

## Les six de Los Angeles à Vancouver Reportage *Vie des Arts*

Number 51, Summer 1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58233ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

(1968). Les six de Los Angeles à Vancouver : reportage *Vie des Arts*. *Vie des arts*, (51), 52–57.

THE ORIGINAL

**beanery**

EST. 1920



# LES SIX DE LOS ANGELES A VANCOUVER

## Reportage Vie des Arts



2. *The Beanery (interieur)*, 84" x 72" x 22" (213,36 x 182,9 x 670,6 cm). Fibre de verre, peinture, bois, vernis, laque, bouteilles, métal, motifs de plâtre, vêtements, "Juke box", bande enregistreuse, produits chimiques odoriférants.

La présence des Six de Los Angeles à la Galerie d'Art de Vancouver du 31 mars au 5 mai a permis d'évaluer la vitalité artistique de la côte ouest nord-américaine. Cette exposition, la première du genre, fut organisée conjointement par Anthony Emery, directeur de la Galerie d'Art de Vancouver, et John Coplans, conservateur du musée d'Art de Pasadena, tous deux conscients des affinités qui existent entre les artistes américains et canadiens. Ils souhaitent multiplier à l'avenir ce genre d'échanges dans un but d'information réciproque et de développement artistique. Qu'ils soient de Vancouver ou de Los Angeles ou de San Francisco, les artistes enracinés sur le bord du Pacifique se reconnaissent à leurs traits de pionniers. Franchement épris d'indépendance, luttant pour leur propre esthétique, refusant les

sentiers battus par l'Est et tout spécialement par New York, ils sont en quelque sorte de nouveaux romantiques, hauts en couleur — jusque dans leur manière de se vêtir et de vivre. Curieusement, ils forment un tout, un spectacle total avec les œuvres qu'ils présentent, mais il va de soi que ces joyeuses démonstrations sont circonstancielles et qu'elles ont d'autres finalités qu'un verdict immédiat, souvent prématuré.

L'exposition de Vancouver, organisée avec l'aide du Conseil des Arts du Canada, ne laisse aucun doute: Los Angeles est devenu un foyer de vie artistique important, capable de rivaliser avec les centres internationaux les plus actifs, et ses principaux artistes méritent qu'on s'intéresse à l'actualité de leurs recherches.

### **Craig Kauffman**

Né à Los Angeles, 1932; vit à Los Angeles. Etudes à l'University of Southern California Los Angeles, School of Architecture, 1950-52; University of California, Los Angeles M.A., 1952-56. Voyage en Europe, 1956-57 et 1960-62. Enseigne à l'University of California.

#### *Expositions solo*

Félix Landau Gallery, Los Angeles, 1953  
Dilexi Gallery, San Francisco, 1958-1960  
Ferus Gallery, Los Angeles, 1958-1962-1963-1965  
Ferus Pace Gallery, Los Angeles, 1967  
Pace Gallery, New York, 1965-1966-1967

Plusieurs plasticiens de Los Angeles s'intéressent au tableau en relief à base de matières plastiques se prêtant aux reproductions en série. Kauffman a pris sur ses collègues une avance considérable en simplifiant ses formes. Il propose aujourd'hui, pour corriger le maniérisme du début, des rectangles aux coins arrondis avec tension au centre du tableau formant un autre rectangle superposé. Dans ses premiers tableaux, il utilisait toujours les mêmes couleurs, dans les nouveaux, chaque "multiple" a des tons différents et le degré d'intensité varie dans les tons.

### **John McCracken**

Né à Berkeley, Californie, 1934; vit à Venise, Californie. Diplômé de California College of Arts Crafts, Oakland, 1962. Enseigne à l'université de Californie, Los Angeles.

#### *Expositions solo*

Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles, 1965-1966-1967  
Robert Elkon Gallery, New York, 1966-1967

La présence et la fonction de la sculpture, selon John McCracken, doivent attirer visuellement et mentalement. Il cherche à rapprocher des choses qui s'opposent. Les résultats ne sont que des choses, sans aucune signification; elles peuvent vivre parmi d'autres choses. Des formes géométriques, du métal peint — repeint — des couleurs vives —, de quoi ravir les enfants petits et grands. Une sculpture qui a une présence définie et qui a des rapports avec les choses qui l'entourent.

