

Artpress

Juin 2021

22 | artpress 489

ACTUALITÉS

Leonardo Drew miniaturiste expressionniste Expressionist Miniaturist

Frédérique Joseph-Lowery

La galerie Lelong & Co. expose, pour la première fois à Paris, Leonardo Drew (20 mai - 13 juillet 2021). Dans ses œuvres, gigantesques, on croise bois, ferraille et coton qu'il collecte, en plus ou moins bon état, et des grilles inspirées tant de Mondrian que de l'espace urbain. Entre autres, Frédérique Joseph-Lowery a visité l'atelier de l'artiste à Brooklyn. Rencontre.

■ « Pour moi la peinture, c'était Norman Rockwell, Maxfield Parrish, des illustrateurs (1). J'ai été formé à Cooper Union. Je dessinais des super-héros. J'ai vu Pollock, et ça m'a achevé, ou plutôt c'était le début : "la surface pétrifiée." »
Marcel Duchamp élevait la poussière, Leonardo Drew cultive une épaisseur de rouille, de trois semaines à trois mois, durée nécessaire à l'oxydation sur des morceaux de toiles qui donnent l'illusion du métal attaqué par le temps. « Le temps, c'est moi », a déclaré l'artiste au cours d'une conférence. Il peut travailler des mois pour parvenir à réaliser une peinture qui s'écaille, puis en arrêter le processus. Il fabrique donc des écailles de peinture avec du plâtre peint et les accumule comme il accumule des lattes ou des tiges de bois achetées en vrac (*Number 282*, *Number 280*). Toute sa recherche se concentre sur la matière, le soulèvement de la matière recouverte, par exemple d'un gel qui suggère les boursofflures de la combustion. Ce lent travail prend la forme de bas-reliefs qui, en dépit de leur apparence d'explosion gigantesque – qui force et disloque le cube blanc de la galerie –, sont le fruit d'un travail extrêmement minutieux. Alors qu'il travaillait en Chine (où il est resté quatre ans) avec des artisans qui réalisent de grands vases de porcelaine, il s'est particulièrement intéressé aux différents types de glaçures, qui sont une autre forme de pétrification de la surface par le feu. C'est à Jingdezhen, capitale de cette technique, qu'il a mené à bien ses expériences jusqu'à *Number 215*. La façon dont la surface se rompt et se recompose le fascine. Drew a donc réalisé des vases dans ces ateliers chinois, il les a cassés, puis a mis ces morceaux dans les

fours géants, espérant que ces fragments brisés fondraient ensemble. Et ça a marché ! De son point de vue à lui toutefois, car les artisans, croyant qu'il s'agissait de restes de vases cassés, ont jeté les morceaux. L'artiste réussit à en sauver quelques-uns qu'il a recouverts d'or. Le résultat ondulait comme du papier chiffonné, autre surface qu'il a travaillée très tôt. Dans *Number 215*, l'effet est transposé dans du bois et du sable coloré.

