

kamel
mennour 

kamel mennour
Paris 6
47 rue Saint-André-des-Arts
5 & 6 rue du Pont de Lodi
Paris 8
28 avenue Matignon
+33 1 56 24 03 63
www.kamelmennour.com

JUDIT REIGL
PRESSE / PRESS
(selection)

Huit expositions à Paris pour célébrer les femmes artistes

🕒 5 minutes à lire

Publié le 08/03/22



Eva Jospin, Susan Meiselas, Judit Reigl... Ce mardi 8 mars, à l'occasion de Journée internationale des droits des femmes, zoom sur quelques expositions parisiennes qui mettent les artistes féminines à l'honneur.

Judit Reigl : "Je suis la Règle"



« Quand je peins, je vis ces instants au présent [...]. Je deviens mon propre instrument. Déconstruisant à mesure que je construis, retranchant à mesure que j'ajoute, j'efface mes traces. J'interviens afin de simplifier. » Disparue pendant l'été 2020 à l'âge de 97 ans, Judit Reigl a connu bien des vies d'artiste. Née en Hongrie en 1923, arrivée à Paris en 1950, elle s'affilie au surréalisme d'André Breton, puis s'en écarte et devient peintre abstraite. C'est cette longue période que la galerie Kamel Mennour retrace à travers des toiles des années 1960 à 2020 : compositions en noir et blanc, proches de Simon Hantaï ; frises en petites touches, comme des fugues graphiques ; ou retour à une figuration avec de grands personnages pris dans la couleur... Un beau parcours.

TTT Jusqu'au 26 mars, Galerie Kamel Mennour, 5-6, rue du Pont-de-Lodi, 6e.

Expos

Judit Reigl – Je suis la règle

Jusqu'au 26 mars, 11h-19h (sf dim., lun.), galerie Kamel Mennour, 5-6, rue du Pont-de-Lodi, 6^e, 01 56 24 03 63. Entrée libre.

ART «*Quand je peins, je vis ces instants au présent [...]. Je deviens mon propre instrument. Déconstruisant à mesure que je construis, retranchant à mesure que j'ajoute, j'efface mes traces. J'interviens afin de simplifier.*» Disparue pendant l'été 2020 à l'âge de 97 ans, Judit Reigl a connu bien des vies d'artiste. Née en Hongrie en 1923, arrivée à Paris en 1950, elle s'affilie au surréalisme d'André Breton, puis s'en écarte et devient peintre abstraite. C'est cette longue période que la galerie Kamel Mennour retrace à travers des toiles des années 1960 à 2020 : compositions en noir et blanc, proches de Simon Hantaï ; frises en petites touches, comme des fugues graphiques ; ou retour à une figuration avec de grands personnages pris dans la couleur... Un beau parcours.

Arts | Les galeries

À L'ÉTRANGER



Judit Reigl *Peinture*

Où Galerie Kamel Mennour, 5 rue du Pont de Lodi, 75006 Paris www.kamelmennour.com

Quand Jusqu'au 26 mars

France Tout au long de sa longue carrière, l'artiste hongroise (1923 - 2020) qui vécut à Paris dès 1950 dans le cercle des surréalistes, a construit dans la continuité une œuvre picturale oscillant entre une forme d'écriture totalement abstraite et l'évocation de figures anthropomorphes. L'exposition est une sélection opérée dans les diverses séries.



Judit Reigl Is Now Represented Exclusively by Kamel Mennour

🕒 Published on 04 February 2022, by **La Gazette Drouot**

Nice catch for the Parisian gallery owner who announced yesterday, by way of a press release, "the exclusive international representation" of the Hungarian painter (who died in 2020) in order to "contribute, with the Judit Reigl Endowment Fund, to the promotion and dissemination of her work."

LES ESSENTIELS DU JOUR

TÉLEX 31.01

→ La galerie kamel mennour annonce la représentation exclusive de l'artiste Judith Reigl qui fêtera son centenaire en 2023, à laquelle elle consacrera à Paris une exposition monographique du 8 février au 26 mars prochain.

kamel mennour announces exclusive international representation of Judit Reigl



Judit Reigl. Photo, Philippe Boudreaux.

PARIS.- [kamel mennour](#) announced the exclusive international representation of Judit Reigl, and to contribute with the Fonds de Dotation Judit Reigl to the promotion and dissemination of her work.

Internationally recognized, Judit Reigl constantly found her own way through different artistic currents and schools, from surrealism to gestural abstraction, including figuration, and established herself as one of the great painters of the late 20th century.

Born in Hungary in 1923, Judit Reigl moved to France in 1950, after several attempts to cross the Iron Curtain and escape totalitarianism. Her work was clearly marked by the historical, social and political events she witnessed, particularly the border divisions and wars.

"I left one bloc to belong to no other. Neither emigrant, nor exiled, nor integrated. Transnational." (1)

Working in series, Reigl inscribed her formal research in the elaboration of a pictorial language - sometimes in continuity, sometimes in rupture -, implementing a "total automatic, psychic and physical, writing." (2) Her works are the result of a bodily engagement with the materials and movement.

"My entire body took part in the work, 'in the wake of my arms wide open'. I wrote in the given space with gestures, beats, impulses." (3)

As the year 2023 will mark the centenary of her birth, we are delighted to present from 8 February to 26 March, "Je suis la Règle", a first solo exhibition of the artist at the gallery (5 rue du Pont de Lodi – Paris 6). It will bring together a precise selection of paintings chosen from different series that the artist produced over several decades.

Judit Reigl is part of the exhibition "Elles font l'abstraction" presented at the Centre Pompidou in Paris in 2021, and at the Guggenheim Museum in Bilbao until 27 February 2022.

(1). art press International, n°5, mars • March 1977.

(2). Jean-Paul Ameline, in Catalogue Collection art graphique - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, sous la direction de • under the direction of Agnès de la Beaumelle, Centre Pompidou, Paris, 2008.

(3). On Judit Reigl, catalogue d'exposition • exhibition catalogue Judit Reigl, Mucsarnok-Kalman Maklary Fine Arts, Budapest, 2005.



Judit Reigl. Photo : D.R.

JUDIT REIGL ENTRE À LA GALERIE KAMEL MENNOUR

La galerie kamel mennour a annoncé hier soir qu'elle représentait désormais en exclusivité internationale l'artiste Judit Reigl. La galerie aura pour objectif de « *contribuer avec le Fonds de dotation Judit Reigl à la promotion et à la diffusion de son œuvre* ». Née en Hongrie en 1923, l'artiste s'est installée en France en 1950 après maintes tentatives pour franchir le Rideau de fer. « *Son œuvre sera marquée par les événements historiques, sociaux et politiques dont elle a été la témoin, notamment les divisions frontalières et les guerres* », précise la galerie. En amont de son centenaire en 2023, la galerie présentera du 8 février au 26 mars 2022 « *Je suis la règle* », sa première exposition personnelle à la galerie, dans son espace du 6^e arrondissement. Judit Reigl avait participé à l'exposition « *Elles font l'abstraction* » au Centre Pompidou à Paris en 2021 et au Musée Guggenheim de Bilbao jusqu'au 27 février 2022. **A.C.**
<https://kamelmennour.com>

Partenariat
Fondation
Gandur
pour l'Art

Judit Reigl

Le vertige de l'infini

présenté au Musée des Beaux-Arts de Rouen
du 17 septembre 2021 au 17 janvier 2022

au travers du regard de Bertrand Dumas,
conservateur, collection beaux-arts
Fondation Gandur pour l'Art

En nouant un partenariat avec la Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie, la Fondation Gandur pour l'Art est fidèle à sa vocation de partage. Rendre ses vastes collections accessibles au plus grand nombre répond au vœu de son fondateur, le philanthrope et collectionneur suisse Jean Claude Gandur qui, depuis plus de trente ans, rassemble des œuvres d'art de toutes les époques et de toutes les cultures. Chaque année, plusieurs sont offertes à la contemplation du public sous la forme d'expositions temporaires, comme celles présentées au Musée des Beaux-Arts.

Pour la deuxième édition de ce partenariat, la Fondation Gandur pour l'Art prête cinq œuvres de sa collection de peintures abstraites d'après-guerre. Après les toiles de Simon Hantaï (1922-2008), exposées l'année dernière (pages 76-81), c'est au tour de celles de sa compatriote et amie Judit Reigl (1923-2020) d'investir la salle des collections permanentes libérée pour la circonstance. La présentation successive de deux artistes français d'origine hongroise, permet, à travers leur expérience commune de l'exil et la proximité de certaines de leurs expérimentations artistiques, d'évoquer les ressorts de leurs créations respectives nées du même impératif d'indépendance et de liberté. Judit Reigl, qui n'aimait pas les étiquettes et ne s'affilia à aucun groupe, ni à aucune école, emprunta un chemin artistique très personnel balisé d'œuvres regroupées en séries. Trois d'entre elles, parmi les plus emblématiques, sont représentées dans cette exposition concentrée sur

les quinze années décisives qui suivent l'arrivée de l'artiste à Paris en 1950.

Soif de liberté

Avant d'atteindre, au péril de sa vie, la capitale française, Judit Reigl endure la précarité et le joug du stalinisme qui la pousseront à l'exil à l'âge de vingt-sept ans. Avant la fuite, rien n'épargne la jeune femme née à Kapuvár, le 1^{er} mai 1923. D'abord la mort de son père en 1926, puis la ruine familiale, contraignent la famille Reigl à d'incessants changements de domicile (plus de vingt-six fois en dix ans). Sous cette instabilité chronique, cause de terribles frustrations, couvent la colère et la révolte. Cette dernière n'attend plus qu'une étincelle pour s'allumer. Elle arrive inopinément par la littérature quand, un jour de 1945, Judit Reigl extrait des décombres de la bibliothèque du lycée allemand de Budapest « un mince petit livre dont personne n'avait voulu »¹. « Quelle prose étrange, du jamais entendu, et quel titre : *Une saison en enfer* par Arthur Rimbaud. Cela a changé ma vie »², confie-t-elle à Geneviève Bonnefoi. Au critique d'art d'ajouter que cette « étrange rencontre » a sans doute été « le déclencheur » de son insatiable « soif de liberté »³. Ce n'est pas son voyage d'étude en Italie qui l'étancha, bien au contraire. L'étudiante, inscrite à l'école des beaux-arts de Budapest depuis 1941, est envoyée en 1946 à l'Académie hongroise de Rome afin de parfaire sa formation artistique. Point culminant de ce Grand Tour en autostop, sa visite de la Biennale de Venise de 1948 qui, au

fig. 1
Judit Reigl
Sans titre (*Éclatement*)
1956

-
Huile sur toile, 144 x 114 cm
FGA-BA-REIGL-0001
© Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographe : Sandra Pointet
© Adagp, Paris, 2021

détour des rétrospectives consacrées à Cézanne, Braque et Picasso, lui enseigne les innovations de l'art moderne. L'enthousiasme de cette découverte retombe brutalement à son retour au pays. Passée la frontière, on lui retire son passeport hongrois qu'elle ne récupérera jamais. Le rideau de fer vient de s'abattre sur la Hongrie et sur ses ambitions de femme-peintre désireuse d'exercer son art librement. Sous la férule soviétique, elle apprend à ses dépens qu'il est impossible d'échapper aux canons réalistes de la peinture de propagande dictés par le parti communiste. Pour s'en soustraire, elle n'a d'autre choix que l'exil et choisit la France comme terre d'asile.

