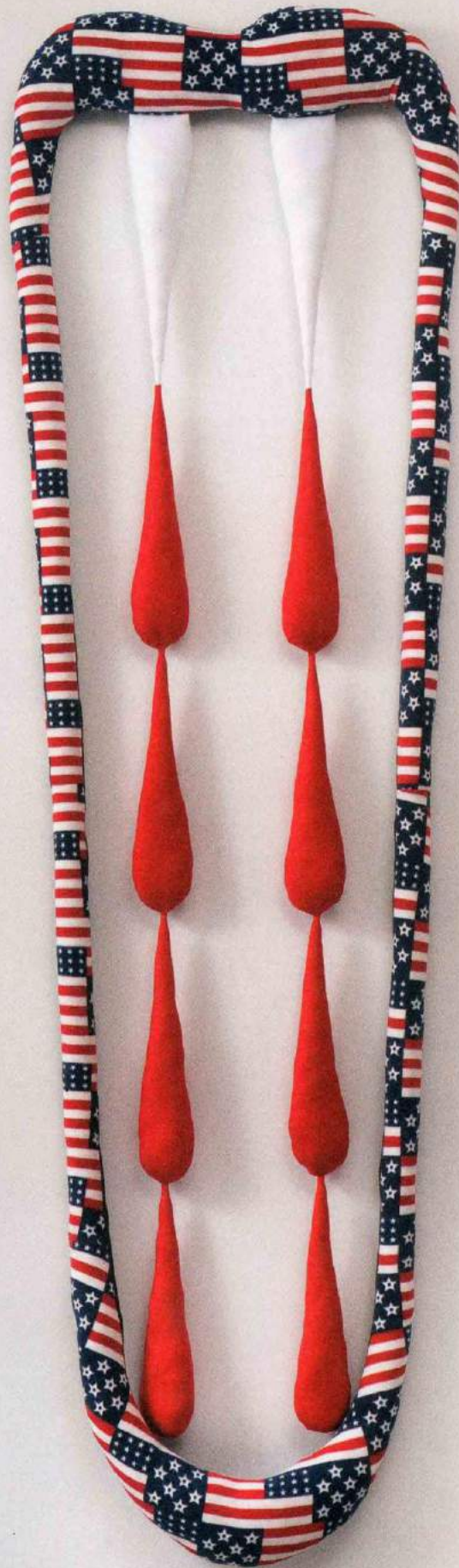
rivale inanimée de son propre corps, mais tout cela me semble évident aujourd'hui. J'avais tendance à mépriser le concept minimaliste selon lequel la sculpture devrait représenter une forme apparue d'elle-même, qu'une sculpture ne devrait avoir aucune trace de sa construction, concept que la plupart des artistes de cette génération, du fait de leur personnalité, ont fini par déconstruire ou amoindrir. Je me suis plutôt intéressé à la démarche abstraite de la sculpture additive et soustractive qui, quelle que soit sa configuration – géométrique, anthropomorphique – doit témoigner d'une lutte corporelle visible. Historiquement, il s'agit d'une situation schizophrénique, en prenant tout le bagage de la sculpture du passé comme autant d'éléments avec lesquels je lutte. D'un point de vue politique, cela signifie que je lutte toujours.

Vos sculptures "molles" sont des œuvres langoureuses, réalisées

à partir de pans de tissu, où l'on retrouve parfois le motif du drapeau américain.