### **Larry Bell**

Né à Chicago, vit à Venise, Californie. Etudes: Chouinard School, Los Angeles. Vit quelque temps à New York et revient en Californie.

#### *Expositions solo*

Ferus Gallery, Los Angeles, 1962-1963-1965  
Pace Gallery, New York, 1965-1967  
Galerie Hezra Sonnabend, Paris, 1967  
Stedelijk Museum, Amsterdam, 1967

Grande habileté et recherche de formes simplifiées. Une évolution importante: depuis la boîte aux dimensions réduites jusqu'à ces grands paravents de verre de 3, 5, 7 panneaux qui suggèrent une progression illimitée. Néo-constructiviste, Larry Bell a déjà fait partie du groupe de *Primary Structures* qui a exposé au Jewish Museum, New York, en 1966. Bell recherche principalement des solutions qui suppriment la marge d'erreurs — "Du bien l'œuvre est une réussite totale ou bien c'est un échec total", assure-t-il.

### **Ron Davis**

Né à Santa Monica, Californie, 1937; vit à Los Angeles. Etude le génie à l'université de Wyoming, 1955-56; Yale University — Norfolk Summer School of Music and Art, 1962; San Francisco Art Institute, 1960-64.

#### *Expositions solo*

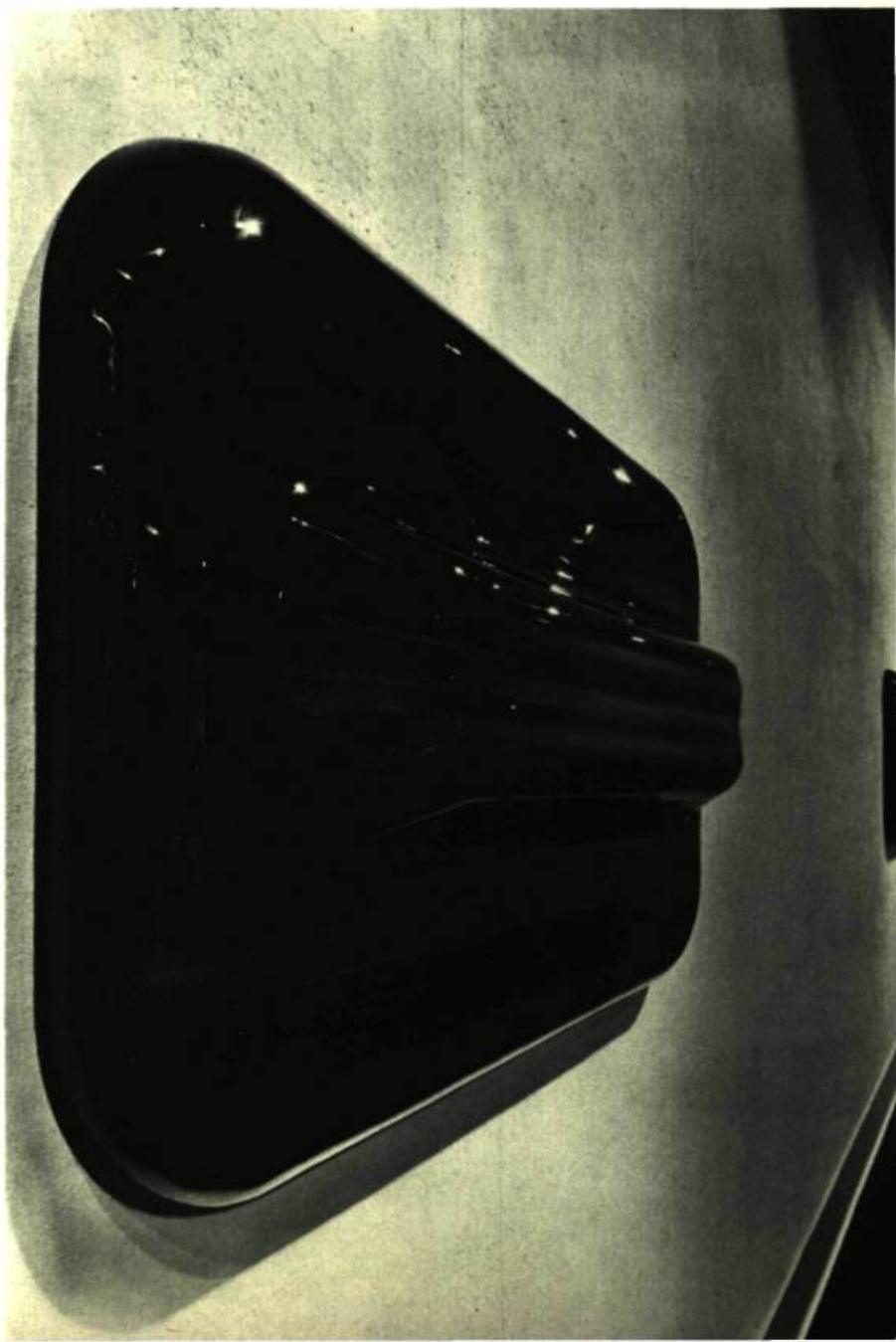
Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles, 1965-1967  
Tibor de Nagy Gallery, New York, 1966  
Leo Castelli Gallery, New York, 1968