Paris et la libération gestuelle

Le 10 mars 1950, enfin, au bout de la neuvième tentative, Judit Reigl franchit, sur l'échelle d'un paysan, le champ de mines hérissé de barbelés qui matérialise le rideau de fer à la frontière austro-hongroise. Elle met ensuite plus de trois mois pour traverser l'Europe en ruine avant d'arriver en train à Paris, le 25 juin. « C'était un dimanche matin, et la déception fut énorme ! Paris était sale, moche et misérable »⁴ se souvient l'artiste. Une déception balayée l'après-midi même grâce à une visite au Louvre sous la conduite de Simon Hantaï, arrivé dans la capitale deux ans plus tôt avec son épouse. Le couple l'héberge jusqu'à son installation aux ateliers de La Ruche qui accueillent les artistes sans ressource. C'est son ancien camarade des beaux-arts de Budapest qui lui présente André



**Judit Reigl entourée de ses amis, de gauche à droite :
Simon Hantaï (et son fils Daniel), Tissa David, Betty
Anderson et Antal Bíró, Paris, les ateliers de La Ruche, vers 1952**

© Droits réservés
© Fonds de dotation Judit Reigl

Breton. Ce dernier lui offre, en 1954, sa toute première exposition personnelle à la galerie À l'Étoile Scellée. Dès sa première apparition publique, Judit Reigl affirme son indépendance vis-à-vis du surréalisme en dévoilant une majorité de peintures non-figuratives. À la surface de ses premières toiles abstraites, des volutes dansent comme des électrons libres dans un champ magnétique. Leurs formes spiralées s'entrechoquent sous l'action d'une force invisible qui procède de l'écriture automatique. Cette méthode, seul héritage surréaliste qu'elle cultivera, permet à l'artiste d'emprunter une « descente au-delà du rêve jusqu'à l'infrastructure de l'inconscient. Là où la peinture existe en tant que geste et rythme, pulsion, pulsation élémentaire, cadence »⁵. Pour s'adonner à cette forme de création spontanée et instinctive, Judit Reigl abandonne ses pinceaux au profit d'une tringle à rideau courbée avec laquelle elle balafre la surface de ses tableaux. Songeons qu'à la même période, Simon Hantaï se délie la main en utilisant un cercle de métal arraché d'un vieux réveille-matin.

Peindre avec le corps

Inventer de nouveaux outils pour tester d'autres techniques, ou vice-versa, est souvent le moyen le plus direct trouvé par les artistes pour explorer de nouvelles voies. C'est ainsi qu'à l'été 1955, Judit Reigl change soudainement de pratique en projetant à deux mains la peinture sur la toile. À l'impact, la matière éclate littéralement. Les œuvres nées de cette déflagration « ne résonnent-elles pas encore sous le choc de la pâte jetée à tout volée »⁶ se demande Hubert Damisch lorsqu'il découvre les premiers *Éclatements* (fig. 1 et 2) exposés à la galerie René Drouin, en 1956. Pour l'historien de l'art, « la tension, le rythme, toujours plus serré auquel le peintre veut atteindre, s'y inscrivent sans que jamais nous puissions déceler le geste lui-même, mais seulement le coup, dont chacun appelle le suivant »⁷. Les toiles qui subissent ces assauts répétés sont « prêtes à déchirer », « comme des voiles secouées par le vent »⁸. Cette tempête picturale alimente un combat forcené avec la matière. Cette lutte paraît démesurée maintenant que Judit Reigl s'attaque à la peinture de grand format.

Pour mener la bataille, elle engage son corps tout entier. Ce corps qu'elle désigne comme « le plus parfait instrument et le plus tragique obstacle »⁹ est également à l'œuvre dans les séries qui suivent les *Éclatements*. Dans les *Centres de dominance* (fig. 3 et 4), la peinture, projetée par paquets sur la toile, est étirée à la tringle à rideaux ou à l'aide d'une lame souple. L'artiste pèse de tout son corps sur le racloir pour imprimer ce mouvement curviligne qui caractérise les œuvres de cette série élaborées entre 1958 et 1959. À l'inverse des *Éclatements*, mus par une force centrifuge dirigeant le regard du spectateur au-delà de la toile, les *Centres de dominance* sont animés d'un mouvement centripète qui réagrange la matière dispersée vers le cœur tourbillonnant de la composition. Dans ces deux séries consécutives, Judit Reigl métamorphose la peinture en un champ de forces, le tableau devenant « un modèle représentant le fonctionnement de l'univers »¹⁰ dans lequel la matière, le corps, le mouvement et l'espace interagissent continuellement. À contempler ce phénomène perpétuel, on est saisi du vertige de l'infini.

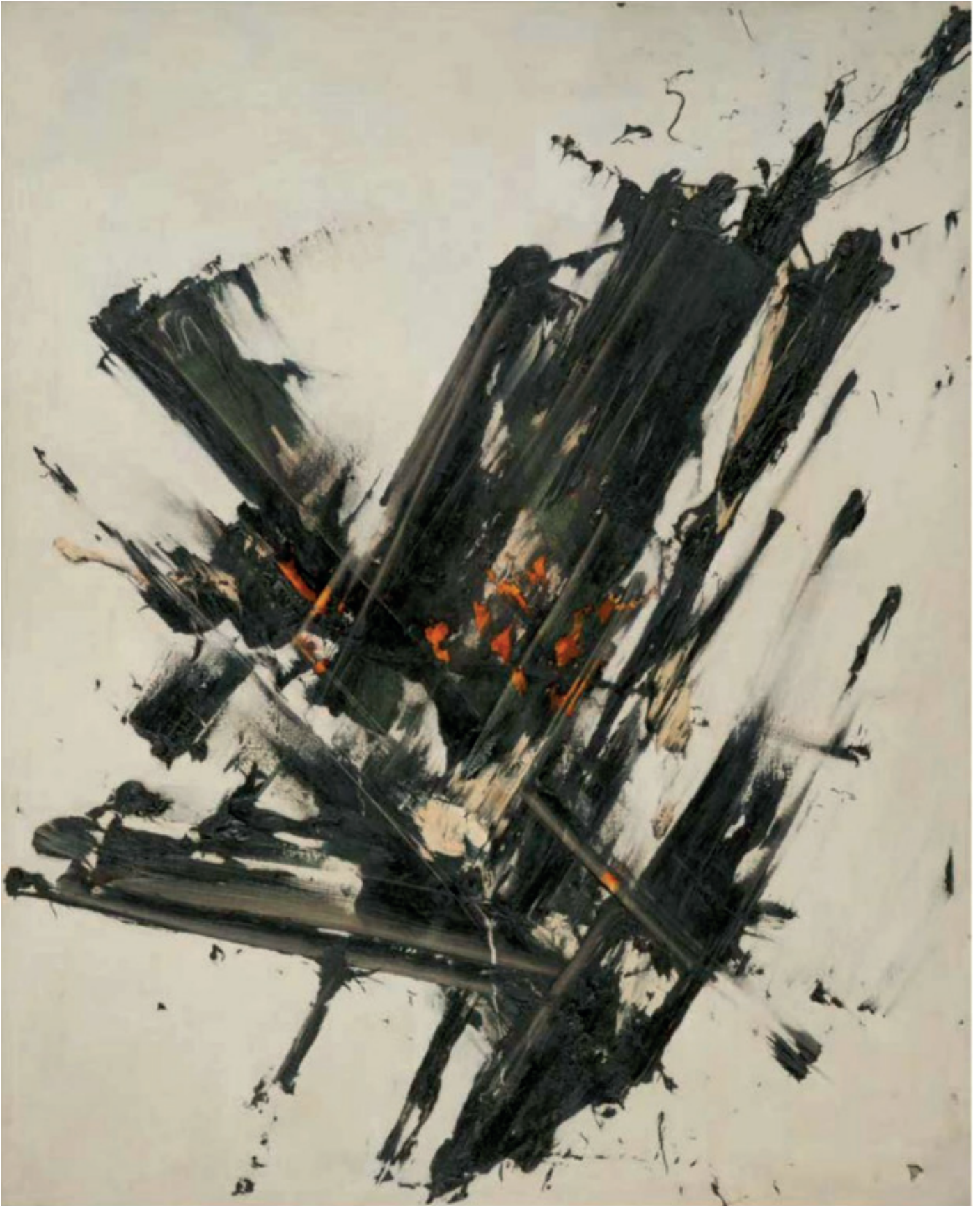




fig. 4
Judit Reigl
Sans titre
(Centre de dominance)
avril 1958

-
Huile sur toile,
185,2 x 159,7 cm
FGA-BA-REIGL-0004
© Fondation Gandur
pour l'Art, Genève.
Photographe : André Morin
© Adagp, Paris, 2021

La peinture au sabre

Pendant la préparation de l'exposition, la Fondation Gandur pour l'Art a fait l'acquisition d'un cinquième tableau de Judit Reigl: une spectaculaire *Écriture en masse* (fig. 5) venue opportunément compléter la sélection en s'inscrivant dans la continuité parfaite des deux autres séries présentées. L'œuvre¹¹, de grande taille, comme la plupart des *Écritures en masse* (suite conçue entre 1959 et 1965), impressionne. Il faut dire qu'elle est peinte au sabre ! Disons plutôt avec une lame d'acier que Judit Reigl actionne de bas en haut pour « monter », comme elle le dit, la peinture noire sur la toile blanche. Se forment alors des masses de peinture qu'il est tentant de comparer

aux aplats d'un Clyfford Still, chantre américain du *Color Field painting*, dont Judit Reigl ignorait pourtant la manière quand elle se lance dans de cette série à la fin des années cinquante. La rencontre ne survient qu'en 1964, quand Judit Reigl expose pour la première fois outre-Atlantique¹². Confrontée sur place aux œuvres de Still, de Rothko, de Newman, et de De Kooning, elle dit avoir ressenti « un souffle nouveau, une grande bouffée d'air frais »¹³, tout en précisant qu'elle n'appartient pas au même mouvement, même si elle se sent alors proche de ces artistes. Elle le fut également de Georges Mathieu et de l'abstraction lyrique dont il est l'inventeur sans pour autant se reconnaître dans cette mouvance parisienne

de l'abstraction gestuelle. Judit Reigl, qui s'est jouée des frontières, même les plus périlleuses, hissa son art au-dessus des chapelles et des questions de style, ce dont la courte, mais dense exposition rouennaise, souhaite rendre compte.



fig. 5
Judit Reigl
Les Huns (Écriture en masse)
1964

Huile sur toile, 207,5 x 230,5 cm
FGA-BA-REIGL-0005

© Fondation Gandur pour l'Art, Genève.

Photographe: David Bordes

© Adagp, Paris, 2021

1 • Geneviève Bonnefoi (dir.), *Judit Reigl*, catalogue d'exposition [Abbaye de Beaulieu-en-Rouergue, 30.05 - 30.09.1999], Beaulieu-en-Rouergue, G. Bonnefoi et Association Culturelle de l'Abbaye de Beaulieu, 1999, p. 14.

2 • *Ibid.*, p. 14.

3 • *Ibid.*

4 • Judit Reigl, entretien avec Jean-Paul Ameline, 28.11 - 05.12.2008, réalisé pour *Art in America*, 03.04.2009, traduit en français sur le site du Fonds de dotation Judit Reigl [en ligne]. Disponible sur: < <http://www.judit-reigl.com/?francais/textes-et-entretiens/judit-reigl---entretien-avec-jean-paul-ameline.html> > (Consulté le 21 mars 2021).

5 • Entretien avec Yves Michel Bonnard in « Cahiers de psychologie de l'art et de la culture », n° 16, 1990, cité dans Bonnefoi, op. cit., p. 15.

6 • Hubert Damisch, « Cinq nouvelles œuvres » in *Tensions*, catalogue d'exposition [Galerie René

Drouin, Paris, 07 - 10.1956], René Drouin, Paris 1956. L'exposition collective réunissait, au côté de Judit Reigl, les peintres Jean Degottex, Claude Georges, Simon Hantai et Claude Viseux.

7 • *Ibid.*

8 • Pierre Joly, « L'espace et la mémoire » in *Judit Reigl*, catalogue d'exposition [Maison des Jeunes et de la Culture de la Vallée de Chevreuse, Bures-sur-Yvette, 06.1972], Bures-sur-Yvette, 1972.

9 • Judit Reigl citée dans Marcelin Pleynet, *Judit Reigl*, Paris, Adam Biro, 2001, p. 28.

10 • Ágnes Berecz, « Écrire comme peindre: la peinture de Judit Reigl dans les années cinquante » in *Judit Reigl. Volume I, 1950-1974*, catalogue d'exposition [Debrecen, MODEM Centre Culturel de l'Art Moderne et Contemporain, 17.06 - 19.09.2010], Budapest, Makiarty Artworks KFT, 2010, p. 14.