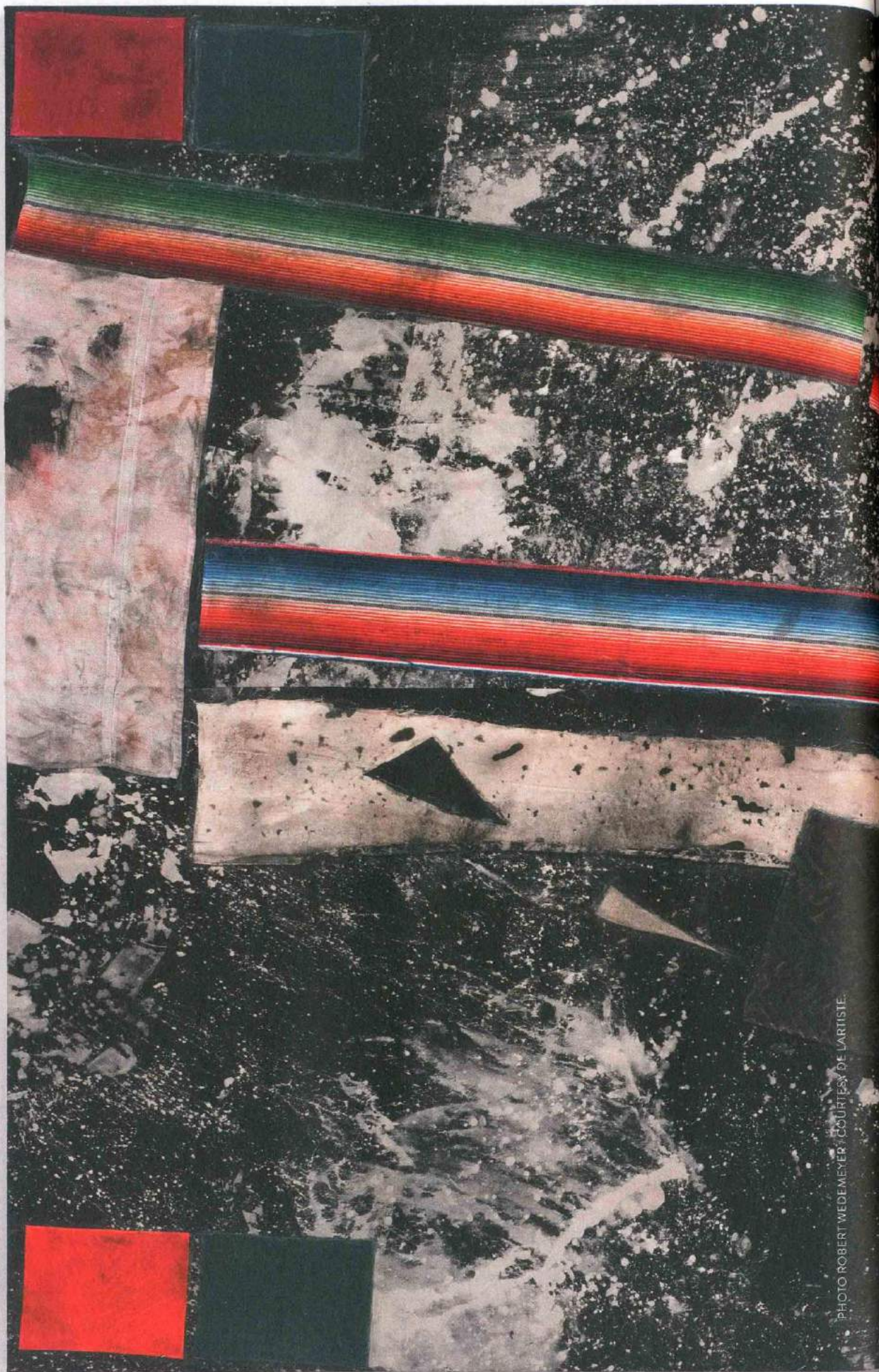
Quelle est votre relation à l'art américain des années 1960 (Robert Morris...) ?

C'est difficile à résumer. Robert Morris s'est confronté au minimalisme en le rendant psychologique, physique, théâtral et personnel. Il y a quelque chose qui m'attire dans les œuvres de cette époque où la subjectivité, la personnalité, la politique et la culture populaire commencent à poindre par-delà les contraintes du minimalisme. Le drapeau américain est un symbole chargé et universellement reconnu ; d'autre part, j'aime beaucoup travailler avec des



Sterling Ruby,
Long Vampire (3898),
2012, tissu
et rembourrage
en fibres,
114,3 x 342,9 x
17,8 cm.