MONSTRUOSITÉS EXPLOSIVES

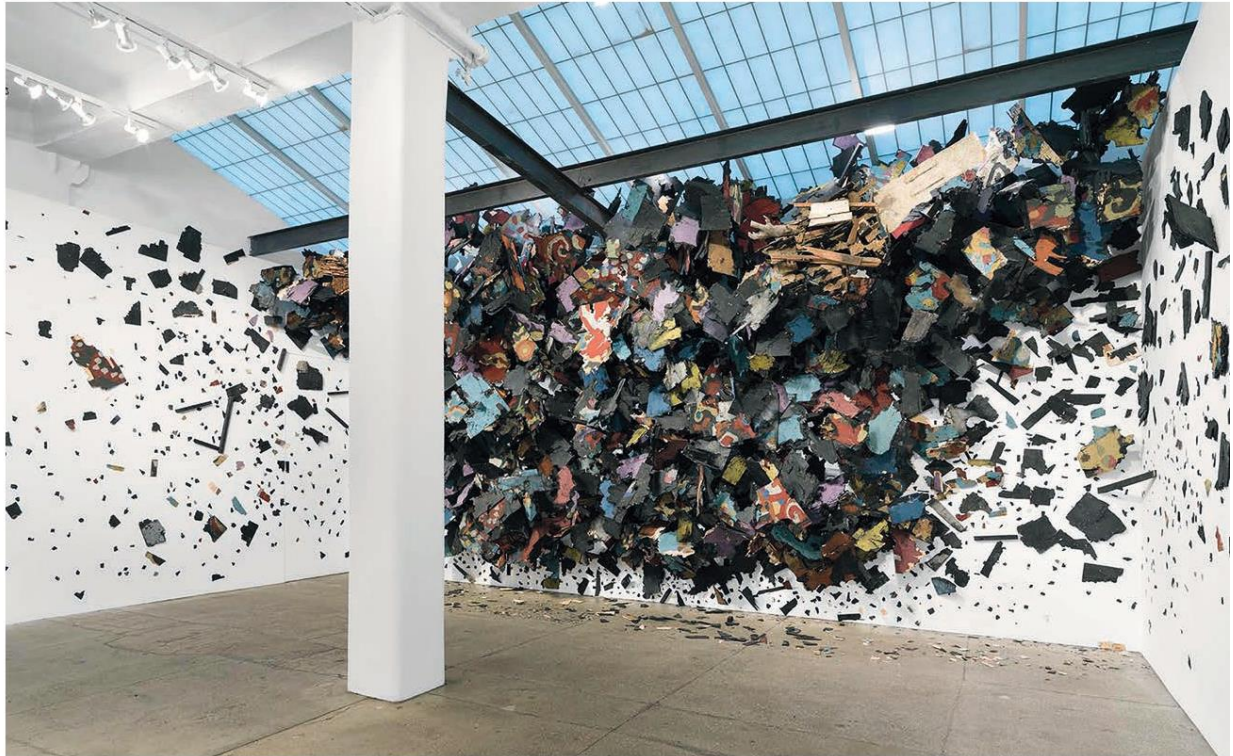
Une fois tournée la page de l'illustration, Drew avait abandonné la couleur. Elle est revenue avec l'expérience en Chine, par touches, discrète, mais bien présente. Pourquoi aucune couleur dans l'œuvre pendant longtemps ? « À l'atelier, je pars de rien, du brut. » D'un bout de surface, dois-je ajouter. Malgré la nature expressionniste de ses œuvres, son travail apparaît comme celui d'un miniaturiste. La minutie avec laquelle il travaille, le temps qu'il passe – il y insiste – au rendu de telle

petite craquelure qui pourrait s'étendre à toute une architecture, à toute une ville. Quand Leonardo Drew marche dans les rues de Cuba, il peut se croire au milieu de son œuvre, il voit le craquellement à l'échelle d'une ville. Surfaces délabrées de l'architecture coloniale. *Number 215* nous montre un fendillement au travers d'une monstrueuse loupe. La grille urbaine, comme la grille qui structure ses pièces, fait tenir l'ensemble. Mais l'érosion généralisée, la puissance contagieuse du démantèlement des murs, les forces qui travaillent les surfaces, voilà l'énergie qu'il traque dans l'*infime*, pour reprendre le mot de Duchamp, et qu'il communique à ses grandes compositions, dans un effet de propagation qui nourrit ses « monstruosité explosives », ainsi qu'il les appelle.

Il en résulte une représentation du chaos. Mais, explique-t-il, pour que le regard du spectateur puisse lire ce chaos, il lui faut des points d'ancrage. Je gravis avec lui les marches qui nous conduisent à une plateforme pour voir une installation au mur de l'atelier, proche de celle qui sera montrée à la galerie Lelong. Je serre fermement la rampe car l'œuvre, sa magnificence, donne encore plus le vertige à cinq mètres de haut. Avec le peintre lumineux, Drew désigne du bout de la petite lueur rouge les « hiéroglyphes », les « tablettes de Moïse », l'« alphabet Braille » (*Number 250*, *Number 280*). Il appelle ainsi les différentes parties des compositions où la structure de la grille est la plus visible et



« Number 285 », 2021. Bois et peinture/wood and paint. 79x79x41 cm. (Pour toutes les images/all images: ©Leonardo Drew; Court. galerie Lelong & Co.)



