

Martin Barré's “Piercings”

Abstract painting is no longer some cult practiced among marginal figures nor does it represent the advanced cultural front it once did. It's part of the general fine arts culture as are most art forms nowadays because of education and exposure. Just because the art market is flooded with things called abstract paintings does not mean that criticality has been suspended or there are not issues to discuss. We are in a period of collection and explanation.

Personally, I don't think that much more innovation is going to happen. Great abstract painters will always appear but I don't think we'll have much more vertical development. That's why I love the work of Martin Barré, and maybe a dozen others from that approximate generation: Blinky Palermo, Imi Knoebel, Joan Mitchell, Kimber Smith, Paul Mogensen, Peter Joseph, Michel Parmentier, Jean-François Maurige, Christian Bonnefoi, Alma Thomas.

T.J. Clark writes about Picasso's *Three Dancers* of 1925, “Never has a picture's literalness, its mere and proud materiality, been staged more eloquently.”¹ Mere and proud materiality is really all I care about in painting. It is all that is left for it and it's plenty.

Martin Barré's work plainly foregrounds its constitutive materials. That simplicity nonetheless derives from paintings of great complexity—or indeed, from Barré's perplexity with their complexity. Flannery O'Connor, in a letter, said that the writer's role is not to understand experience, “but to understand that he doesn't understand it.”² Painters are not supposed to understand painting. Or maybe not understand anything. One must

Joe Fyfe

1 Clark, T. J. “False Moderacy: Picasso and Modern British Art.” *London Review of Books* 34:6 (March 22, 2012). Online at: [www.lrb.co.uk/the-paper/v34/](http://www.lrb.co.uk/the-paper/v34/n06/tj.-clark/false-moderacy)

n06/tj.-clark/false-moderacy.
2 Flannery O'Connor, *The Habit of Being*, ed. Sally Fitzgerald (New York: Farrar, 1979), 180.

follow the counsel that Éric Corne attributes to Bram Van Velde, who noted that “the most difficult thing in painting is to not want anything, to not try to impose something straight away, but to let oneself go in front of the canvas, to surrender.”³ Paradoxically, then, the artistic response becomes a kind of renunciation.

Barré spent a great deal of time sitting in his café sipping Côtes du Rhône and chain-smoking. That is where one met him. (As an American, I identify this as very Parisian.) He was in his own world and in some ways, helpless. He was afraid to fly; he thought that he needed to buy a ticket for his own retrospective at the Jeu de Paume. As a young man in Normandy he once wandered his usual way with his dog on the beach and passed by a section of troops. The story goes that he came home and said, “Momma, there are men in khaki uniforms on the sand.” It was D-Day.

Barré never said much. He was just as interested in celebrity gossip as important news of the world. Once in a while he would murmur that he had an idea for a new series of paintings. He never showed the work to anyone until the entire series was complete. In photographs he looks extremely sophisticated and knowing. His artistic statements are lucid. No doubt his training as an architect led him to understand painting as a series of problems to solve. I don’t think this somewhat distanced way of looking at painting is unsympathetic. It is just respectful. The painting is neither a friend nor an enemy.

I first discovered Barré by way of a 1982 article by Yve-Alain Bois addressing the artist’s 80 series—done in 1980, of course.⁴ This was around

3 Jean-Pierre Bordaz et al., *Voir en peinture* (Paris: La lettre volée, 2013), 5.

2000. Small photographic reproductions showed paintings with squiggly, truncated stripes in burnt orange, aquamarine, a porous blood red, and an earthy putty green, all laid down with a densely feathered, cross-hatch-like stroke so that the colors remained congruent with the ground, which appeared maybe off-white. I was not used to such undemonstrative paintings at that time. Yet I intuited that this highly deliberate series possessed an understated quality I had been seeking. Later when I saw some examples of this series in the flesh, I realized he had gone over the colored areas with a razor blade.⁵ It was gratifying that the scoring of the surface was visible: One of the key features of Barré’s painting is its accessibility. The distressing of the plane made reference to the painting’s physical presence, to the surface, to the tableau as hard-topped flat object—a process that Brice Marden, who also roughened his surfaces, called “holding the plane.” But the nearly consistent use of a metal object under manual pressure differentiates Barré from Marden and from other artists. His visceral surfaces include the viewer in the process.