Sterling Ruby,
BC (3549), 2011,
collage, peinture,
décolorant,
colle, tissu sur bois,
243,8 x 320 x 5,1 cm.





"AU DÉBUT, MA PEINTURE SE NOURRISSAIT D'UNE OBSERVATION DES GRAFFITI, DU VANDALISME, DE LA VIOLENCE DES TAGS DE RUE ET D'AUTRES FORMES D'AGRESSION VISUELLE, MAIS — COMME LE RESTE DE MON TRAVAIL — ELLE EST DEVENUE PLUS FORMELLE, PLUS ABSTRAITE."



couleurs, des motifs et des formes à travers lesquels je peux déployer mes propres questions sur l'identité et l'auto-réflexion.

Durant sa dernière période, vous avez été l'assistant de Mike Kelley, qui est devenu un ami proche. Comment son travail et sa manière de penser ont-ils influencé votre propre travail ?

J'ai beaucoup pensé à Mike récemment en travaillant sur mes sculptures molles. C'était un véritable pionnier, pour avoir pris position vis-à-vis des traditions féministes, de son point de vue d'homme, à la fin des années 1980 et dans les années 1990. Il me disait que l'artisanat était plus important que l'art contemporain parce qu'il est fondé sur la foi, qu'il est essentiellement partagé entre gens qui s'aiment et fait plus souvent l'objet de cadeaux. A cette période, le travail de Mike consistait à prendre de tels objets – des cadeaux entre proches – pour les déplacer en coupant leur lien avec la générosité. Je pense qu'il voyait souvent son rôle d'artiste contemporain comme celui d'un voleur : il s'appropriait ces choses et ce faisant, les évitait de leurs valeurs liées à la foi. Nous parlions beaucoup de cette relation entre criminalité et créativité.

Que pensez-vous des Etats-Unis aujourd'hui ?

C'est là où je vis, pour le meilleur et pour le pire.

Vous avez étudié ce que l'on appelle la French theory, un courant de pensée apparu dans les années 1960 qui a eu une influence importante notamment dans l'art et l'activisme. De quelle manière ces pensées philosophiques, littéraires et sociales ressurgissent-elles dans votre travail ?

Le plus souvent, les artistes réagissent de manière négative à leur éducation : cela fait partie du jeu. Pour moi, la théorie était devenue plus pesante que libératoire. Cela dit, je ne peux pas nier l'importance de certaines idées concernant le pouvoir, la transversalité et la psychanalyse, qui me sont restées proches. Il y a Deleuze, Guattari, la clinique de La Borde... Si je décris souvent mon travail comme schizophrénique, cela vient peut-être de là ? J'imagine que c'est une tradition de sacrifier ses idoles ou du moins de réévaluer leurs positions de temps à autre....

Votre œuvre a notamment inspiré les robes de la dernière collection printemps-été chez Dior. Comment s'est passée votre collaboration avec Raf Simons (avec lequel vous travaillez déjà sur la boutique phare de la maison à Tokyo) ?

Raf Simons s'est mis à collectionner mon travail il y a des années, et nous sommes devenus de bons amis. Depuis notre première rencontre, nous avons eu des discussions passionnantes et avons développé une certaine camaraderie. Je l'admire énormément, non seulement en tant qu'artiste mais également pour son éthique de travail. Je sais qu'il est très bon dans son domaine. Il m'a contacté pour me demander d'adapter mes peintures sur des robes en soie pour sa première collection haute

couture chez Dior. Nous lui avons envoyé des images dont il s'est servi. Je lui ai laissé le champ libre, j'ai fait confiance à sa vision en ce qui concerne mes œuvres. Ce type de relation est extrêmement rare pour moi.

Quelle est votre relation avec la mode ?