11 • Dans un courriel daté du 05.03.2021, le Fonds de dotation Judit Reigl nous apprend que notre

tableau possède un pendant également intitulé *Les Huns* ou *Surgissement d'une horde sauvage*, différent d'une armée qui est organisée, titre et composition inspirés d'un tableau de Max Ernst: *La Horde* (1927) dont il existe plusieurs versions parmi lesquelles celle du Stedelijk Museum d'Amsterdam. La « horde » de barbares ferait aussi référence ici à l'entrée des troupes soviétiques dans Budapest en 1956 et aux exactions qu'elles infligèrent à la population.

12 • En 1964, Judit Reigl est sélectionnée par Lawrence Alloway pour représenter la Hongrie, au côté de Simon Hantai, à la prestigieuse exposition *International Award* du Musée Guggenheim de New-York.

13 • Judit Reigl cité dans Blandine Chavanne, « Judit Reigl, soixante ans de peinture » in *Judit Reigl. Depuis 1950, le Déroulement de la peinture*, catalogue d'exposition [Nantes, Musée des Beaux-Arts, 09.10 - 02.01.2011], Lyon, Fage, 2010, p. 14.

Judit Reigl obituary

Hungarian artist who subverted ideas around gender in her large, gestural paintings



🖼️ Man, 1969-1970. Judit Reigl's Men series consisted of drastically foreshortened, headless masculine figures emerging from slabs of paint. Photograph: Judit Reigl Foundation

In her interview for Art Press International's special Women's Day issue, March 1977, the artist Judit Reigl, who has died aged 97, recalled her dangerous escape from Hungary to Paris in 1950: her ninth attempt. She walked over a minefield at night, with the aid of a ladder placed on the ground, hoping to reach the express train from Budapest; the small yellow-orange squares of light, flashing in the blackness, signalled future safety. They would also appear as flashes within the broad black swathes of her future paintings.

Once in Paris, living within a community of Hungarian artists and introduced to the surrealist André Breton, who prefaced her first exhibition at the Étoile Scellée gallery in 1954, Reigl soon transitioned from surrealist monstrous imagery and automatic writing techniques to a more individual form of gestural painting. She worked on monochrome grounds, in her case often brightly coloured, but marked with palette-knife and blade scrapings, her curves and diagonals later centred with vortexes and eyes. Intimations of trauma - eyes as wounds, traces as scars - intensified in parallel with the Hungarian uprising in Budapest in 1956: abstract marks now suggested scuds of tank tracks, shells bursting.

Paris also meant a reunion with Betty Anderson, an English student of Henry Moore whom she had first met in the 1940s in Italy and who would become her lifelong companion.



📷 Judit Reigl escaped from Hungary to Paris in 1950, and settled on the city's outskirts, in the commune of Marcoussis. Photograph: The Judit Reigl Foundation

In 1963, the couple moved outside Paris to the commune of Marcoussis, dear to Corot and to Cézanne. As the size of Reigl's canvases increased, so did the involvement of her whole body in action as she painted. Her gallerist Janos Gat recalled: "Reigl would reach for any tool at hand - a twisted length of curtain rod, the faceted stopper from a Chanel No 5 flacon."

Reigl was a contemporary of abstract gestural painters such as [Georges Mathieu](#), yet there was a residual figuration in her work, such as her Men series (from 1962), which reversed the centuries-old trope of the canvas as substitute for the female body. Her work was also far more sensuous and sexual than that of male contemporaries from the [Supports/Surfaces movement](#), such as Claude Viallat or [Daniel Dezeuze](#).

Nevertheless, it was that group's critic, [Marcelin Pleynet](#), who became Reigl's friend, advocate and the adviser to the Galerie Rencontres on the Right Bank, which Anderson opened in 1972. It soon became the new avant-

garde space, with a hotline to the US and its conceptual artists as well as painters. Reigl's Men series was shown at the outset: headless masculine figures emerging from slabs of paint with floating black rib-shadows, torsos, thighs, a knot of genitals. Drastically foreshortened, the viewpoint was that of the artist looking down "his" body to the ground.

In the Drapery - Decodings series (1973), huge male torsos and thighs, repeated across a single stretch of sheeting, were draped around the gallery walls and later "decomposed" into individual body imprints. The following year Reigl showed *Déroulements* (Unrollings), abstract canvases marked with delicate touches, like musical scores or illegible writing. "I capture and I emit touches ... horizontally, as I advance and advance in waves," Reigl said.

She was the contemporary of the Parisian feminists such as [Hélène Cixous](#) or [Luce Irigaray](#) who insisted on their own voice and style. Reigl's own gender ambiguity and the way it played out in her work was crucial. Pleynet wrote: "I think it is extremely difficult to distinguish the parts of woman in man or man in woman. And for me, it is certainly not astonishing at all that it is a woman who has brought into debate, through painting, this *refoulé*, or repressed dimension of our culture." He noted the eroticisation of language and surfaces, the excremental dimension of her scraped and recycled Guano series (recalling also birds and flight) and her muscular yet aerial male images. Reigl had effectively "queered" the gestural painting developed in Paris as a response to the macho, performative style of Jackson Pollock.



🖼️ **Outburst (Explosion)**, 1956, by Judit Reigl, private collection, Hungary. Intimations of trauma intensified in parallel with the Hungarian uprising in Budapest in 1956: abstract marks now suggested scuds of tank tracks, shells bursting. Photograph: The Judit Reigl Foundation

Reigl alternated work in Marcoussis with summers in Languedoc-Roussillon. Each year or two a series with a new title would emerge: *Unfolding*; *Art of the Fugue* (1980-82); *Volutes, Twists, Columns, Metal* (1982-83); *Hydrogen, Photon, Neutrinos* (1984-85); *Entrance-Exit* (1986-88); *Body in Plural* (1990-92); *(Out)* (1993-99); *Priceless Body* (1999-2001). For almost six years she worked on the series *New York, 11 September, 2001*, containing images of full-scale male falling bodies. A major retrospective in Nantes in 2010 anticipated her homecoming show in Budapest in 2014, to which she was sadly unable to travel.

Born in Kapuvár, Hungary, Judit was the daughter of the well-to-do Antal Reigl and Julianna (nee Kollar). Her father died when she was three and she moved with her mother to Budapest and a family of “cousin brothers”. In 1931 her mother remarried and they moved to Szeged, on Hungary’s southern border, where Reigl had progressive art lessons at an experimental school. Back in Budapest from 1933, she attended an elite Catholic high school, the Sophianum, then the Hungarian Academy of Fine Art from 1941.

War, evacuation and the immediate postwar period in Budapest were traumatic but filled with discoveries. In 1947 she procured an Italian visa to attend the Hungarian Academy in Rome, and hitchhiked to the major towns and through the countryside. The first postwar Venice Biennale in 1948 was a revelation, as was meeting Anderson.

I met Reigl in 2010, recently bereaved, aged 87 and living alone. That year she was filmed painting for the first time: crouched, intent, animal-like, she is shown seizing a sponge soaked in a bowl of black ink, oblivious to the camera. A broad white band of paper, unrolled on the studio floor, fills the field of vision. Her hand with the sponge scumbles and rotates across the paper. Not since 1965 had Judit worked on rolls of paper. Moments of physical and mental exhaustion contrast with intense productivity: she sits with her head in her hands. Nine minutes end with her radiant smile.

Reigl's first exhibition in the US was at the Janos Gat Gallery, New York, in 2007. In 2011, a five-decade survey at New York's Ubu Gallery coincided with an installation created for the Rooster Gallery. This year she has featured in the Guggenheim's Artistic License: Six Takes on the Guggenheim Collection, and Epic Abstraction: Pollock to Herrera at the Metropolitan Museum, New York. Two of her paintings, Guano 1958-1962 and Mass Writing 1961, were acquired by Tate as gifts in 2006.

● Judit Reigl, artist, born 1 May 1923; died 6 August 2020

Judit Reigl, Abstract Painter Who Broke Away from the Surrealists, Has Died at 97



BY CLAIRE SELVIN August 10, 2020 12:22pm



A work by Judit Reigl at the left on display at the Fine Arts Museum of Nantes in France.
SIPA VIA AP IMAGES

Judit Reigl, who painted all-over abstractions after cutting ties with André Breton and the Surrealists in Paris, has died at age 97. Reigl's work *Guano (Menhir)*, 1959–64, figured in the Metropolitan Museum of Art's "Epic Abstraction" exhibition that opened in 2018.

Born in Kapuvár, Hungary, in 1923, Reigl attended the Hungarian Academy of Fine Arts in Budapest from 1941 to 1946. In 1950, she fled political turmoil in her native country for Paris, where she began working in a surrealist style. Some of the artist's earliest pieces depicted unsettling, otherworldly, and outlandish creatures and scenes.

ADVERTISEMENT

In 1954, Reigl met the writer André Breton, a critic who helped formalize the Surrealist movement, and Breton subsequently gave the artist a solo exhibition at the Parisian gallery L'Étoile scellée, where Surrealist artists frequently presented work. Shortly after that show, however, Reigl abandoned her Surrealist impulses in favor of abstraction.

The artist's work would come to be defined by energetic brushstrokes and urgent explorations of space. Works in her series entitled "**Outburst**" feature swaths of color rushing into and away from a central point. For her "Outburst" pieces and later works like *Guano (Menhir)*, Reigl scraped her paints with various implements so as to give the abstract forms a sense of movement.

After moving to the Parisian suburb of Marcoussis in 1963, the artist returned to figuration with a series of large-scale paintings titled "Man." Her interest in the human body would persist in series she undertook in the 1980s and 1990s.

Throughout her career, Reigl exhibited at Galerie Kléber and the Centre Pompidou in Paris, Erdész-Maklár Fine Arts in Budapest, Ubu Gallery in New York, the Guggenheim Museum in New York, and other international venues. Her work can be found in the collections of the Metropolitan Museum and the Museum of

Modern Art in New York, Tate in London, and more major institutions.



Hommage à Judit Reigl en 3 œuvres iconiques

ART 11 AOÛT 2020



Le 7 août dernier, l'une des dernières figures de l'histoire de l'art moderne s'est éteinte. Elle a laissé derrière elle une œuvre s'étendant sur plus cinquante années de travail. Amie d'André Breton et de Simon Hantaï, Judit Reigl n'a jamais voulu se limiter à un seul mouvement artistique. Cherchant à explorer les limites du mouvement dans l'art, c'est en travaillant en parallèle du surréalisme et de l'abstraction que la peintre d'origine hongroise a trouvé une façon de figurer son ambition. Retour sur trois œuvres marquantes de l'artiste.

Par Honorine Boudzoumou.

1. *Ils ont soif insatiable de l'infini* (1950)

Après avoir suivi un enseignement aux Beaux-Arts de Budapest où elle s'intéresse au surréalisme – mouvement artistique banni au sein de l'école –, Judit Reigl tente de fuir clandestinement la Hongrie. C'est à pied et au bout de la neuvième tentative qu'elle y parvint afin de s'installer à Paris dès 1950, où elle passera le reste de sa vie. Elle y fréquente alors le cercle des surréalistes grâce à son compatriote Simon Hantaï qui l'y introduit. Cadeau de l'artiste au célèbre écrivain après la visite de son atelier, *Ils ont soif insatiable de l'infini* est caractéristique de cette période de transition de la vie de Judit Reigl. Avec ces figures zoomorphes cauchemardesques aux couleurs vives chevauchés par des cavaliers énigmatiques qui vont de l'avant, l'artiste exprime ses craintes et ses peurs vers le spectateur. Influencée par Francisco De Goya, – dont *Ils ont soif insatiable de l'infini* reprend la composition de sa gravure *Désastres de la guerre* comme en témoignent les dessins préparatoires du tableau conservé au musée d'Art moderne de Paris – l'artiste fait écho à son expérience face à la guerre et aux régimes totalitaires. Cette huile sur toile sera exposée pour la première fois aux côtés de quatorze autres œuvres de l'artiste en novembre 1954, à la galerie L'Étoile Scellée pour sa première exposition personnelle organisée par André Breton.