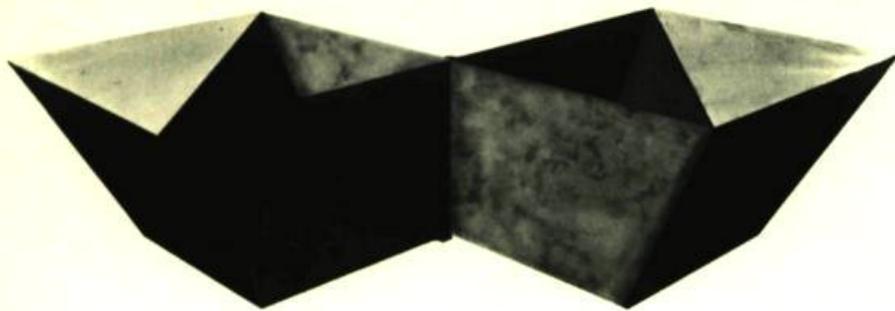
Avec ingéniosité, Ron Davis expérimente le "shaped canvas". Il superpose des couches de fibre de verre liquide qui prennent une patine brillante en durcissant; un polissage à la cire ajoute à leur éclat. Son appartenance à un groupe *Nouvelle Esthétique* s'explique par le traitement "illusion sur toile" c'est-à-dire illusion de la troisième dimension assurée par une source de lumière très stable. Le spectateur est médusé par ce qu'il croit être une troisième dimension et qui n'est en réalité que l'utilisation subtile d'une surface plate.

## **LES SIX — QUI SONT-ILS ?**

*Peu faciles à classer ou à définir, les Six de Los Angeles, sont ni tout à fait des peintres, ni des sculpteurs. Au début, certains d'entre eux furent des impressionnistes abstraits. John Coplans les décrit comme peintres du rejet. Leur forte individualité est nourrie par un sens aigu de la perception, le goût du "faire" poussé à l'extrême—de façon à inventorier toutes les possibilités d'expression. Par quoi se singularisent-ils collectivement? par l'intensité des recherches sur la couleur, la lumière, par un certain hédonisme d'où toute sensualité n'est pas exclue.*

3. Craig Kauffman. Pièces de plexiglass, sans titre. De gauche à droite: bleu (1967), rouge (1967), orange (1968)





5. Ron Davis. *Fifty-One*. 1967. Fibre de verre moulé

**Edward Kienholz**

Né à Fairfield, Washington, 1927; vit à Los Angeles.

*Expositions solo*

Syndell Studios, Los Angeles, 1956  
 Exodus Gallery, San Pedro, 1958  
 Ferus Gallery, Los Angeles, 1958-1960-1962  
 Pasadena Art Museum, 1961  
 Alexander Iolas Gallery, New York, 1963  
 Dwan Gallery, Los Angeles, 1963-1964  
 Dwan Gallery, New York, 1965-1967  
 Los Angeles County Museum of Art, 1966  
 Washington Gallery of Modern Art, 1967  
 Boise Gallery of Art, Idaho, 1968

Un autre mode d'expression bien en faveur sur la côte ouest: les assemblages. Kienholz veut arracher au détritisme, au déchet, des vertus de permanence. Il fait servir ce qui ne servait plus, il ne reconstitue pas, il rend aux objets la poésie que le temps leur conteste. Compatissant — ultra-sensible — sentimental —, il recrée dans un lieu clos l'illusion d'un temps qui ne passe pas, d'un temps qui échappe au temps. Il fait appel aux sons, aux odeurs, aux objets palpables, pour nous forcer à saisir le présent. Critique lucide des habitudes culturelles d'une société.