Je ne suis pas sûr d'avoir une relation particulièrement tangible avec la mode, mais je porte une réelle admiration à certains créateurs que j'ai fini par rencontrer, comme Rick Owens et Michèle Lamy, Laura et Kate de Rodarte, et bien sûr Raf. J'espère avoir un style qui me ressemble, mais je ne sais pas vraiment de quel style il s'agit... Je porte généralement un mélange de vêtements de détenu, survivaliste, militant, skater, utilitaire, des haillons... Aujourd'hui, nous créons des motifs pour des vêtements de travail que nous produisons à l'atelier, mais je ne les imagine pas se retrouver sur un défilé.

À VOIR

"Soft Work", Bonniers Konsthall, Stockholm, jusqu'au 17 mars, www.bonnierskonsthall.se

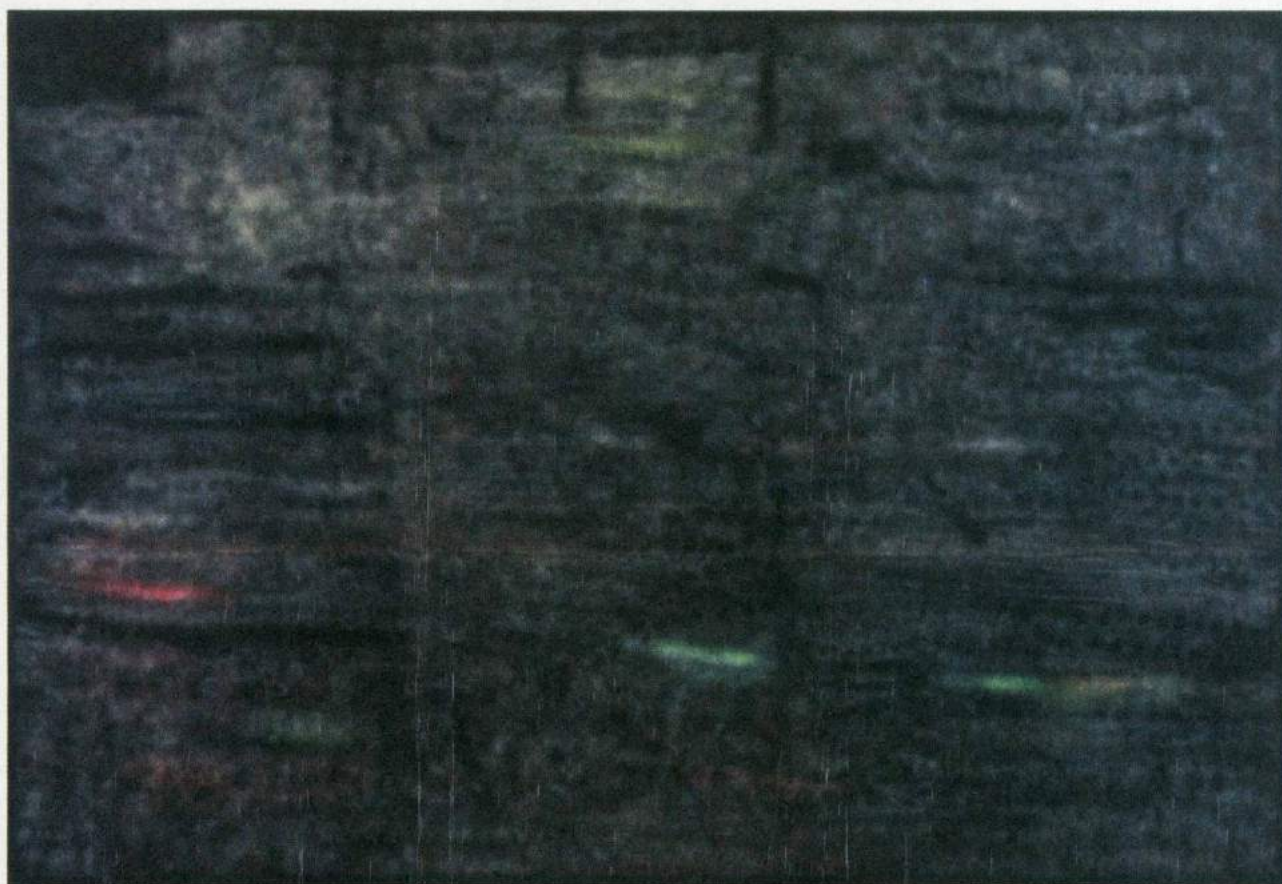
"EXHM", Hauser & Wirth, Londres, du 22 mars au 4 mai, www.hauserwirth.com
Kukje Gallery, Seoul, à partir du 11 avril, www.kukje.org