Vue d'installation/Installation view, galerie Lelong & Co., New York, 2019

où des signes apparaissent en blanc sur fond noir. Redescendue au sol, je déchiffre ses notes écrites pour un catalogue de son œuvre qu'il a lui-même dirigé (2) et je vois que toutes les parties de la composition sont codées selon une grille, à l'aide de lettres et de chiffres. N'est-ce pas leur procédé d'assemblage et de production lui-même que certaines œuvres révèlent ? Beaucoup ne prennent forme qu'in situ, dans l'espace de l'exposition. Comme Pollock, Leonardo Drew travaille au sol, l'œuvre passe ensuite sur le mur, puis sort de l'atelier par morceaux. Les conservateurs de musée et les galeristes doivent donc « lui faire confiance », il ne montre rien à l'avance, tout est dans sa tête.

À sept ans, Leonardo Drew partait à la cueillette d'objets et de matériaux dans une vaste décharge près de laquelle il habitait, dans le Connecticut. Dès ce moment, il s'est mis à utiliser la grille, procédé béni des structuralistes. Non pas à des fins conceptuelles. « J'avais sept ans, lance-t-il dans un de ses grands éclats de rire, j'avais besoin de la grille pour pouvoir sortir à l'extérieur ce que je faisais à la maison ! La grille a une force d'expansion illimitée. C'est quand je désespérais de ne jamais pouvoir sortir mes œuvres et de ne pas pouvoir les réaliser en grand que j'ai découvert la grille, à la mesure de l'espace urbain dont elle procède. »

GRILLE PUISSANCE 10

Là où il habite et crée, à Brooklyn, Drew est au centre d'une grille à la puissance 10 : pas moins de huit cimetières que des voies rapides coupent en tous sens. J'ai roulé à 100 km par heure, entre des morts enterrés de chaque côté de la route, pour venir le rencontrer, pour découvrir sa palette des degrés divers de la décomposition. Il vit et crée dans un environnement où œuvre la mort. « Je suis le temps » (*the weather, and the time*), aime-t-il à répéter. Les cimetières, il y va. C'est là qu'il va chercher son bois. « Je ne fabrique pas d'arbre ! » Nouvel éclat de rire. « Je les coupe (au couteau de cuisine), les passe au lavis et rend au cimetière le surplus. » *Number 225* en est un exemple.

Pollock et Mondrian sont les deux influences majeures qu'il reconnaît. Mondrian, au point qu'il a cherché, avec l'artiste Paul Pagk, à en retrouver la tombe. Il a fallu enquêter. « C'est un ami à vous ce Mondrian ? », a demandé l'employé qui cherchait ce nom inconnu de lui dans les archives. Un ami, et comment ! Mondrian est enterré sous une pierre pas plus grande qu'une brique, au Cypress Hill Cemetery, dans une fosse commune, à deux pas de l'atelier de Drew. Mondrian est mort pauvre, en 1944. Je demande : « Dans un documentaire d'Art21 (3), on vous voit déposer une feuille de papier sur la pierre tombale.

Qu'est-ce que c'est ?

– Une photocopie d'une de ses œuvres du début, un arbre.

– Pourquoi ? [Silence.] Parce que c'est là que vous trouvez votre bois ? »

Il rit à gorge déployée. « Ben oui, quelle autre raison ? »

À la fin de l'entretien, j'ouvre son catalogue et vois en page d'entrée une photographie de lui en noir et blanc, prise dans un quartier de magasins de tissus. Torse nu, il pousse une grosse balle de coton au milieu de la rue. Cette entrée en matière a-t-elle un sens politique ? « Non, c'est trop évident. Ce qui est évident ne m'intéresse pas. Aujourd'hui avec quelque chose comme ça, on est tout de suite célèbre. Je me suis arrêté là. Je ne voulais pas devenir le Richard Serra du coton. » ■

¹ Norman Rockwell (1894-1978) a été l'auteur pendant très longtemps des couvertures du *Saturday Evening Post*. Maxfield Parrish (1870-1966) a travaillé pour *Life*, réalisé de nombreuses affiches et des calendriers pour General Electric. ² *Journal Leonardo Drew*, Raleigh, NC: CAM Raleigh, 2017. ³ <https://art21.org/watch/extended-play/leonardo-drew-finding-piet-mondrian-short/>.