4. Larry Bell. *Constructions de verre*. Au premier plan: trois panneaux de verre, à l'arrière-plan: sept panneaux de verre.

**Robert Irwin**

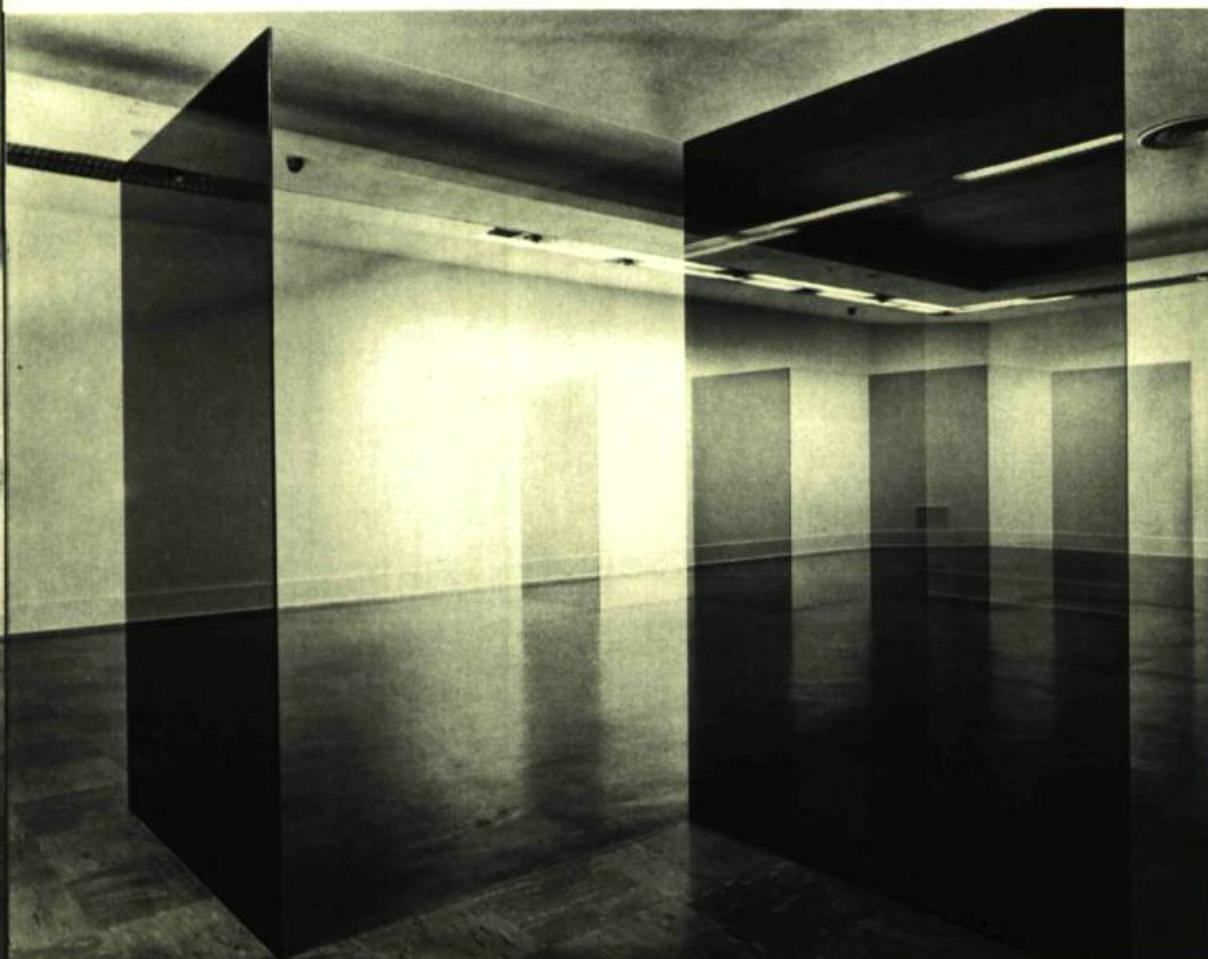
Né à Long Beach, Californie, 1928; vit à Los Angeles. Etudes à Otis Art Institute Los Angeles, 1948-50. Jepsom Art Institute, Los Angeles, 1951. Chouinard Art Institute, Los Angeles, 1952-54. Voyages Europe et Afrique du nord, 1954-56. Enseigne à Chouinard Art Institute, 1957-58, à l'université de Californie depuis 1962.