But his paintings also have an aridity that seems to blend in with everything else around them. So it was a revelation when I saw the catalog that was published to accompany the Barré exhibition at Matthew Marks in 2018. Looking at the photographic images of Barré’s studio, it becomes clear that there is no precise moment where the paintings leave off and the workspace begins. The whole disrupted architecture of the interior, with the shelf braces echoing the angles in the 84-85 series and

4 Yve-Alain Bois, “Martin Barré: Strategies of Concealment.” *Art in America* 70:4 (April 1982): 126-28.

5 I was again struck by this feature of Barré’s work in 2008, when viewing the small

retrospective of his painting at the Andrew Kreps Gallery, New York. For more on this, see my “Martin Barré: A French Alternative.” *Art in America* 97:1 (January 2009): 82-87.

beyond, with the repetitions of carpentered easels and stretcher bars, was a DMZ, a frontier, a chop-shop, where the everyday came to be dismantled before it was re-formed in a series of paintings. These images underlined what I had already understood: that this scuffing functioned as a bridge between the painted surface and quotidian reality.

In Barré's French, "tableau" refers to a fully achieved painting. The term can also signify a map or plan of an urban area, the tableau of the city—like Mercier's *Le Tableau de Paris*. During the urban renewal of Paris in the 19th century, Haussmann famously razed the old, narrow streets to make way for wide new boulevards. "The resulting openness," as one scholar has noted, "brought with it an uneasiness and a feeling of displacement."⁶ Haussmann's preferred term, "*percement*" (piercing), accurately describes the intrusive nature of a campaign that cut through the city and remade its structures at every level: architectural, economic, social.

For all their adamant two-dimensionality, Barré's scraped and incised planes also represent the "piercing" of the tableau, both physically and metaphorically. In an interview, Barré states: "the dimension of my paintings is proportional to the places I inhabit."⁷ To take this a little further, the format is an extension of his workspace, yes, but it also relates to the surrounding urban landscape of Paris. This piercing of the hard surface of the canvas, the tableau, is a recurrent feature of Barré's oeuvre. In his works of the later 1950s, this is

accomplished with the palette knife. In 1960, he begins to paint directly with a paint tube whose opening he has altered; in more than one case, as Alex Bacon has observed, "the paint stopped flowing partway through the execution of the gesture, resulting in the nozzle of the tube scraping through the remainder of the painted line."⁸ His paint application is equally a destruction, a metallic plowing of the physical support that spreads aside—demolishes—razes the existing painterly structure.

With the arrival of the spray can—another metal tool and, in its debt to graffiti, another means for scarring—Barré could create an illusionistic channel or "boulevard" cut or cropped in turn by the edges of the picture, an effect reminiscent of montage. In the 1970s the cuts take over: the edges of the picture delimit the greater spaces indicated by the artist's hatch marks. Then by the 80s, with the works in which I first discovered him, the most baroque he ever did, the surfaces are again disrupted. There is an afterthought of negation. From then on to his final works one detects furrows scratched in between the colored patches and fields. As in all his output, we are in some authorless zone, a site of demolition in between production and representation.

In his 1989 essay "Incompletion," Yve-Alain Bois makes reference to Jean Clay's observation that, for Barré, seriality was a means of laying bare the fragmentary nature of all painting: "Not only should a painting refer back to another (also present in the exhibition) but also to those that are no longer there ... to Martin Barré's painting but also to that of others."⁹ Bois points out that the series "transforms each canvas into a question

6 Lois Cassandra Hamrich, "Artists, Poets and Urban Space in Nineteenth-Century Paris (Mercier, Béranger, Murger, Gautier, Baudelaire)." In Buford Norman, ed., *The City in/and Literature* (Amsterdam: Rodopi, 1997), 65.

7 Catherine Millet, "Interview with Martin Barré" (1974). Rpt. in Philip Armstrong, Laura Lisbon, and Stephen Melville, eds., *As painting: Division and Displacement* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 2001): 190-94. This quote appears on 191.