Frédérique Joseph-Lowery est critique et historienne de l'art. Elle est spécialiste de l'œuvre de Salvador Dalí. Elle vit à New York.

ACTUALITÉS

The Galerie Lelong & Co. is exhibiting Leonardo Drew for the first time in Paris (May 20th – July 13th, 2021). In his works, gigantic, we find wood, scrap metal and cotton that he collects, in more or less good condition, and grids inspired by Mondrian and urban areas. Among other things. Frédérique Joseph-Lowery visited the artist's studio in Brooklyn. Encounter.

"For me, painting was Norman Rockwell, Maxfield Parrish, illustrators. (1) I was trained at Cooper Union. I was drawing superheroes. I saw Pollow. I was finished. That was the beginning. The petrified surface." Marcel Duchamp raised dust, Leonardo Drew cultivates a thickness of rust, from three weeks to three months, the time needed for oxidation on pieces of canvas that give the illusion of metal attacked by time. "Time is me", the artist said during a conference. He can work for months to achieve a flaking painting and then stop the process. So he makes paint flakes out of painted plaster and accumulates them in the same way as he accumulates wooden slats and rods purchased in bulk (*Number 282*, *Number 286*). All his work focuses on matter, on the lifting of covered matter, for example with a gel that suggests the swellings of combustion.



This slow work takes the form of bas-reliefs which, despite their resembling a gigantic explosion—which breaks open and dislocates the white cube of the gallery—are the result of extremely meticulous work. While working in China (where he stayed for four years) with craftsmen who make large porcelain

vases, he became particularly interested in the different types of glazes, which are another form of petrification of the surface by fire. It was in Jingdezhen, the capital of this technique, that he carried out his experiments, up to *Number 215*. He was fascinated by the way the surface breaks and recomposes itself. So Drew made vases in these Chinese workshops, broke them up, and then put the pieces into the giant kilns, hoping that the broken fragments would melt together. And it worked! From his point of view only, however, because the craftsmen, believing that they were the remains of broken vases, threw the pieces away. The artist managed to salvage some of them, which he covered with gold. The result undulated like crumpled paper, another surface he worked with early on. In *Number 215*, the effect is transposed onto wood and coloured sand.

EXPLOSIVE MONSTROSITIES

Once Drew had put illustration behind him, he had abandoned colour. It returned with the experience in China, in subtle but evident touches. Why no colour in the work for a long time? "I start from scratch. From raw material." From a piece of surface, I might add. Despite the expressionist nature of his pieces, his work appears to be that of a miniaturist. The meticulousness with which he works, the time he spends—he insists—on rendering this small crack that could extend to a whole building, a whole city. When Drew walks through the streets of



Ci-contre/opposite: Vue d'installation
/ installation view, galerie Lelong & Co., New York, 2019.
En haut/top: « *Number 225* », 2019. Bois et
peinture/wood and paint. 122 x 274,5 x 38 cm



Cuba, he can imagine that he is in the middle of his work, he sees the cracking on the scale of a city. Decayed surfaces of colonial architecture. *Number 215* shows us a crack through a monstrous magnifying glass. The urban grid, like the grid that structures his pieces, holds it all together. But the generalized erosion, the contagious power of the dismantling of walls, the forces that work on surfaces, this is the energy that he tracks down in the *tiny*, to use Duchamp's word, and that he communicates to his large compositions, in a propagation effect that feeds his "explosive monstrosities", as he calls them. The result is a representation of chaos. But, he explains, for the viewer's gaze to be able to read this chaos, it needs anchors. I climb with him the steps that lead to a platform to see an installation on the wall of the studio, similar to the one that will be shown at the Galerie Lelong. I grip the railing tightly as the work, its magnificence, makes you even more dizzy five metres up. With the light pointer, Drew points to "hieroglyphs", "Moses' tablets", the "Braille alphabet" (*Number 250*, *Number 286*) with the little pointer glowing red. This is what he calls the different parts of the compositions, where the structure of the grid is most visible and where signs appear in white on a black background. Back at floor level I deciphered his notes written for a catalogue of his work that he himself had edited, (2) and I saw that all the parts of the composition were coded according to a grid, using letters and numbers. Isn't it the process of assembly and production itself that some of the works reveal? Many of them only take shape in situ, in the exhibition space. Like Pollock, Drew works on the floor, the work is then

Leonardo Drew dans son atelier de Brooklyn /in his studio. (Ph. John Berens)

moved to the wall and leaves the studio in pieces. Museum curators and gallery owners must therefore "have trust" he doesn't show anything in advance, it is all in his head. "It's all in my head".