*Expositions solo*

Félix Landau Gallery, Los Angeles, 1957  
 Ferus Gallery, Los Angeles, 1959-1960-1962-1964  
 Pasadena Art Museum, 1960-1968  
 Pace Gallery, New York, 1966-1968

Art du silence et du prolongement, l'art de Robert Irwin passe par l'intuition poétique et par une philosophie qui remet tout en question. John Coplans situe le nœud de cette expérience dans l'appréhension quasi mystique de la fragilité des "frontières dissolvantes" de l'œuvre d'art. La réduction des frontières n'étant possible qu'en prolongeant par l'ombre la vérité de la lumière.

Des grands disques, à peine colorés, aux contours adoucis, une source lumière et des ombres — Voilà... c'est le peintre d'un nouveau monde, d'une nouvelle vision, un adepte de la forme ouverte.

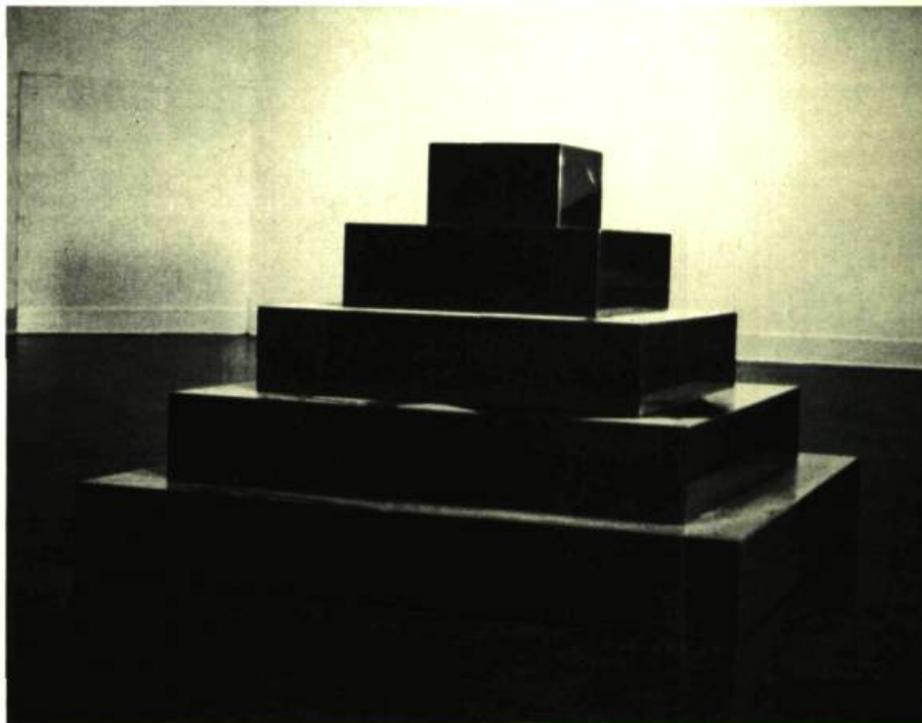


## LES SIX ET LA SCÈNE ARTISTIQUE A LOS ANGELES UN COLLOQUE A LA GALERIE D'ART DE VANCOUVER

A la demande de *Vie des Arts*, Anthony Emery a organisé un colloque pré-vernissage qui réunissait trois des Six de Los Angeles: Robert Irwin, Craig Kauffman, Larry Bell; le directeur et critique d'art, John Coplans, et Kurt Von Meir, critique d'art de Los Angeles, invité lui aussi à présenter, en même temps à la Douglas Gallery, un autre artiste de Los Angeles, De Wain Valentine.

Du côté canadien, on remarquait le directeur Anthony Emery, les conservateurs Doris Shadbolt, Alvin Balkind; les critiques Richard Simmons, Harry Malcomson du *Toronto Star*, Maya Bismanis du Vancouver Province; Mme Pinney, Douglas Christmas, directeur de la Douglas Gallery; plusieurs artistes: Ian Wallace, Iain Baxter, Claude Breeze, Glen Lewis, Leonard Brett, Bill Bonniemen, Bodo Pfeiffer, Jim Willer, Jim Clark, David Mayrs, etc.