Avec *Éclatement*, l'artiste franco-hongroise remet en cause ses œuvres précédentes et son appartenance au surréalisme. Se sentant piégée par l'étiquette d'artiste surréaliste, Judit Reigl cherche à s'en émanciper par de nouveaux moyens d'expression. C'est avec l'abstraction et le travail en série qu'elle y parvient. En combinant les deux, la peintre étend son travail et commence à s'intéresser au mouvement dans l'art. Comment agit-il sur la toile ? Est-ce que la force corporelle à un incident sur l'expression d'œuvre ? Ce sont ces questions, auxquelles l'artiste tente de répondre avec cette première œuvre, qui la pousse à créer sa première série, *Éclatements*. Son processus créatif devenant une activité physique intense, Judi Reigl abandonne les méthodes classiques : elle ne réalise plus de dessins préparatoires pour ses tableaux, se concentre sur l'aboutissement de ses œuvres par une gestuelle centrifuge de la toile et rompt totalement avec ses précédentes influences surréalistes.



Judit Reigl, "Éclatement", 1956

3. *Écritures en Masse* (1960-)

En parallèle de la série *Guano*, commencée par l'artiste en 1958, Judit Reigl débute une nouvelle série de peintures à l'huile dès 1959. Intitulées *Écritures en Masse*, la peintre y explore un nouveau processus de création dans la continuité de celui utilisé pour *Éclatements*. Grâce une peinture noire, utilisée dans la maçonnerie, qui a un séchage lent et profond, elle construit sa peinture au fur et à mesure du temps. Cette nouvelle méthode de travail qui incite Judit Reigl à créer plusieurs œuvres à la fois lui permet de pousser sa créativité. *"À partir d'un fond blanc, je plaçais sur la toile les mottes de peinture avec une lame souple et arrondie, quelquefois une simple baguette de bois, et je les « montais » ensuite de bas en haut sur la toile, en recouvrant, avec ce noir broyé, les couleurs plus légères placées en dessous. Je savais immédiatement si c'était réussi ou raté, et, dans ce cas, il n'y avait pas de retouche possible"* explique-t-elle. Avec *Écritures en Masse*, la peintre se rapproche de l'artiste Georges Mathieu et accède une nouvelle notoriété et à une reconnaissance de ses pairs à l'International : elle participera à diverses expositions durant les années 1960 dont deux aux États-Unis, la première, *Guggenheim International Award* au musée Guggenheim à New York en 1964 et la seconde, *Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, présentée au Museum of Art du Carnegie Institute à Pittsburgh en 1967.



Judit Reigl, *Écritures en Masse*, 1960

CULTURE • DISPARITIONS

La peintre abstraite Judit Reigl est morte

L'artiste avait fui son pays natal, la Hongrie, pour s'installer à Paris en 1950.

Par Harry Bellet

Comme le mouvement, la peinture se démontre parfois en marchant. C'était le cas pour l'artiste Judit Reigl, morte jeudi 6 août, à Marcoussis (Essonne), à l'âge de 97 ans. Née le 1^{er} mai 1923 à Kapuvar (Hongrie), elle a suivi l'enseignement de l'Académie des beaux-arts de Budapest, où elle avait notamment pour condisciple le peintre Simon Hantaï.

Après un voyage d'étude en Italie entre 1946 et 1948, les autorités hongroises lui confisquent son passeport. « *Le système politique [prônait] le réalisme socialiste (...), les portraits de Staline...* », se souvenait-elle en 2009, dans un entretien accordé à l'ancien conservateur du MNAM-Centre Pompidou Jean-Paul Ameline, l'un des meilleurs connaisseurs de son œuvre, pour le magazine *Art in America*.

« Automatisme total, global »

Judit Reigl commence donc sa longue marche, en fuyant son pays à pied. Elle échoue huit fois, la neuvième tentative est la bonne. Judit Reigl était obstinée. Elle arrive à Paris en 1950. Hantaï, qui l'a précédée, la présente à André Breton : il l'expose en 1954 dans la galerie L'Etoile scellée, qu'il anime. Elle fréquente les réunions du groupe surréaliste, mais se sent en porte-à-faux : la plupart des artistes privilégient la figure, quand l'écriture automatique, qu'elle a découverte avec eux, la conduit vers l'abstraction. « *L'automatisme que j'ai pratiqué était total, global. Mais les surréalistes, dans leur majorité, étaient revenus vers l'imagerie* », confiait-elle à Jean-Paul Ameline.

Sa pratique est alors dans la mouvance de l'abstraction lyrique, ou gestuelle. Elle expose dans certaines des galeries les plus en vue de l'époque, comme René Drouin, puis Jean Fournier, ou encore Van Loo à Munich. Chez le premier, elle rencontre Georges Mathieu, dont la technique correspond à ce qu'elle-même cherche : « *Il s'agissait de peindre sur des grands formats avec tout le corps, en privilégiant la vitesse d'exécution et sans avoir une conception préalable de l'œuvre à peindre.* »

Judit Reigl travaille alors « *sans aucun dessin préparatoire ni pinceau : avec les deux mains, en marchant vers la toile, parfois en jetant la peinture à distance* ». La série, sa première, est intitulée « Eclatements ». « *Cela correspondait aussi à l'éclatement du surréalisme et coïncidait étrangement avec le début de l'insurrection hongroise d'octobre 1956 à Budapest* », remarquait-elle.

« Pas de retouche possible »

Les séries se suivent et ne se ressemblent pas. Mais elles naissent souvent l'une de l'autre : ainsi, la technique utilisée pour la série « Ecritures en masse » ne permettait pas le repentir. *« Il n'y avait pas de retouche possible. Les toiles ratées étaient utilisées comme couvre-sol dans l'atelier. »* Jusqu'à ce qu'elle les redécouvre, usées par les piétinements répétés, salies par les projections de peinture d'autres tableaux. *« Ils s'étaient fossilisés... La matière déchue, excrémentielle, était devenue une merveille. »* Elle baptise cette série « Guano »...

La marche encore, pour la série « Déroulements », que le critique Marcelin Pleynet considère comme l'âme de l'ensemble de l'œuvre : un long rouleau de toile fine est agrafé dans un coin de l'atelier, déroulé, traversant la pièce. *« Un chemin blanc ininterrompu qui coule, contourne, change de direction à l'angle de l'atelier, enjambe les obstacles, passe à la fois devant et derrière moi, ne s'arrêtant enfin que faute de place »,* expliqua-t-elle dans le catalogue d'une exposition à Rennes, en 1977. Alors elle met de la musique, *« non pas comme stimulant ou inspiration, mais pour élargir la limitation de mes mouvements et gestes, en les accordant – et physiquement – à une exigence extérieure. Je me mets aussi en marche, touchant, ponctuant, effleurant la toile à chaque pas avec un pinceau trempé dans la peinture ».*

Après une traversée du désert, qu'ont connue la plupart des peintres abstraits, et surtout les femmes, de sa génération, son œuvre a été redécouverte grâce à des rétrospectives en 2005 à Budapest, en 2010 à Nantes et en 2017 à Oberlin (Etats-Unis). Judit Reigl figure non seulement dans les collections publiques françaises (Centre Pompidou, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Fonds national d'art contemporain, musées en régions, FRAC), mais aussi au MoMA, au Guggenheim Museum et au Metropolitan Museum (New York), ainsi qu'à la Tate Modern, à Londres, et au Musée national de Budapest.

Judit Reigl

1923 - KAPUVÁR, HONGRIE | 2020 - MARCOUSSIS, FRANCE

Peintre hongroise.

Tour à tour surréaliste, gestuelle, figurative, Judit Reigl a souvent déconcerté les critiques par les évolutions de son œuvre et ses tournants aussi brusques qu'imprévus. Son parcours témoigne pourtant d'une angoisse existentielle immuable : la hantise de l'apparition et de la disparition, de l'émergence et de la submersion. En juin 1950, elle s'installe en France, après avoir essayé à huit reprises de franchir clandestinement le rideau de fer afin d'échapper au régime dictatorial de son pays. Elle rejoint à Paris son compatriote et compagnon d'études à l'École des beaux-arts de Budapest, Simon Hantaï, qui l'introduit auprès d'André Breton en 1954 ; elle offre à ce dernier l'une de ses premières toiles surréalistes, *Ils ont soif insatiable de l'infini* (1950) : une vision de cauchemar inspirée par Lautréamont et Goya, où de monstrueuses créatures zoomorphes, saisies d'une inexplicable terreur, fuient dans un paysage désertique. Quelques mois plus tard, invitée par A. Breton à exposer à la galerie À l'étoile scellée, elle présente, en 1954, ses premières œuvres non figuratives, composées de sinusôides tourmentées aux allures organiques, et réalisées, selon ses propres mots, dans un « automatisme total, à la fois psychique et physique ». Après avoir quitté le groupe surréaliste, elle réalise, au cours des années suivantes, une série de tableaux marqués par une gestualité intense, où la peinture projetée à pleine volée sur la toile provoque des déflagrations violemment colorées, tantôt centrifuges (*Éclatements*, 1955-1958), tantôt centripètes (*Centres de dominance*, 1958-1959). Cette abstraction gestuelle la rapproche de Georges Mathieu, avec qui elle expose en 1956 et 1957. Entre 1959 et 1965, ses *Écritures en masse*, faites de puissantes formes noires en lévitation sur fond écru, lui permettent d'aborder des dimensions monumentales, d'une austère grandeur.



Courtesy Judit Reigl, © P. Boudreaux

- ✓ Peinture
- ✓ Art abstrait
- ✓ Art figuratif
- ✓ Corps humain
- ✓ Histoire
- ✓ France
- ✓ Hongrie
- ✓ Années 1950
- ✓ Années 1960
- ✓ Années 1970
- ✓ Années 1980
- ✓ Années 1990
- ✓ Années 2000

PUBLICATIONS +

EXPOSITIONS +

ARCHIVE VIDÉO +

LIENS +

SOUTIEN
- Judit Reigl



Judit Reigl, *Écriture en masse*, 1960, huile sur toile, 230 x 205 cm, Courtesy Judit Reigl, © Photo : P. Boudreaux, © ADAGP, Paris 2017



Parallèlement, les toiles ratées de ces séries ne sont pas abandonnées : foulées du pied, recouvertes des déjections picturales qui jonchent le sol de l'atelier, elles sont reprises, retravaillées et deviennent l'équivalent tellurique de l'ambition cosmique des œuvres gestuelles (*Guano*, 1958-1965). En effet, plutôt que l'élégance formelle, c'est l'authenticité du geste que J. Reigl recherche, une authenticité qui la fait aboutir, au milieu des années 1960, à une figuration imprévue, constituée de torsos anthropomorphes - le plus souvent masculins - tracés en force et placés en position d'envol ou de chute, occupant, au bord du vertige, tout l'espace disponible sur ses toiles (*Homme*, 1966-1972). L'artiste expérimente ensuite l'allègement de ses figures, en prenant l'empreinte de leur corps en ascension, travaillant sur le recto de tissus translucides afin de n'en saisir que les traits essentiels présentés ensuite au verso (*Drap-Décodage*, 1973), car « la percée initiale est devenue mur », déclare-t-elle. Ce travail culmine dans la série abstraite des *Déroulements* (1973-1985), où elle approfondit une « écriture peinture » fluide, faite de tracés colorés émergeant par transparence du fond de la toile peinte sur son envers. Cette recherche d'une inscription du geste de peindre, non plus en lutte avec la matière picturale mais jouant sur sa ductilité, suscite, à partir de 1975, l'intérêt du critique Marcelin Pleynet, dont les textes accompagneront désormais la peintre tout au long de son parcours. Dans ses ultimes séries abstraites des années 1980-1988 réalisées sur le même principe, des rectangles monumentaux apparaissent bientôt, évoquant des « portes » livrant passage à de fines silhouettes humaines, s'avancant tels des Lazare hors de leur tombeau (*Face à...*, 1988-1990). Ce retour de la figure, retour à plusieurs reprises refoulé et accepté, témoigne d'une obsession constante chez l'artiste : celle de faire du corps - agissant ou représenté - le sujet même de la peinture. Cette quête ontologique porte son œuvre, qui n'hésite pas à affirmer sa préoccupation existentielle, au-delà des modes. Dans ses travaux plus récents, ces corps nus se multiplient sur les toiles ; ils apparaissent seuls ou en groupes, de face ou en lévitation, mais toujours en silhouette sur fond uni, réduits à l'essentiel de leur être. Comme elle le dit dans un récent entretien pour le catalogue de son exposition à Nantes (2009) : « Je suis à la fois l'image dans le miroir, le miroir et le spectateur qui voit le miroir [...] Je suis tout ensemble. »

Jean-Paul Ameline

Extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*
© 2013 Des femmes - Antoinette Fouque

L'œuvre immense et multiple de Judit Reigl (enfin) exposée à Paris

A 93 ans, l'artiste d'origine hongroise adoubée par André Breton voit pour la première fois ses toiles présentées dans cinq galeries parisiennes.