"Soft Work", Macro/Fondazione Memmo, Rome, du 22 mai au 15 septembre, www.museomacro.org

Sterling Ruby est représenté par les galeries Hauser & Wirth (Londres, New York, Zurich), Xavier Hufkens (Bruxelles), Sprüth Magers (Berlin, Londres), Taka Ishii Gallery (Tokyo) et Foxy Production (New York).



Sterling Ruby, Bus, 2010, bus, acier, peinture en bombe, sphères d'acier inoxydable, haut-parleurs, enceintes, pneus, mousse, vinyle, T5 lampes fluorescentes, ampoules T5, circuit électrique, 284,5 x 243,8 x 1247,1 cm.
Sterling Ruby, SP185, 2011, peinture en bombe sur toile, 406,4 x 596,9 x 5,1 cm.







Page de gauche,

Sterling Ruby, *Monument Stalagmite/The Peace Officer*, 2012, tuyau, mousse, polyurethane, bois, peinture en bombe et formica, 524,5 x 106,7 x 160 cm.

Ci-dessus,

Sterling Ruby, *EXHM (3915)*, 2012, collage et polyurethane, sur carton, 243,8 x 248,9 cm, collage.

100 → 109

SCHIZOPHRENIC MONUMENTS

Sterling Ruby interviewed by Jérôme Sans

Your works have a very high density, a monumental dimension that is recurrent in your work. What is your relationship to scale?

I started thinking about the monument very early on as a way of placing where I believed my generation was in art history. I felt that I and, perhaps, my peers were being trained in a very theory-heavy curriculum based predominantly on French postmodernism. Trying to make work that embodies theoretical constructs wasn't very liberating for me. It's too premeditated, and I wanted to do something that was immediate, somehow channeling ideas of the innate. My artwork can be monumental not only in scale, but also in response to my lamenting the loss of expression, particularly over time—something that was lost to the past, that we keep trying to gain access to, but have no possibility of getting ever again. That loss was sad, it was kind of traumatic, so for me the monument became the representation of that loss of expression. That's primarily where the idea of the monument came into play for me, but it can be small in scale too, like the ceramics.

Your paintings have a vertiginous dimension that references Jackson Pollock's drip paintings. The treatment of surfaces makes them look atmospheric, especially in spray-painted canvases. There is a sort of recycling of abstraction and formalism. What does painting mean for you today?

Initially, the paintings took their cues from my observations of tagging, vandalism and the power struggles associated with gang graffiti and visual strife but, as with a lot of my work recently, the paintings have become formal and abstract. I stopped thinking about them conceptually. I became hooked on the activity of painting. I think about the paintings in terms of space, depth, punctuation and color, which I suppose is similar to how artists have thought about paintings for centuries. I have become more comfortable with the idea that my context is already there. It's fixed, and to sit with something like a painting and to work through it only in terms of formalism is very liberating. I hole up in the painting studio and strip down the baggage.

Some people have seen in your work Rothko's paintings but sprayed. How do you react to that?

It is very flattering and humbling to be compared to Mark Rothko. Rothko's paintings have always held a very spiritual weight for me and have been influential.

The image of sculpture is mistreated, turned over, saturated. How do you see sculpture today in its historical and political dimension?