Les discussions portèrent sur l'acheminement de l'œuvre et sur les motivations qui incitent l'artiste à explorer et à transformer une matière qui est à la fois support et résistance. Les trois artistes Bell, Kauffman et Irwin, se sont expliqués pendant plus de deux heures; ils ont tenté de cerner une vérité qui est la leur. Cette conversation a été enregistrée sur ruban, en voici quelques extraits:



6. John McCracken. *Yellow Pyramia*. 1965. Contreplaqué, fibre de verre, laque. 48" x 72" x 72" (121,95 x 182,9 x 182,9 cm).

### **Mme Pinney**

Bob Irwin pourrait-il nous décrire les raisons qui l'ont amené à utiliser les "ombres"?

### **Bob Irwin**

C'est difficile de remonter aux prémices d'une expérience. Et pourtant il faut bien partir d'une définition de la peinture et du tableau. Traditionnellement, et aujourd'hui encore pour un très grand nombre, la peinture existe à l'intérieur d'une surface limitée à deux ou trois dimensions — elle devient le lieu d'un événement qui se passe en dehors du monde. Un événement isolé. Or cela ne me satisfait pas, mais j'ai du mal à vous expliquer comment les choses s'ordonnent...

### **Anthony Emery**

Craig, lui, voudrait peut-être nous préciser ce qu'il tente de faire.

### **Craig Kauffman**

Ce que Bob veut dire, c'est que nous sommes sollicités par une force qui dépasse la limite du tableau. Chacun de nous éprouve le même besoin d'ouvrir la forme mais pour répondre à une optique différente. Nous avons chacun notre propre logique. Aussi les ombres font partie de la nécessité de Bob d'analyser les relations du tableau à l'espace. Pourquoi cet espace serait-il limité? Ce qui gêne, c'est qu'on ne peut plus ou presque plus utiliser les définitions de peinture ou de sculpture, tant l'évolution a été rapide dans les nouvelles conceptions esthétiques. Ainsi, je ne suis pas du tout sûr que les œuvres de Larry Bell soient des sculptures.

### **Larry Bell**

Tout ce que je puis dire, c'est qu'il est beaucoup trop tôt pour savoir où ces œuvres me conduiront. Ce sont des œuvres "prématurées". Avant, je faisais sûrement des sculptures mais, depuis, je sens qu'un nouveau champ visuel s'ouvre à moi. Que sera-t-il? C'est la grande inconnue. Toutefois je considère l'étape actuelle comme une extension absolue de ce que je faisais auparavant.

### **Richard Simmons**

C'est ici que se permet d'intervenir le critique dont le rôle est de juger, hélas! trop rapidement des manifestations comme celles-ci. J'aime être spécifique. Nous sommes plongés dans un nouvel environnement total, sans être trop familier avec l'œuvre de chacun des exposants. Dans l'ensemble, j'admire la fraîcheur, la spontanéité, le métier solide, la vitalité qui se révèlent au premier coup d'œil. Voilà une exposition qui a des qualités réelles.

### **Bob Irwin**

Me référant à la question de Craig et à la réponse de Larry, je crois qu'un des faits intéressants aujourd'hui est que nous rejetons complètement l'idée du positif et du négatif qui est lié au processus d'idées hautement archaïques concernant le tableau peint et le transfert d'informations par des moyens abstraits, ce qui constitue le champ total de l'expérience picturale — ce qui est la base traditionnelle du langage formel.

En peinture non-objective, comme nous l'entendons, ce qui est important c'est que nous nous détachons complètement de ce contexte qui considère l'art comme un langage et comme un transfert d'informations abstraites. Le mot abstrait lui-même est ambigu, il nous semble avoir plus de connivences avec le pictural qu'avec l'abstraction.