Du jamais vu : cinq galeries parisiennes s'associent pour rendre hommage à l'artiste peintre hongroise Judit Reigl, chacune d'entre elles présentant une facette de son oeuvre immense et multiple. Judit Reigl, bientôt 93 ans, artiste à propos de laquelle André Breton, le pape des surréalistes, déclarait en 1954 : « Vous êtes en possession de moyens qui me stupéfient et je vous vois en mesure d'accomplir des choses immenses. »

Elle commence donc par lâcher son pinceau pour projeter directement la matière sur la toile avec les mains. Puis, elle opte pour une lame avec laquelle elle étire du bas vers le haut des mottes de peinture, constituée d'un pigment noir broyé, utilisé par les maçons. Si ce matériau n'autorise aucune retouche, il sèche si lentement qu'il lui permet de travailler simultanément sur six à huit peintures, généralement de format monumental. Ecriture en masse (1959-1965) chevauche dans le temps Guano ou Fragments de peintures (1960-2015), étranges paysages issus des toiles abandonnées sur le sol de son atelier. De ces tableaux abstraits émergeront ensuite de puissants torsos humains, Homme (1966-1972) : est-ce le souvenir de ces résistants qui, comme elle, ont multiplié les tentatives pour traverser le rideau de fer ou celui des musculatures sculptées par Michel-Ange étudiées aux Beaux-Arts de Budapest ? Entre abstraction et figuration, les allers-retours se succèdent comme en témoignent les soixante oeuvres présentées à Paris. La prédiction de Breton s'est bel et bien accomplie.

Sabrina Silamo

L'artiste hongroise Judit Reigl enfin reconnue

D'ici à fin mai, plusieurs galeries parisiennes mettent à l'honneur l'œuvre pléthorique de cette peintre hongroise, amie d'André Breton, installée en France depuis 1950.



Oiseaux, 2011. Encre de Chine sur papier. GALERIE DE FRANCE

Pas moins de cinq galeries parisiennes (la Galerie de France, le Minotaure, Alain Le Gaillard, Antoine Laurentin et Anne de Villepoix) sont en ordre de marche pour réhabiliter, jusqu'au 21 mai, le travail de la Hongroise Judit Reigl. L'initiative de ce panorama en revient à Catherine Thieck, directrice de la Galerie de France, qui travaille avec l'artiste depuis 1981. La vie de Judit Reigl, née en Hongrie en 1923, a épousé les vicissitudes de son pays, plombé par la guerre et le stalinisme. L'artiste traverse le rideau de fer en 1950 pour gagner Paris. Elle exposera à la Galerie A l'Etoile Scellée, animée par André Breton, puis chez Jean Fournier, avant de rejoindre la Galerie de France. Son œuvre, qui court sur plus de cinquante ans, oscille entre puissance virile et effleurements ténus, abstraction et figuration.

Chaque galerie a abordé ce travail selon son propre ADN. Spécialisé dans les avant-gardes d'Europe centrale, le Minotaure s'est concentré sur les pièces de 1954, dont les premiers dessins, baptisés Eclatement, ainsi que les Ecritures en masse de 1965. Les prix s'y échelonnent de 20 000 euros pour les dessins à 115 000 euros pour les peintures.

La galeriste Anne de Villepoix, la plus contemporaine du quintette, s'est focalisée sur la série

Drap/décodage de 1973, avec des pans de tissus blancs suspendus, sur lesquels la chair peinte apparaît en transparence comme un suaire. « Ces œuvres auraient pu être réalisées par un tout jeune artiste tant elles ont une fraîcheur étonnante », observe Anne de Villepoix, qui les propose pour 80 000 euros.

Aux côtés de Pollock

Tout aussi monumentaux, les tableaux de série des Hommes, qui scande le passage de l'abstraction à une figuration hardie, siègent en majesté à la Galerie Antoine Laurentin, au prix de 180 000 euros pièce.

À voir l'étendue et la diversité de cette œuvre, on s'étonne que le nom de Judit Reigl soit aujourd'hui confidentiel. « Il faudra attendre que le Metropolitan Museum à New York achète une œuvre importante des années 1950 et la place dans l'exposition permanente dans la salle où sont exposées les œuvres de Jackson Pollock pour qu'elle soit redécouverte », rappelle Benoît Sapiro, de la Galerie le Minotaure. Catherine Thieck tient l'explication de ce relatif isolement : « Les allers-retours entre abstraction et figuration l'ont rendu inclassable, comme elle dit, "hors d'atteinte". Sa liberté a fait peur et le marché n'aime pas trop les équilibres instables. » Farouchement indépendante, Judit Reigl ne s'est pas laissé capter par le surréalisme, malgré les louanges d'André Breton. Elle a aussi refusé de rester dans l'ombre de son compatriote Simon Hantaï. Elle s'est tout autant dérobée aux combats féministes. « Judit a violemment refusé d'être qualifiée de femme artiste, rappelle Catherine Thieck. Son genre, c'est la peinture. »

REVIEWS

Judit Reigl
UBU GALLERY

A handful of paintings in New York museums is scant guarantee that the name Judit Reigl will ring a bell here in the United States; her status is likely different in France, where her long career began in 1950 following a harrowing escape from her native Hungary in the wake of its absorption into the Soviet Bloc.

Having reached France, Reigl was drawn to the ossified circle of André Breton, briefly taking on and as quickly throwing off an illustrative mode recalling that of Victor Brauner and Max Walter Svanberg (rather dim Surrealist luminaries for whom Breton was then tub-thumping), but remaining faithful to the automatisms that mark Breton's important theoretical contributions to Surrealism. Of these, *l'écriture automatique* would come to play a preponderant role in both her painting and her drawing.

The present exhibition at Ubu Gallery contains only Reigl's automatic works, many of them scrolls she placed upon the floor and deftly worked with ink-saturated sponges. Whether from the 1950s, '60s, or last year, these were all made the same way: Undiluted china ink applied with a natural sponge to paper, which was always laid out at the full length of the studio, pulled from a large roll.

Another type of Reigl's automatic-writing-as-drawing, represented by the series "*Écriture d'après musique*" (Writing After Music), 1965–66, comprises tiny variant scripts generated by the effect of the sound upon the artist's hand. One such drawing bears the inscription VARESE; another, NEGRO SPIRITUAL, though specific sources are rarely indicated. This scriptlike aspect of her work recalls that of Brion Gysin and Henri Michaux, linking Reigl to the French adoption of a mode particularly associated with the Beats, who, at the turn of the 1960s, enjoyed considerable vogue in Paris.

Later, Reigl's gift for an elegant coloristic abstraction flourished, at times insinuating a written-upon page. Two series of generally bicolored fields, "Unfolding," 1973–80, and "Unfolding Continued," 1980–85, suggest a structure of lines upon which telegraphic abstract shapes become, in a certain sense, sequences of small, illegible words. Four such large, refined abstractions are included here. (To be sure, there are also moments of resurgent figuration in the Reigl corpus, dark paintings of the male nude in the manner of Matisse at his most silhouetting—think *La Musique* [Music], 1910—though work of this type does not appear in the Ubu show.)

But of whatever type her art may be, here, Reigl's drawings are given pride of place. Deeply marked by Asian calligraphy, they embody a desire to keep the gesture as fresh and free of an admonishing superego. Hence, she executes them very rapidly—automatically but astutely—as jets of pure id, but utterly aesthetic for all that. In this regard, Reigl falls squarely within the purview of the so-called Tachiste painting typical

of French postwar abstraction. This is both high accomplishment—think Gérard Schneider, Jean Degottex, and Georges Mathieu (who, among the Tachistes, made the greatest impression upon her)—and a hindrance; in the United States, a near-chauvinist preference for New York-grown, supposedly more raw gestural abstraction has rendered the parallel French strain shibboleth.

The Frenchness of Reigl's abstraction (not to mention the inherent sexism of the postwar art world of whatever nation) conspired to keep Reigl a secret (at least in this country), one that this exhibition is helping to dispel. A fascinating catalogue essay—though it is perhaps a tad mythologizing—by Janos Gat, a scholar and Reigl's New York dealer, accompanies this informative event. (The show is mounted in collaboration with Gat's gallery and coincides with the presentation of three new site-specific works by Reigl at New York's Rooster Gallery). Whether the awareness the shows brings will ultimately last is one matter—but to have credibly inserted Reigl as a real player in postwar French abstraction is, in itself, a considerable achievement.

—Robert Pincus-Witten

E. V. Day
CAROLINA NITSCH

Last summer, E. V. Day spent three months as an artist in residence at Monet's garden in Giverny, France, with the charge that she find inspiration in the floral idyll being the only condition of her stay. The fifty works that visit yielded, fifteen of which comprised this show, began as horticultural residua. Day trailed Giverny's gardeners on their pruning rounds and selected the most striking of the clipped botanicals, which she then pressed in a microwave, scanned digitally, and printed, magnified to eighteen times their original size, on photo paper. Color has not been manipulated, but form has: Half of each image was mirrored, rendering the individual flowers bilaterally symmetric, their pistils and stamens forming a vertical axis ringed by petals of brilliant, almost lurid, oranges, pinks, and purples.

On first look, this project seems a shift for Day, and not only for its transition from the three-dimensionality of her sculptural practice to the emphatic depthlessness of the digital print. Feminine archetype though it is, the flower as a theme feels somewhat tame stacked up against previous endeavors that considered gender precincts via Barbie dolls, fishnet stockings, and thong underwear. Her claims for it are in turn more modest; whereas she said in 2006 that her art transforms "a sexual or feminized trope into a statement of power and independence," her description of the aim here sounds straightforward and, in its evocation of the Impressionist enterprise, nearly quaint: "I created these images to transcribe the intimate sensation of being alone in the drama of Monet's garden when it's in full-bloom." Yet while the artist succeeds on this count—the large prints, tightly hung in a small gallery, effect chromatic envelopment—the work has greater stakes than she lets on, and consequences that take up and extend earlier concerns.

The upshot of Day's process is the denaturalization of her natural source material. It's hard to believe that these colors haven't been trumped up digitally; the supersaturated hues look artificial, even steroidal. *Water Lily*, 2010–11, makes a hallucinatory violet mandala of Monet's perennial (an unwitting reminder that the paintings he produced toward the end of his four decades in Giverny unhinged mark from referent to a degree that verged on abstraction). And while the splayed buds have an under-glass specimen quality, and one could probably learn all one needs to know about pollination from their blown-up reproductive organs (squashed bugs even linger in a few), Day's medium



Judit Reigl, *Untitled*,
2010, ink on paper,
29 1/2 x 53 1/4".

Art in America INTERNATIONAL REVIEW

Unfolding: A Conversation Between Jean-Paul Ameline and Judit Reigl

by Jean-Paul Ameline 04/03/09

Opening today, Janos Gat Gallery presents its third exhibition of the work of Judit Reigl, a Hungarian-born painter who arrived in Paris in 1950 to escape the artistic oppression of the Iron Curtain. Once closely associated with the Surrealists, Reigl broke with that tradition to focus on abstract painting. Her solo exhibition, on view through May 30th, focuses on *Unfolding*, a series of works made between 1974 and 1986. Jean-Paul Ameline, Chief Curator at the Centre Pompidou in Paris, met with Reigl to revisit her illustrious career.

JEAN-PAUL AMELINE: Judit, you came to Paris in June of 1950, at the age of twenty-seven. You left your native Hungary in March of the same year. What were the circumstances?

JUDIT REIGL: I crossed Europe mostly on foot, or I took my chances by hitchhiking. And at times, I relied on newfound friends who offered me train tickets. I always had fortune in my misfortune!

JPA: This exit from Hungary, was it illegal?

JR: Absolutely, Iron Curtain included! I actually left Hungary for the first time in 1946 with three painter friends on a scholarship to study art in Italy, but on my return to Budapest at the end of October 1948, I had to surrender my passport. Stalinism had just taken hold and they started to commission works from us in the socialist-realist style.