GRID TO THE POWER OF 10

When he was seven years old, Drew used to go out and collect objects and materials from a large rubbish dump near which he lived in Connecticut. From that moment on, he began to use the grid, a process praised by the structuralists. Not for conceptual purposes. "I was seven years old," he laughs, "I needed the grid to be able to take outside what I was doing at home! The grid has unlimited power to expand. It was when I despaired of never being able to take my work outside and not being able to make it big that I discovered the grid, to the extent of the urban space from which it comes." Where he lives and creates in Brooklyn, Drew is at the centre of a grid to the power of 10: no fewer than eight cemeteries, with expressways cutting through them in all directions. I drove at 100 km per hour, between dead people buried on both sides of the road, to meet him, to discover his palette of varying degrees of decomposition. He lives and creates in an environment where death is at work. "I am *the weather and time*", he likes to repeat. He frequents the cemeteries. That's where he gets his wood. "I don't make trees!" He laughs again. "I cut the wood up (with a kitchen knife), wash it and return the surplus to the cemetery." *Number 225* is an example.

Pollock and Mondrian are the two major influences he acknowledges: Mondrian, so much so that he and the artist Paul Pagk tried to find his grave. They had to investigate. "Is this Mondrian a friend of yours?" asked the employee who was looking for this unknown name in the archives. A friend, and how! Mondrian is buried under a stone no bigger than a brick, at Cypress Hill Cemetery, in a common grave, just round the corner from Drew's studio. Mondrian died poor, in 1944. I ask, "In an Art21 documentary, (3) we see you putting a sheet of paper on the tombstone. What is it?"

"A photocopy of one of his early works, a tree".

"What for?" [Silence.] "Because that's where you find your wood?"

He laughs out loud. "Well yes, what other reason is there?"

At the end of the interview I open his catalogue and see on the front page a black and white photograph of him, taken in an area of fabric shops. Bare-chested, he is pushing a big cotton ball in the middle of the street. Does this entry have a political meaning?

"It's too obvious. I don't like obvious. Today you can become famous with that. I stopped. I didn't want to become the Richard Serra of cotton." ■

Translation: Chloé Baker

1 Norman Rockwell (1894-1978) was the long-time cover artist for the *Saturday Evening Post*. Maxfield Parrish (1870-1966) worked for *Life*, made numerous posters and calendars for General Electric. 2 *Leonardo Drew Journal*, Raleigh, NC: CAM Raleigh, 2017. 3 <https://art21.org/watch/extended-play/leonardo-drew-finding-piet-mondrian-short/>.

Frédérique Joseph-Lowery is an art critic and historian. Expert on the work of Salvador Dalí. She lives in New York.

Leonardo Drew

Né en /born in 1961 à /in Tallahassee, Floride
Vit et travaille à /lives and works in Brooklyn, NY

Expositions personnelles récentes

/Recent solo shows:

2020 North Carolina Museum of Art, Raleigh; Sidney and Lois Eskenazi Museum of Art, Bloomington; The Art Garden at the Mississippi Museum of Art, Jackson
2019 Galerie Lelong & Co., New York; Pearl Lam Galleries, Hong Kong; Hammer Museum, Los Angeles
2017 Young Museum, San Francisco; Talley Dunn Gallery, Dallas; CAM, Raleigh

Expositions collectives récentes

/Recent group shows:

2020 The Phillips Collection, Washington; Baltimore Museum of Art, Baltimore; Pérez Art Museum, Miami
2019 Rosenwald-Wolf Gallery, Philadelphia;
Smart Museum of Art, Chicago
2018 Snite Museum of Art, Notre Dame; Stephen Friedman Gallery, Londres