L'art non-objectif n'est pas encore complètement libéré de l'emprise du sujet. Ainsi, la couleur est encore un sujet: elle est auréolée de termes comme chaud, froid, honnête. On répète depuis des générations que le noir a plus de significations, que le blanc est plus pur, même l'orange est traité comme sujet. Nous refusons ce genre de notions. Ce qui nous intéresse, ce sont les propriétés physiques. Un trait par exemple a une existence physique: c'est un trait; par extension, il peut devenir référence, symbole, signe, lettre; c'est autre chose, une seconde existence, abstraite celle-là. En ce qui nous concerne, c'est un trait situé dans l'espace. Entre le trait et l'espace, la différence n'est pas plus positive que négative. Pas plus d'ailleurs que dans le rapport d'un de mes tableaux-objets avec le mur-espace. Ces notions ont peu d'importance relativement. Nous nous préoccupons, mes amis Craig, Larry et moi, des propriétés physiques surtout: du poids, de l'énergie, de la densité des objets autant que de l'espace dont ils dépendent.

Quelque chose n'est pas forcément positif dans une série de négatifs — ce quelque chose peut-être positif de sa propre loi. Faire une sculpture dans l'espace ne nous apparaît plus important — une sculpture qui est — qu'on regarde — comme un objet idéal — et qui nous empêche de voir l'espace. Personnellement je ne crois pas non plus en l'avenir de la gravure et du dessin: ces moyens manquent de plasticité, leurs propriétés physiques étant réduites au minimum. Le critique qui cherche vraiment le terme idéal de toute expression artistique fait beaucoup mieux d'apprendre à s'effacer de la scène. Nous travaillons dans un tout autre esprit.

### **John Coplans**

C'est vrai que les artistes de Los Angeles se sont affirmés en utilisant avec ingéniosité de nouvelles techniques et de nouveaux matériaux, mais leur point tournant demeure une force de création inséparable de la perception humaine. Un observateur fait partie de l'œuvre d'art: il la recrée, il y ajoute.

### **Craig Kauffman**

Nous sommes souvent en contact, au cours de nos voyages, avec des artistes, des peintres par exemple qui ont des attitudes bien différentes des nôtres. Cela s'explique: leur climat d'idées n'est pas le nôtre; l'histoire de l'art ne nous est plus utile et les commentaires sociaux ou politiques ne nous intéressent pas directement. Enfin, notre travail n'a rien à voir avec les concepts idéologiques. Il nous faut endurer de telles souffrances avant d'arriver à faire ce que nous faisons, quel que soit le résultat. Je me demande parfois la signification de tout cela, mais notre esprit, notre cœur sont dans ce qui signifie et c'est là que nous sommes, en définitive. Ce que nous partageons en commun, c'est donc le refus de l'idéologie, de l'histoire, c'est peut-être pour cela que nos œuvres semblent différentes.

### **Bob Irwin**

Nous ne sommes pas des artisans. Ce qu'il est convenu d'appeler technique artisanale n'est pour nous qu'un moyen de résoudre des questions: ainsi, tendre la toile dans un sens plutôt que dans un autre, réduire l'épaisseur du bord. Nous n'avons aucune objection à utiliser l'aide industrielle quand elle est aussi efficace que la main. Tout n'est que moyen, l'art ne peut être qu'un résultat. Et, pour ma part, je crois qu'il y a rarement un objet "artistique" — est art — ce qu'il suscite, ce qu'il provoque.

### **Kurt Von Meir**

Nous avons entendu ici une discussion passionnante qui distingue principalement entre les motivations des artistes de Los Angeles — de ceux de l'Est par exemple. Je dois dire d'abord que j'ai beaucoup d'estime et d'admiration pour mes collègues qui tentent une expérience sincère et qui ont appris à vivre en face d'eux-mêmes. Avec leurs propres moyens. Dans leurs propos, il y avait plusieurs choses contradictoires. Cela va de soi. Mais je crois qu'il y a des problèmes de relations avec le Canada qui ne sont pas étrangers à tout ce qui nous préoccupe. Des problèmes de frontières, de douaniers à l'affût d'artistes qui utilisent la drogue et de jeunes Américains qui refusent le service militaire. Ces représentants de la loi, peu discriminatoires dans leurs méthodes d'investigation, rendent humiliants les passages de frontières.

### **John Coplans**

Nous ne sommes pas ici pour discuter des questions politiques et des problèmes d'accueil, mais pour diffuser de l'information artistique. J'aimerais qu'on reprenne les discussions sur les problèmes de la lumière par exemple.