JPA: So you left Hungary for artistic reasons?

JR: 120 percent! Though actually I was full of enthusiasm: I wanted to build socialism, I was an idealist, naïve. But reality was the opposite of my hopes: My commissions from the Ministry of Culture were to paint portraits of Stalin, Gerö, and Rákosi. On their part, the French allowed me to come to Paris, but my application for a new passport to leave Hungary was turned down. And I was even denied the vouchers needed to buy painting supplies. After eight illegal attempts I succeeded, on the ninth try, in breaching the Iron Curtain, walking twenty miles across the Russian zone to Fürstenfeld in the English one. From the tenth of March to the end of June of 1950, I crossed Europe with minimal help. In Switzerland they proposed that I work for a year as a cleaning lady or in a factory. I refused and asked one thing of the Swiss, that they allow me to go to the French border. But they wouldn't allow it. In the end, I went through Germany and Belgium and arrived in Paris by way of Lille on the train. I exited Gare du Nord on the boulevard de Clichy on a Sunday morning, passed through Pigalle, and my disappointment was enormous! Paris looked dirty, ugly, miserable!

JPA: Were you expected in Paris?

JR: I was; I went right away to Simon Hantaï and his wife, who had come to France two years before me. Soon after, I moved into the La Ruche Studios thanks to a very dear painter friend, Antal Biro, and it was Pierre and Vera Székely who got me my first commission, a mural in a building, now gone, near the West Highway.



JPA: Was it through Hantaï that you met André Breton?

JR: Yes, but four years later. In May 1954, Hantaï invited Breton to visit my studio. That's where he saw one of my first paintings done in Paris, *They Have Unquenchable Thirst for the Infinite*, which was inspired by a Lautréamont poem. Breton was very much impressed, struck by the painting, and he wrote me a letter in which he confessed the great emotion he had felt in the presence of this image that seemed to capture Lautréamont. He immediately proposed organizing an exhibition for me, which I refused as I didn't feel ready. Also, Meret Oppenheim took me to Berggruen. In the gallery I saw Louis XV armchairs. I felt ill at ease; I no longer felt free. I preferred to stick to my tiny room of three and a half by four meters where I lived and worked during the fifties. Every day, I went to the meetings of the Surrealist group. In July, I read "L'amour fou" and I was so awed. Suddenly, I felt compelled to offer *Unquenchable Thirst* to Breton and he accepted it. (This, by the way, had a very surprising ending. Forty years after Breton's death, when the Musée national d'art moderne at the Centre Pompidou acquired the painting at the famous sale of his collection, his daughter sent me the full, and quite substantial, amount that she had received for it. (As she did to all the other artists involved, in the spirit of her father, thus saving my finances at the time.) In November, Breton once more proposed an exhibition and I responded, "I am ready." It opened on the 19th of November at the Etoile Scellée. All the Surrealists came -- Max Ernst passed by. In the gallery there was a small coal heater, and Ernst said, "I'm looking at the fire. I'm looking at Judit Reigl's paintings. They fit; it works." Among the fourteen paintings in the exhibition, there were only two figurative ones, *Unquenchable Thirst* and *Incomparable Delight*. The rest were abstract paintings done, since September of 1953, in full automatism, mental and physical.

JPA: How did the Surrealists view your abstract paintings?

JR: In a few I included organic forms that interested Breton. And in spite of his preference for figuration, he understood their value... but the contradiction was there.

JPA: Was automatism not the source of these abstract works?

JR: The automatism that I practiced was total, global. But the Surrealists in majority returned to imagery. I wanted to go beyond and beneath the dreams. In the beginning, with Hantaï's help, I tried to paint using curved blades, such as razors. It didn't work well. Later, on my own, I did better with a bent curtain rod that I bought at a flea market. Three months after the start of the exhibition, in December, I decided to leave the Surrealist group, and I wrote to Breton. The critic Charles Estienne who invited the Surrealists to show at the Kleber Gallery wanted to borrow *Unquenchable Thirst* along with a few newer works. But in this case I preferred not to give any; I couldn't show a painting that was already part of the past.

JPA: And Breton, did he understand your approach?

JR: I don't know. But he responded with a very thoughtful, sympathetic letter.

JPA: Who were the artists that you felt closest to?

JR: My friend, Antal Biro, often took me to the galleries: Drouin, Maeght, Loeb. There I saw, among others, Mathieu, Tanguy, Ernst, Duchamp. Matta profoundly touched me. I was struck by his large abstract paintings, the "cosmic" ones.

JPA: And the Americans?

JR: It was around 1955 that I started to hear about them at Drouin. Later, I showed with De Kooning, Kline and other American abstract expressionists in 1964 in New York, at the International Awards at the Guggenheim Museum, then in 1967-68 at the Carnegie Awards in Pittsburgh. For me, the school of Paris always remained foreign, stifling. My first exposure to Rothko, Newman, Still, and De Kooning felt like a deep breath. It was gratifying to discover, in the early sixties, the vast expanse of the abstract expressionists, which I paralleled. I may not be one of them but I feel close to them.

JPA: Then, at the Drouin Gallery, you showed with Degottex, Hantaï, Claude Georges, Mathieu, and Viseux, in an exposition titled *Tensions*. What brought you together?

JR: Mathieu was the most important for us. He painted on a large scale with the whole body, and favored quick execution.

JPA: How were your paintings executed?

JR: Without preconceptions: with both hands, walking towards the canvas, at times throwing paint from a distance; one canvas engendering the next, until in a few years it became a complete series.

JPA: And this is why the series is called *Outburst*?

JR: I felt that I was a center that had erupted, a trauma. This also corresponded to the break-up of Surrealism and strangely coincided with the start of the Hungarian uprising in Budapest in 1956.



JPA: Your next series is called *Mass Writing*. Why?

JR: Because the paint is laid on the canvas in large volumes, en masse. I bought some material used by masons: a black substance that dries slowly, from within, over years; this way I could work on six to eight canvases at a time. Starting with a white background, I applied globs of paint to the canvas with a rounded flexible blade or at times with a plain wooden rod, and I spread it upwards from the bottom to the top, using this black mass to cover the lighter colors laid underneath. I could see right away if I had succeeded or missed, and in the latter case, there was no possible correction. I used the rejected canvases to protect the studio floor. Destruction, by the way, is always integral to my work. Out of three or four thousand paintings, I may now have four or five hundred.

JPA: What is remarkable is how the pictorial volumes behave in space: they seem to be in movement.

JR: They are weightless and we do not know if they rise or fall. This "floating" remained constant in my work up to *Unfolding*, which I worked on between the years of 1974 and 1985.

JPA: In your writings you link your painting to the motion of the earth, of the cosmos...

JR: Nothing is linked, it is the same! It passes through me. Heraclitus was right: "Ta Panta Rhei," which is to say, "Everything flows." I translated *Unfolding* from the Hungarian equivalent of the word, the root of which is "river" and means "ongoing movement."

JPA: So you felt the closest to Mathieu?

JR: Yes, but personally, I can't follow the movement in his later work. In the beginning, it was an electric charge. In 1953, one of his paintings, shown at Loeb, literally struck me: it was love at first sight.

JPA: After that, we come to the large formats...

JR: They got progressively larger... for example, a Surrealist work from February of 1954—now at the Musée national d'art moderne—measured about six by nine feet. I never had a studio sized to my liking. They were always too small. And maybe the rising and falling, the weightlessness, come from my wish to escape enclosure...

JPA: Does the *Guano* series (1958-65) derive from this?

JR: The *Guano* [paintings] evolved together with *Mass Writing*, starting in 1958. When I moved, I wanted to protect the new parquet floor, so I covered it with cast-off works from *Mass Writing* and *Center of Dominance*, which I walked over for years without giving it any further thought. They fossilized, and suddenly I saw them: the fallen excremental material became a marvel. One can associate these paintings with Dubuffet, in whom I was then very interested...

JPA: When did you exhibit this series?

JR: Jean Fournier, who directed the Kléber Gallery and showed my work from 1956 to 1962, presented a *Guano* at the Salon d'Automne in October 1962, but the first gallery to buy these works was Van de Loo in Munich, starting in 1958. That was tremendous. Thanks to René Drouin, I showed *Outburst* and *Mass Writing* in Munich, in Lausanne, and in a solo exhibition in Fribourg-en-Brisgau, Germany, over the course of the sixties. She also helped me participate in my first group show at a museum in Wiesbaden in 1957. **JPA:** We should address one of the most important moments of your work, the arrival of the anthropomorphic figurations in your oeuvre, starting in 1966.

JR: It did not immediately dawn on me. When I started to sense this imperceptible presence I said, "Oh, but I don't want to do this..." So I tried to remain with the non-figuration that had been my daily domain for fifteen years. To my great and unwelcome surprise, it persisted. Finally, with time, I accepted, telling myself that "this thing must be very important for me; it has passed unperceived in front of my eyes, it was already present." I have realized, from the vague to the obvious, the same thing: *Mass Writing* had already become, in some way, the series that I much later called, as I had no preconceived plan in this direction, *Man*.

JPA: The figures that appear in 1966 are incomplete, they are torsos.

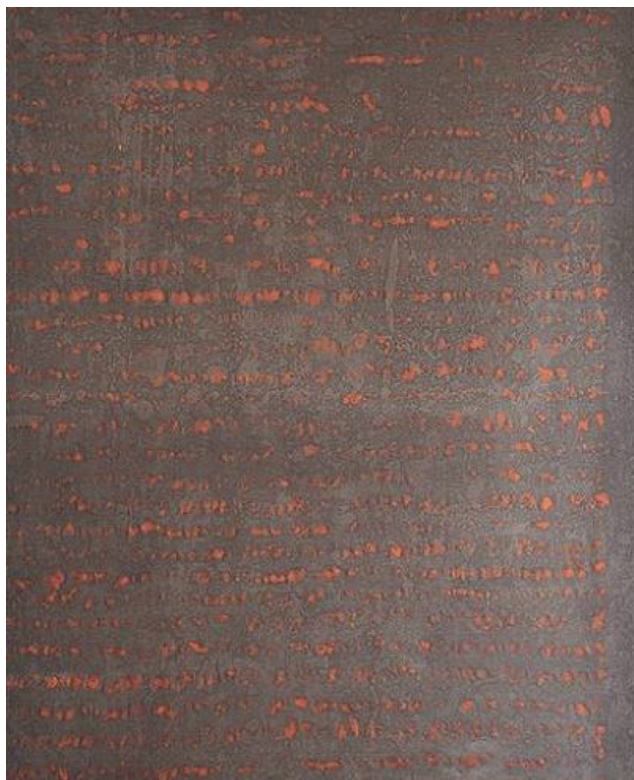
JR: They even told me that they were chopped or mutilated. Absolutely not; they are simply bigger than the canvas. They want to exceed it and they are exceeding it.

JPA: And the bodies seem to levitate in space.

JR: Not yet in 1966. They are standing up vertically, against the void, as an answer. After, they try to break loose, free themselves, fly. They make their presence felt.

JPA: And often they are male bodies.

JR: Yes, most of them, because they make an active stand against the void. They affirm their existence, their liberation. In my opinion, this is what is required. Though I think that art is at once masculine and feminine. Within these two polarities there is total balance and harmony. The female bodies appeared a bit later... without hierarchy.



JPA: Does the word "levitation" bother you in association?

JR: It comes later. You understand, first you have to stand up, fight, try to free yourself, and succeed at times, but also tumble and fail... and sometimes rise to achieve equilibrium—oh, how ephemeral and fleeting!

JPA: We think about other works in the history of art where the bodies also seem to be suspended in space...

JR: Of course, you can imagine unconscious references to Signorelli, to Michelangelo, to Tiepolo. This I can recognize and accept.

JPA: In this series, the bodies always appear nude, muscular, robust.

JR: To unchain yourself, you need physical force. That's why the legs and the arms are powerful. It all goes together, the mental and the physical.

JPA: The mental seems to be absorbed by the physical: bodies without faces.

JR: To bestow a face is to individualize. This is what I want to avoid, the personalization. Deep down the fundamental experience is not strictly human. It predates and goes beyond what is human.