8 Alex Bacon, "The Ethics of Martin Barré." *Martin Barré* (New York: Matthew Marks, 2018).

9 Yve-Alain Bois,

"Incompletion" (1989), trans. Philip Armstrong and Jennifer Branlat. *Journal of Contemporary Painting* 5:1 (2019), 42.

regarding the metonymic functioning of every painting,” an effect that “prevents a purely contemplative attitude.”¹⁰ The series creates paintings that don’t close, like Robert Smithson’s appraisal of construction sites as ruins in reverse. One must look at Barré’s out put as part of the ceaseless work of construction and displacement that abstract painting continues to perform. But what proves the importance of his work, at least to me, is that one can return to it after a few years and understand it in a very different way. This would seem to be exactly what Barré did with painting. His seemingly cerebral canvases actually derive from a logic that resides in the body, remaining nakedly available to metaphor, to speculation. Like Matisse, another last-minute scraper, he understood that painting ultimately depends on the irrational.

¹⁰ Ibid.

Les « percements » de Martin Barré

Depuis qu'elle a cessé d'être pratiquée, tel un culte, au sein d'un cercle marginal, la peinture abstraite n'est plus le poste avancé du front culturel qu'elle fut autrefois. Grâce à l'éducation et à l'exposition médiatique, elle fait aujourd'hui partie intégrante du domaine des beaux-arts au même titre que la plupart des formes artistiques. Mais l'inondation du marché de l'art par des objets qualifiés de peinture abstraite ne saurait suspendre l'activité critique ou la priver de matière à débat. La période actuelle est propice à la collection et à l'explication.

À mon avis, l'avenir ne nous réserve pas beaucoup d'innovations. De grands peintres abstraits verront le jour mais je doute que nous assistions à des évolutions profondes. C'est pourquoi j'aime l'œuvre de Martin Barré et celle d'une douzaine d'autres artistes proches de sa génération : Blinky Palermo, Imi Knoebel, Joan Mitchell, Kimber Smith, Paul Megensen, Peter Joseph, Michel Parmentier, Jean-François Maurige, Christian Bonnefoi, Alma Thomas.

T. J. Clark a écrit au sujet des *Trois danseuses* (1925) de Picasso : « Jamais la littéralité d'une image, sa pure et fière matérialité, n'a été mise en scène de façon plus éloquente¹. » Sa pure et fière matérialité, voilà tout ce qui m'intéresse dans la peinture. C'est tout ce qui lui reste et cela lui suffit.

L'œuvre de Martin Barré met ouvertement en évidence ses matériaux constitutifs. Cette simplicité n'en procède pas moins de tableaux d'une grande complexité – sinon de la perplexité de Barré face à leur complexité. Dans une de ses lettres, Flannery O'Connor dit que le rôle de l'écrivain n'est pas de comprendre l'expérience, « mais il s'agit

Joe Fyfe

1 T. J. Clark, « False Moderacy: Picasso and Modern British Art », *London Review of Books*, vol. 34,

n°6, 22 mars 2012.
www.lrb.co.uk/the-paper/v34/n06/tj.-clark/false-moderacy.

de comprendre ce que l'on ne comprend pas².» Les peintres ne sont pas supposés comprendre la peinture. Ni, peut-être, comprendre quoi que ce soit. Il nous faut suivre le conseil de Bram Van Velde, cité par Éric Corne, selon lequel « le plus difficile dans la Peinture, c'est de ne pas vouloir, de ne pas essayer tout de suite d'imposer quelque chose, de s'abandonner face à la toile, de renoncer³.» Paradoxalement, la réponse artistique procéderait d'une sorte de renonciation.

Barré passait beaucoup de temps au bistro à siroter du côtes du Rhône tout en fumant cigarette sur cigarette. C'est là qu'on pouvait le trouver. (En tant qu'Américain, j'y vois quelque chose de très parisien). Vivant dans son propre monde, c'était, d'une certaine façon, un homme désarmé. Il avait peur de l'avion ; il croyait que pour visiter la rétrospective qui lui était consacrée au Jeu de Paume il devait acheter un billet d'entrée. Un jour, en Normandie, tandis qu'il faisait sa promenade avec son chien sur la plage, le jeune homme passa près d'un contingent de soldats. On raconte qu'en rentrant chez lui, il a dit à sa mère : « Maman, il y a des hommes en uniforme kaki sur le sable. » C'était le jour du Débarquement.