There seem to be a lot of different trends in sculpture right now, a resurgence in figurative sculpture, photo-based sculpture, abstract found-object sculpture, modernist reformulations... The list goes on, some good, some bad. It's up in the air and open to interpretation, which seems positive. I do see my work as an assault on materials and forms. It might be most evident in the sculptures, where I am attacking recognizable or iconic shapes. In a sense the sculptures can almost be seen as stand-ins for institutions and monolithic culture. I suppose that most art has an agenda, but quite frankly I don't like art that preaches as much as I like art that calmly reveals circumstances or societal problems that most people ignore. I can think about how I was first taught sculpture in school—that you experience sculpture as a form that exists in a physical space, something that you participate with by moving your body around it, and that for the most part sculpture exists as an inanimate rival to your own body, but that seems obvious now. I despised the minimal concept that a sculpture should represent a form that came into existence on its own, that a sculpture should have no trace of its making, and most of the artists from that generation had personas that wound up dismantling or undercutting that idea. I have become more interested in the abstract process of additive and deductive sculpture, which means that whatever the configuration, whether it be geometric or anthropomorphic, it has to have a recognizable corporeal struggle associated with it. Historically, this is a schizophrenic situation. It takes all of the past sculptural baggage as something to contend with—politically it means that I still struggle.

Your "soft sculptures" are languid sculptures made with large pieces of fabric, featuring the pattern of the American flag sometimes. What is your relationship to American art from the 60's (Robert Morris, etc.)?

That's difficult to sum up. Robert Morris defied minimalism by making it psychological, physical, theatrical and personal. There is something absolutely compelling in the work from that time period when subjectivity, personality, politics, and popular culture began to rise from the constrictions of Minimalism. The American flag is a loaded, universally recognizable symbol and I really like using colors, patterns and forms that I can push my own problematic

identity and self-reflexivity through.

You assisted Mike Kelley on his last period, and he became a close friend. How did his work and way of thinking influence yours?

I have been thinking about Mike a lot while working on my recent soft sculptures. Mike, of course, was a pioneer in the late 80s and 90s of championing feminist traditions through a male perspective. He used to say to me that craft was more powerful than contemporary art because it was based on faith, that it was predominately exchanged between loved ones and more often was given as gifts. Mike's body of work at that time took these objects that were once exchanged between loved ones and displaced them by breaking their link to generosity. I think that he often saw his role as a contemporary artist as a thief, he appropriated these things and by doing so emptied out their faith values. We used to talk a lot about the connection between criminality and creativity.

What do you think of United States today?

It's my home, for better or worse.

You studied what is called "French theory," a wave of thinking that appeared in the 60's and had a strong influence, particularly on the arts and activism. How do these philosophical, literary and social thoughts resonate in your work today?

It seems like more often than not, artists typically have a negative reaction to their education—that's part of the game. To me theory had become a burden as opposed to a liberation. That being said, I cannot deny the power of certain ideas regarding power, transversality and psychoanalysis that have stayed with me. There is Deleuze and Guattari and the La Borde clinic, I often describe my work as schizophrenic... Is that from them? I suppose that there is habit of trying to kill off your idols or at least trying to reassess their positions from time to time... I hope that future generations will reassess my work like that.

Your work inspired Dior's latest spring-summer collection. What was it like working with Raf Simons (with whom you already worked on the flagship store in Tokyo)?

Raf began collecting my work a number of years ago and through this we became good friends. Since we first met we have had wonderful conversations and a great camaraderie with one another. I am a huge admirer not only of him as an artist, but also of his work ethic. I know that he is good at what he does, I can feel it even though I don't have a huge knowledge of fashion. He contacted me about using my paintings to make silk dresses for his debut couture show at Dior. We sent him a number of images and he took it from there. I completely let go and I trusted in his vision for my works. That type of relationship is very, very rare for me.

Which is your relationship with fashion?

I am not sure if my relationship with fashion is all that solid, but I do really admire a few designers that I have gotten to know such as Rick Owens and Michèle Lamy, Laura and Kate of Rodarte and, of course, Raf. I would like to think that I have a style, I just don't know what that style might be... it's usually a mix of inmate, survivalist, militant, skate, utilitarian dirt bag garments. We are now doing patterns and producing work clothes in the studio, but I can't imagine that anyone is chomping at the bit to put it on the runway.