JPA: This perhaps explains why you worked on this series for such a long time...

JR: For six years, from 1966 to 1972. Eight even, if you include *Drape/Decoding*, in which I transferred imprints of my anthropomorphic figures to very fine, almost transparent fabric.

JPA: And in spite of this, the series *Man* was almost never shown, except in 1999 at Beaulieu-en-Rouergue, in the south of France.

JR: Which I regret, for the understanding of my body of work. There is a coherence to my painting

for more than fifty years now that no one could see, or, at least, very rarely.

JPA: Indeed, when you move to this new phase, you distance yourself very strongly from the abstract artists with whom you were showing. That could have caused some resentment.

JR: I could say, to be frank, that there was a great resistance on the part of the people who knew my earlier work, from the moment that they considered me a "figurative" artist. Bernard Ceysson, then director of the Museum of Modern Art of Saint-Etienne, did not even want to see my new paintings, though he liked *Mass Writing*. The art critics, the dealers, the curators -- they wanted me to continue with what I did not want to do anymore. All the same, I could not go making paintings just to keep them happy!

JPA: From what moment did you perceive that this series was better accepted?

JR: It was never really accepted in France, where they totally misunderstood this evolution. In Germany and today in America, it seems to go over better.

JPA: Is it perhaps also because after this figurative phase you came back from *Decoding* to an abstract period?

JR: And yet it is one and the same! Even today France is still caught in this opposition of figuration-abstraction that I had to suffer.

JPA: And this new passage to abstraction in 1974 works itself through the experience of the *Decoding* series.

JR: Yes. *Decoding* corresponds to the imprint of my old paintings from the *Man* series that I covered and then picked up from the back of that fabric. I then showed, on the reverse side, the transferred image of the paint as it seeped through the cloth.

JPA: And this process based on an imprint will become, from 1974 to 1986, a constant in your work.

JR: The only constant is the experience of existence! If it has to be figurative, I accept it. If it becomes abstract, I accept it too. *Drape/Decoding* allowed me to escape the heavy shackles of *Man*. Then I had to say again, "I must free myself," and this all came naturally, organically, ontologically, from the very qualities of the pictorial matter, from the movement of my own body that became a plain instrument, allowing me a script as fluid as the canvas that bore it would permit, once more like the "flow of the river."

JPA: The *Decoding* series was realized without stretchers, on loose canvas.

JR: I was told that they were like veils, shrouds; they are very light imprints on semi-transparent cloth, like Indian saris.

JPA: And it was the paintings from *Decoding* that brought you to the *Unfolding* series in 1974.

JR: And *Unfolding* is, again, completely abstract, but why not? There is no single way of life: the unicellular did become human, and from there, God only knows...

JPA: But this time you worked both sides of the canvas.

JR: I already started it in some ways in *Decoding*, but until then, in *Decoding* I had only shown the back of the canvas. In the *Unfolding* series, the paint that I apply in waves on one side of the canvas seeps through and appears instantly, as distinct particles, on the other. Think of the double nature of light, conforming at once to wave mechanics and to particle physics. This has always intrigued me, and one day when I was working it came to me: this is what I do!

JPA: But the realization of *Unfolding* was brand-new as you stapled the canvases to the walls of the studio and painted with a brush going along the walls.

JR: Not a brush! I always made my own instruments: I fashioned a kind of firm, compact sponge that I dipped in the paint, which allowed me to paint with both hands. Also, I often worked while listening to classical music... Johann Sebastian Bach is the source of the series that I titled *The*

Art of the Fugue.



JPA: You arrived at a kind of cursive script...

JR: An undulating writing in thick enamel paint that I apply on one side appears dispersed on the back. Also, this greasy material is incompatible with the acrylic wash that I then spread over the other side of the fabric, this time mounted horizontally on a temporary stretcher. In this second phase the oily paint interacts with the acrylic in the way that duck feathers repel water. It is a struggle that takes place between the construction and destruction and gives, in the ultimate phase, the amazing result with the correct view of the painting.

JPA: This is, then, a kind of work in which you exploit the specific qualities of the materials.

JR: Exactly. Sometimes I keep at the same canvas until saturation. Method, for me, is fundamentally important, from buying the canvas -- a roll of cotton cloth a hundred meters long and 2.40 meters high that I prepare myself as needed -- to the choice of formats, paint, and the tools with which to paint. I would not touch a brush for forty years and now, oddly, I've come back to it.

JPA: From *Outburst* to *Unfolding*, the change is complete...

JR: For me, it is one and the same. High noon or sunset, it is the same sun.

JPA: But this time *Unfolding* interested a new generation of critics and artists.

JR: The writer and art theoretician, Marcelin Pleynet even wrote that he considers my whole oeuvre as a series belonging to *Unfolding*, anthropomorphic aspects included. By the way, another painter of my generation who goes back and forth between figuration and abstraction while changing his approach, materials, and techniques is Gerhard Richter.

JPA: Some, over the course of the seventies and eighties, would also link you to the painters of analytic abstraction. By the way, between 1974 and 1985, *Unfolding* came to be multiplied by

complementary series.

JR: For me, "analytic" has no meaning. My priority is the discovery, this experience of existence, the universal mode. The source of the series that came after *Unfolding* is also that of music and poetry, which is to say, the elementary gesture, rhythm, timing, pulse.

JPA: *Outburst*, *Mass Writing* and *Unfolding* share the gesture on the canvas...

JR: They share gesture and sign—and most importantly, their partial disfiguration.

JPA: Could the sign itself be a limit?

JR: Life is construction and destruction; this is what my paintings reveal from the start. Degottex goes for deconstruction and disincarnation. For me the painting should simultaneously incarnate and obliterate itself. *Unfolding* is the ongoing act of finding the fixed source that would allow this contrary movement.

JPA: In 1986, the human figure returns, and the first series in which the body appears is called *Entrance-Exit*. Is this a break?

JR: There is no break! The 1986 series *Hydrogen*, the last of *Unfolding*, seems to be buried under the layers of paint. They solidified into a wall that had to be breached. So I traced a kind of rectangular opening on the canvas that some called a door, and in this door appeared a human figure. Why? I have no idea. Because once more it wanted to come out of this door, out of this wall.

JPA: And this human figure is a silhouette.

JR: A silhouette that tries to fly away. How? By breaking down this door. This is how *Entrance-Exit* turned into *Facing* -- because what I must face is myself.

JPA: If I understand well, this silhouette is in the painting because you are in the painting.

JR: I am at the same time the canvas, the painting, and the viewer looking at the painting. I am all of it together. These are the basic fundamentals that I search for.

JPA: As for the flying figures of the sixties, you mentioned Icarus. At times you use the name Lazarus.

JR: It is mostly you who used this name. It is an excellent term but it doesn't come from me. Playnet also noted that I have on the wall of my studio a reproduction of the catacombs in Rome, showing someone beside a grave: this is Lazarus. I still have it.

JPA: What was the critical reaction to this new work?

JR: Very limited, as they didn't see any connection to the ensemble of my series.

JPA: That's why, in your exhibitions, you prefer now to associate the abstract with the figurative works, for example at the Pompidou Center in 1994 at the presentation of the Maurice Goreli Donation—your biggest Parisian collector. Also in Budapest, in 2005, at your Kunsthalle retrospective...

JR: Yes, that exhibition took place thanks in great part to the activity of Kálmán Makláry, my editor and dealer, who also exposed my paintings in various art fairs since then, in Paris, in Cologne, in Moscow. And the Janos Gat Gallery in New York presented my principal series in numerous successive exhibitions: in 2007, *Outburst* and *Guano*; in 2008, *Mass Writings and Man*; and now in 2009, *Unfolding*.

From the top: Unfolding (Deroulement), 1975, mixed media on canvas, 120 x 78 in (300 x 195 cm); Unfolding (Deroulment), 1975, mixed media on canvas, 90 x 240 in (220 x 600 cm); Unfolding (Deroulement), 1974, mixed media on canvas, 64 x 52 in (160 x 130 cm); Entrance/Exit (Entree/sortie), 1986, mixed media on canvas, 120 x 78 in (300 x 195 cm). All images courtesy the artist and Janos Gat Gallery.



Judit Reigl

French, born Hungary, 1923

Outburst

1956

Oil on canvas, 53 1/4 x 61 3/4 in. (136.8 x 155.9 cm)

Provenance: [Janos Gat Gallery, New York].

Gift of the artist, 2009 (2009.165)

At eighty-seven Judit Reigl still produces new, large-scale paintings in France, where she has lived since leaving Hungary in 1950. Her diverse body of work is not especially well known in this country, but her paintings have

been widely exhibited in Europe for more than five decades. This abstract oil belongs to the Outburst, or Éclatement, series she undertook from 1954 to 1956. Using brushes, bent curtain rods, or her hands, Reigl applied or threw generous amounts of paint onto the canvas, spreading and scraping the medium in a spontaneous, vigorous manner while leaving large areas of the ground exposed. Here she coaxed paint toward and away from the center to create a powerfully centrifugal composition.

In 1954 Reigl had been invited by André Breton to exhibit her quasi-figurative paintings at a Parisian gallery that featured Surrealist art. After the show she disassociated herself from Breton's circle but maintained an interest in automatic methods, which informed the unpremeditated manner she employed in the Outburst paintings. Reigl has said that the title of the series coincides with her rupture with the Surrealists and with the beginnings of the Hungarian Revolution of 1956. MP

"Introducing" Reigl

Well into the seventh decade of her career, the highly regarded Hungarian painter Judit Reigl is enjoying her first exhibition in New York.

BY MICHAEL AMY



Judit Reigl: *Guano-Menhir*, 1959-63, mixed mediums on canvas, 83½ by 68 inches.
All photos this article courtesy Janos Gat Gallery, New York.

Having survived World War II and the Stalinist rule imposed in 1948, Judit Reigl (b. Kapuvár, 1923) escaped from her native Hungary in 1950 and settled in Paris, where she remained until moving to nearby Marcoussis in 1963. The veteran artist's first exhibition in the United States is likewise the first show at Janos Gat Gallery's new premises on New York's Lower East Side. Though Reigl has produced works that depict the human figure, this introductory selection focuses on eight abstract paintings (all oil or mixed mediums on canvas) drawn from five different series and spanning the period from 1956 to 1975.