### **Bob Irwin**

Encore une fois, il s'agit de considérer la lumière comme un outil. De la même façon que la couleur. Elle nous présente des difficultés parce que ses propriétés physiques sont réduites au minimum. Comme, par exemple, la couleur prismatique n'a pas certaines dimensions physiques comprenant des variations étendues de densité et de poids. Mais je crois que nous sommes seulement au début de sa compréhension et de ses possibilités d'utilisation.

### **Mme Pinney**

Pourquoi Larry Bell avez-vous abandonné le format des petites boîtes au profit des grands paravents?

### **Larry Bell**

J'ai fini par épuiser les possibilités de l'angle de 90 degrés. Il fallait aller vers autre chose, conquérir un autre espace. Mais je n'ai pas l'impression que nous créons des objets: nous cherchons des médiums nouveaux. Ainsi j'ai été heureux d'avoir l'occasion d'exposer à Vancouver. Dans mon atelier, je n'arrivais pas à mesurer les rapports des panneaux de verre avec l'espace environnant. Il me fallait trouver une échelle plus propice.

### **John Coplans**

Cette échelle, c'est un peu comme en musique traditionnelle, les intervalles. C'est le silence. Un nouveau départ se prépare. Larry en est à l'intervalle. Mais quelle importance accordez-vous à l'intégration de plusieurs média, y a-t-il un mariage possible?

### **Larry Bell**

C'est bien différent un vrai mariage et un fourre-tout. Il est bien sûr qu'une intégration à l'architecture est désirable — mais encore faut-il que nous ne soyons pas uniquement des outils.

### **Mme Pinney**

Comment décoder les œuvres que vous proposez à notre attention?

### **Bob Irwin**

Il ne faut pas chercher de significations autres que celles que vous leur donnez. Les peintres abstraits qui ont été de bien grands peintres nous ont libérés; ils ont libéré également le spectateur, mais très peu le réalisent encore. Ils ont vidé des questions importantes, et nous allons vers autre chose. Nous pouvons même faire de nouveau de "belles peintures" avec de belles couleurs si nous en avons le goût.

### **Kurt Von Meir**

J'ai du plaisir à discuter pendant des heures avec mes collègues de Los Angeles de la technique et des couleurs mais j'arrive mal à comprendre pourquoi la politique qu'ils considèrent comme "sujet" ne serait pas elle aussi considérée comme médium. Comment peut-on isoler quoi que ce soit dans l'environnement total? La politaillerie ne m'intéresse pas, mais les grandes issues — le côté esthétique si l'on peut dire — de la politique me semblent avoir une réelle importance.

### **Ian Wallace**

Considérant les contenus politiques en art et la politique comme moyen d'expression esthétique, ne faut-il pas rappeler que les artistes constituent le seul vrai parti anarchiste du monde?

### **Craig Kauffman**

Tout ce que je puis dire de la politique, c'est qu'un fils à qui le père demanderait pourquoi il ne voulait pas aller à la guerre, répondit: "C'est parce que je hais l'histoire."

### **Bob Irwin**

Le danger du commentaire social, c'est qu'on peut être un très bon commentateur social et n'être pas du tout un bon artiste. Je persiste à croire que les remous sociaux ont très peu d'influence directe sur l'artiste, qu'il ne sert à rien de mêler les plans. D'autre part ce qu'il fait, le résultat, son œuvre, c'est la seule chose qui peut déclencher un remous d'opinions sociales ou autres. Evidemment, une telle déclaration a besoin d'une explication plus profonde par une discussion, par exemple, sur les illusions et les réalités de la communication.

### **Claude Breeze**

Cela m'intéresse au plus haut point — que pensez-vous alors de Kienholz?

### **Bob Irwin**

Ici, vous ramenez la discussion sur un plan très personnel, presque trop. Kienholz est intéressé dans le commentaire social, c'est son affaire: il a sa petite philosophie. Si c'est votre affaire également — c'est sûrement le peintre le plus intéressant de l'exposition.

Mais je crois que c'est un grave danger de considérer l'art comme un moyen de communiquer un message, l'art ne peut être une aventure à sens unique. L'artiste ne peut pas créer la nécessité quand elle n'existe pas. On ne peut pas la forcer. L'autre partie doit la désirer autant que nous. C'est seulement en existant "détaché" "libre" que l'œuvre enfin touchera, vivra.