Barré parlait peu. Il s'intéressait à peu près autant aux potins sur les célébrités qu'aux événements qui secouaient le monde. De temps à autre, il murmurait qu'il avait en tête une nouvelle série de tableaux. Il ne montrait jamais son travail avant que celle-ci ne soit totalement achevée. Les photographies donnent à voir un personnage très raffiné et cultivé. Ses propos sur l'art sont lucides. Sans doute sa formation d'architecte l'a-t-elle conduit à envisager la peinture comme une série de pro-

2 F. O'Connor, *The Habit of Being*, éd. Sally Fitzgerald, New York, Farrar, 1979, p. 180.

3 Jean-Pierre Bordaz et al., « Voir en peinture », Paris, La lettre volée, 2003, p. 5.

blèmes à résoudre. Cette façon quelque peu distante d'aborder la peinture n'a rien d'antipathique à mes yeux. Elle est juste respectueuse. La peinture n'est ni une amie ni une ennemie.

J'ai découvert Barré en lisant un article d'Yve-Alain Bois, paru en 1982, qui traitait de sa série 80 – réalisée, bien sûr, en 1980⁴. C'était vers l'an 2000. De petites reproductions montraient des bandes comme gribouillées et tronquées orange foncé, bleu-vert, rouge sang (avec des porosités), vert de gris, formées d'épaisses touches hachurées appliquées de façon à faire coïncider les couleurs avec le fond, apparemment blanc cassé. Je n'étais pas habitué, à l'époque, à une peinture si peu démonstrative. Pourtant, j'ai eu l'intuition que cette série, qui procédait d'une démarche hautement réfléchie, possédait une sobriété que je recherchais. Quand, plus tard, j'ai été en présence de quelques tableaux de cette série, j'ai compris que l'artiste était repassé sur les zones colorées avec une lame de rasoir⁵. Il était réjouissant d'en repérer les incisions à la surface. L'une des qualités essentielles de la peinture de Barré réside dans son accessibilité. Cet endommagement du plan renvoie à la présence physique de la peinture, à la surface, au tableau comme objet plat et rigide – et à un processus que Brice Marden, qui travaillait lui aussi la rugosité de ses surfaces, a appelé « tenir le plan ». Mais le recours quasi constant à un objet métallique soumis à la pression manuelle distingue Barré de Marden et d'autres artistes. Ces surfaces viscérales associent le spectateur au processus.

4 Yve-Alain Bois, « Martin Barré: Strategies of Concealment », *Art in America*, vol. 70, n° 4, avril 1982, p. 126-128.

5 Cette caractéristique propre à Barré m'a également frappé lorsque j'ai visité en 2008

sa petite rétrospective à la Andrew Kreps Gallery de New York. Pour plus de détails, voir mon article : « Martin Barré: A French Alternative », *Art in America*, vol. 97, n°1, janvier 2009, p. 82-87.

Reste que, du fait même de leur aridité, les tableaux de Barré semblent se fondre dans ce qui les entoure. Ce fut donc pour moi une révélation quand j'ai découvert le catalogue de l'exposition Barré organisée en 2018 à la Matthews Marks Gallery. En observant des photographies de son atelier, il m'est clairement apparu que les tableaux et l'espace de travail étaient indissociables. Tout, dans cette architecture intérieure discontinue – depuis les fixations des étagères faisant écho aux angles de la série 84-85 et des suivantes, jusqu'aux éléments de menuiserie des chevalets et barres de châssis –, évoquait une zone démilitarisée, une frontière, une casse – un lieu où le quotidien est démantelé avant d'être reconstitué en séries de tableaux. Ces images confirmaient ce que j'avais pressenti : l'éraflure fonctionnait comme un pont entre la surface peinte et la réalité quotidienne.

En français, la langue de Barré, le mot « tableau » désigne une peinture achevée. Mais il désigne aussi la carte ou le plan d'un secteur urbain, le tableau d'une ville – ainsi *Le Tableau de Paris* de Mercier. On se souvient que, lors de la rénovation de Paris au XIX^e siècle, Haussmann fit raser les vieilles rues étroites pour faire place à de larges boulevards tout neufs. « L'ouverture qui en résulta, note une spécialiste, provoqua un malaise et une sensation de déplacement⁶. » Le mot préféré de Haussmann, « percement », décrit exactement la nature intrusive d'une campagne qui consista à tailler dans la ville et à remodeler sa structure à tous les niveaux : architectural, économique, social.

Compte tenu de leur rigoureuse bi-dimensionnalité, les plans éraflés et incisés de Barré

représentent aussi, tant matériellement que métaphoriquement, le « percement » du tableau. Dans une interview, Barré déclarait : « La dimension de mes toiles est proportionnelle aux habitations que j'occupe⁷... » Allons un peu plus loin : le format est, certes, un prolongement de l'espace de travail, mais il se rattache également au paysage urbain parisien qui l'environne. Ce percement de la surface dure de la toile, du tableau, constitue un trait récurrent dans l'œuvre de Barré. À la fin des années 1950, il se sert pour cela de son couteau à palette. En 1960, il se met à peindre directement avec un tube de peinture dont il a modifié l'orifice ; plus d'une fois, comme l'a observé Alex Bacon, « la peinture cessait de s'écouler au cours de l'exécution du geste, de sorte que l'embout du tube provoquait une éraflure sur le reste de la ligne peinte⁸. » L'application de la peinture s'accompagne chez lui d'une destruction, d'un labourage du support physique par le métal qui repousse sur les côtés/démolit/rase la structure picturale existante.

Avec l'arrivée de la bombe aérosol – autre outil métallique voué, dans le droit fil du graffiti, à balafre –, Barré a pu créer un sillon illusionniste, un « boulevard » coupé ou retaillé à son tour par le bord de l'image, à la faveur d'un effet rappelant le montage. Dans les années 1970, les coupures reprennent le pouvoir : les bords de l'image délimitent les espaces plus vastes signalés par les hachures. Puis, durant les années 1980, les surfaces des œuvres – celles qui ont scellé ma rencontre avec l'artiste, et les plus baroques qu'il ait jamais réalisées – renouent avec la discontinuité. La négation resurgit. Dès lors, et jusqu'aux œuvres finales, les

⁶ Lois Cassandra Hamrich, « Artists, Poets and Urban Space in Nineteenth-Century Paris (Mercier, Béranger, Murger,

Gautier, Baudelaire) », in Buford Norman (dir.), *The City in/and Literature*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 65.

⁷ Catherine Millet, « Martin Barré » (1974), repris in Yve-Alain Bois, *Martin Barré*, Paris, Flammarion, 1993, p. 182.

⁸ A. Bacon, « The Ethics of Martin Barré », *Martin Barré*, New York, Matthews Marks, 2018, p. 5.

surfaces seront sillonnées d'égratignures entre les parcelles et champs colorés. Ces créations, comme l'œuvre entière, nous embarquent dans une zone sans auteur, un chantier de démolition suspendu entre production et représentation.

Dans son essai intitulé *L'Inachèvement* (1989), Yve-Alain Bois reprend l'observation de Jean Clay selon laquelle la sérialité était pour Barré un moyen de mettre à nu la nature fragmentaire de l'œuvre picturale : « Non seulement une toile doit renvoyer à une autre (qui est là, dans l'exposition) mais aussi à celles qui ne sont plus là ... à la peinture de Martin Barré et aussi à une autre⁹. » Bois remarque que la série « fait nécessairement de chaque tableau une interrogation sur le fonctionnement métonymique de toute peinture », et ainsi « prévient l'attitude purement contemplative¹⁰. » La série crée des tableaux non clos au même titre que, pour Robert Smithson, les chantiers de construction sont des ruines inversées. La production de Barré participe au travail incessant de construction et de déplacement que la peinture abstraite mène sans relâche. Mais ce qui atteste, à mes yeux, l'importance de son œuvre, c'est qu'elle peut être appréhendée de façon très différente en un laps de temps relativement court. Ce constat paraît corroborer l'activité picturale telle que la concevait Barré. Sous leur aspect cérébral, ses toiles sont en fait le fruit d'une logique ancrée dans le corps qui laisse libre cours à la métaphore et à la spéculation. À l'instar de Matisse, autre égratigneur de la dernière heure, il a compris que, en dernier ressort, la peinture repose sur l'irrationnel.

⁹ Y.-A. Bois, « L'inachèvement », in *Martin Barré*, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, Musée des Beaux-Arts de Nantes,

Galleries des Ponchettes et d'Art Contemporain des Musées de Nice, 1989, p. 74.

¹⁰ *Ibid.*