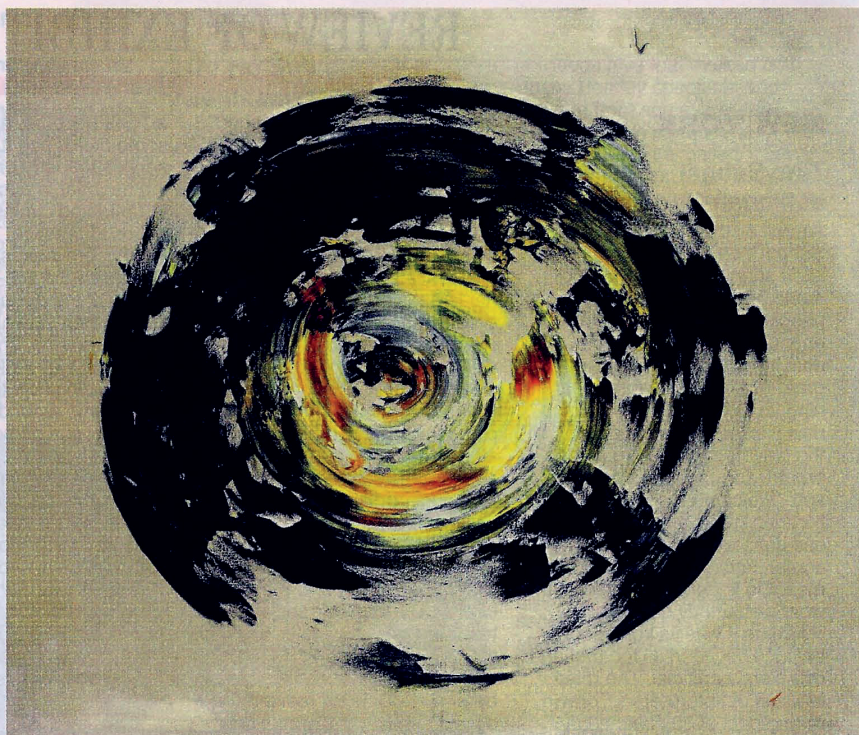
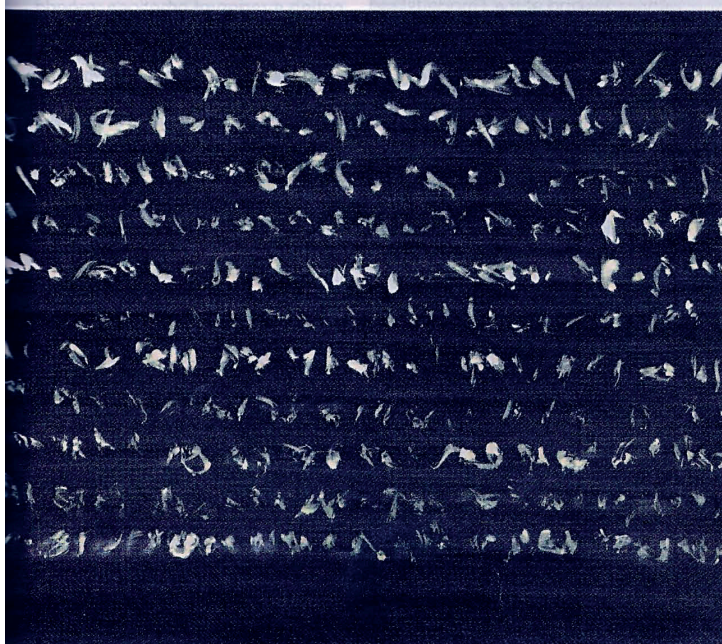
In 1954, Reigl was introduced by her friend and fellow Hungarian émigré Simon Hantaï to André Breton, the leader of the surviving Surrealist movement. Since her arrival in Paris, Reigl had been making figurative paintings with distortions of form, space, scale and color, and unexpected juxtapositions of images, all of which justified her inclusion in the Surrealist camp. Duly impressed, Breton immediately offered her a one-person exhibition. In a letter to Reigl dated July 5, 1954, Breton—ever the misogynist—stated, "You are in possession of powers that surprise me in a woman, and I believe you will be able to do great things with them."

By then, however, Reigl was growing disenchanted with the recognizable, dream-saturated imagery endorsed by Breton. Both she and Hantaï went on to embrace *écriture automatique* (automatic writing), the literary technique of expressing unconscious desires unrestrained by reason, which André Masson had successfully transposed to the production of visual art. *Écriture automatique* provided Reigl with a framework for breaking away from established modes of painting. The technique was fraught with implications of freedom, and therefore particularly attractive to an artist who had experienced repression firsthand. Reigl would later state, "I work with my entire body, with arms wide open. I inscribe the given space with motion, give it rhythm, heartbeat, tempo. This also explains why I use large canvases."

The earliest works in this trim survey belong to the "Eclatement" (Outburst) series (1955-57), in which the paint seems to have been violently scraped across parts of the canvas, leaving large areas of the support exposed. In fact, Reigl threw pigment mixed with linseed oil onto the canvas, and moved this matter around with assorted metal implements. One of the two horizontal "Eclatement" paintings (both 1956) is more open and lyrical, with diagonal streaks of highly saturated dark blue bleeding into liquid white impasto and small flames of dark red. The airiness of this composition, with its relatively discreet system of signs, feels just right. The other "Eclatement," likewise executed on raw canvas, is largely taken over by powerful though fragmentary black diagonals, which veer to gray and beige in places, and suggest an explosion or forms that are being ripped apart. The canvas may offer a comment on contemporary political violence: 1956 is the year of the Hungarian uprising.

American viewers might be inclined to compare "Eclatement" to the black-on-white paintings of Franz Kline, and conclude in favor of the weighty austerity of the latter. It is more rewarding, however, to situate Reigl's gestural paintings within the context of postwar European *peinture informelle* (formless painting) in order to properly assess the full measure of her achievement. Wols, Jean Fautrier, Henri Michaux, Jean Degottex, Pierre Soulages and Georges Mathieu (with whom Reigl and Hantaï exhibited in 1956-57) were among the European painters who approached gesture and matter in nontraditional ways. Reigl's process-oriented pictures involving actions performed by the whole body also bring to mind works by the Gutai group and Fluxus.

Unfolding, 1974, mixed mediums on canvas,
60 1/2 by 69 1/4 inches.



Center of Dominance, 1958, oil on canvas,
69 by 81 1/2 inches.

Reigl's next series, called "Center of Dominance" (1958-60), is represented in the exhibition by a work from 1958 in which a fragmentary maelstrom, black around its broken periphery and shifting to yellow, white and red toward the center, occupies the middle of the unprimed canvas. The image, through which many patches of canvas remain visible, optically projects outward along its border and bores itself into great illusionistic depth toward its center, thereby escaping the picture plane.

The works in the following series, "Guano" (1958-64), arose from an unintended, if prolonged, chance operation carried out by an artist who has always welcomed accident in her practice. Reigl had covered her studio floors with raw canvas to protect them from paint drips and spills. Several years later, she decided to recuperate and rework those randomly stained and layered coverings. *Guano-Menhir* (1959-63) was created by scraping a stratified, gently rounded, vertical oblong out of a dark brown field, and then scratching the form to make its surface look weathered yet richer. The effect is reminiscent of works by Max Ernst and Jean Dubuffet.

The piece that stays most vividly with me, however, is an exquisite painting of 1974 from the "Déroutement" (Unfolding) series (1974-85). Here, 11 registers of white, almost calligraphic marks—somewhat akin to Michaux's, though with the values reversed—seem to float atop a dark brown ground. Significantly, the composition was executed on the verso of the canvas, and the paint was made to bleed through the pictorial support. Certain works by the Supports/Surfaces group, whose activities coalesced in France during the latter 1960s, come to mind. This painting, and the others by Reigl on view, made one long for an in-depth look at the rich history of European painterly abstraction, to which she has made such compelling contributions. □

"Judit Reigl: A Survey" opened at Janos Gat Gallery in New York on Sept. 20, 2007, and was extended through Mar. 1, 2008.

Author: Michael Amy is associate professor of art history at Rochester Institute of Technology.

ARCHIVES

ARTS JUDIT REIGL au Musée national d'art moderne Une respiration de la peinture

Le Monde •

Publié le 01 juillet 1994 à 00h00 - Mis à jour le 01 juillet 1994 à 00h00 • Lecture 3 min.

Article réservé aux abonnés

"Descendre jusqu'à ce fond de l'inconscient, où il y a le geste, le rythme fondamental ", telle a été, telle est restée l'ambition de Judit Reigl, artiste évadée deux fois : de Hongrie en 1950, puis du surréalisme, un langage interdit aux Beaux-Arts de Budapest, dont elle ne sait pas grand-chose en arrivant à Paris. La découverte de la peinture de Matta quand celui-ci donne, à la fin des années 40, dans une sorte d'abstraction cosmique, la marque.

Elle est alors voisine d'Hantaï, un compatriote, à qui elle doit d'avoir été présentée à André Breton. Et les deux artistes de se disputer l'invention de l'instrument de fortune (une tringle à rideau au bout courbé, dans le cas de Reigl, un réveil, dans celui d'Hantaï) avec lequel ils allaient quelque temps opérer, racler la couleur humide, inscrire ainsi directement leur geste dans la toile, se défaire des images susceptibles d'affleurer, systématiser leur écriture abstraite. Autrement dit, échapper au contexte littéraire, visionnaire et mythique dans lequel André Breton, qui veillait au grain et tentait d'orchestrer leur promotion, aurait aimé les voir se cantonner. Mais les temps étaient autres et Reigl comme Hantaï réceptifs, directement ou non, à la nouvelle peinture de ces Américains obscurs, nommés Pollock, Tobey ou Kline, qu'on pouvait alors voir à Paris...

Cette peinture automatique poussée à bout, au-delà du rêve, jusqu'au dépouillement total, pulsionnelle, psychique et physique à la fois, Judit Reigl la pratique toujours _ sans sa tringle à rideau. Elle la pratique à l'arraché, au fil de longues séries de peintures toujours recommencées, effaçant, recouvrant, approchant tantôt la toile de biais, imprégnant recto verso le tissu simplement agrafé au mur, faisant face à la toile tendue pour l'emmurer, ou l'ouvrir à une possible, irrépressible image de l'homme.

La peinture de Judit Reigl n'est pas d'un abord facile. C'est un travail en profondeur, sans effets aguicheurs, sans fioritures. Ce n'est qu'un débat avec la matière picturale et son support, dans un temps personnel peu dépendant des contingences extérieures. Au-dessus des blessures de l'oubli dont l'artiste, une solitaire, a pu souffrir.

Il n'est pas sûr que l'exposition du Musée national d'art moderne, organisée autour des toiles de la donation Goreli (1), qui sont anciennes, permette d'appréhender correctement son oeuvre, de saisir, à l'aide de ces quelques prélèvements, son rythme, son élaboration dans le temps et avec le temps, son inscription dans l'épaisseur des couches de matière accumulées, grattées, recouvertes au fil des séries. Des séries qui s'étalent parfois sur dix ans, se chevauchent et se succèdent, nées de ratages, d'abandons, de reprises, dans l'alternance et la simultanéité des approches et des expérimentations contraires.

Le cordon coupé avec le surréalisme

Les Eclatements de 1955-56 sont venus quand l'artiste entreprenait d'affronter directement la toile blanche en y écrasant du noir. C'est là que le cordon avec le surréalisme est coupé, avec force et rage. Une rage qui habite aussi les Ecritures en masse (1959-65), au moment où mûrissent les Guano. Celles-ci sont à l'origine des toiles ratées _ les signes sur fond blanc ne toléraient pas de corrections _ que l'artiste avait étendues en couches sur le sol pour protéger un parquet neuf, et qu'elle piétinait en travaillant, étalant les couleurs qui coulaient à ses pieds. Reigl les a reprises systématiquement à partir de 1962, pour finalement recouvrir ces croûtes excrémentielles d'une couche de blanc raclée immédiatement, et obtenir un voile opaque : la couche de fond habituellement destinée à recevoir la peinture fraîche se retrouvait dessus.

Alors qu'à la fin des années 60, devait surgir, contre toute attente, la première image d'un corps _ un torse d'homme pris dans le corps à corps du noir et du blanc _, cette image générique devait à nouveau s'imposer à la fin des années 80. Mais cette fois elle serait silhouettée, en suspens dans la couleur dissolue, comme si, dans la série Entrée-Sortie, l'enoncé du rectangle, porte virtuelle au centre du tableau, appelait, en contrepartie, cette incorporation d'une figure dans la géométrie du tableau-mur. Le tableau-mur et sa mouvance que seul un regard patient peut déceler. Il faut du temps pour accrocher à l'oeuvre de Judit Reigl. Rien n'y est donné d'emblée et surtout pas cette vie intime de la peinture, cette respiration de la toile dans les multiples couches de couleurs superposées, discrètement révélées par les arrachements répétés en fines bandes verticales.

En fait, ce qui manque le plus à l'exposition de cette gymnastique picturale méditative, favorable au déroulement de la pensée hors champ, c'est un de ces Déroulements minimalistes des années 70, où l'artiste a tracé entre deux plans une ligne d'écriture blanche, et fait entendre son souffle, le plus simplement.

Le Monde

ARCHIVES

Reigl, Pincemin, Buraglio à l'Arc

Par GENEVIÈVE BREERETTE.

Publié le 26 novembre 1976 à 00h00 - Mis à jour le 26 novembre 1976 à 00h00

• Lecture 4 min.

Des toiles partagées en deux, horizontalement, par une ligne, et tout le long de cette ligne, une écriture, avec ses bavures, ses élans, ses retenues, ses écarts, ses arrêts, une écriture peinte assourdie par la présence des champs de couleur qui se rencontrent là. Plusieurs toiles récentes de Judit Reigl sont ainsi faites, simples phrases musicales blanches voilées de bleu et de violet, ou rouges imprégnées de noir. D'autres ont toute leur partie basse ponctuée de ces tracés horizontaux, d'autres relèvent d'une composition tripartite, avec un carré uni au milieu, pour interrompre les tracés ininterrompus. Judit Reigl les appelle Déroulement. Déroulement d'un geste : celui qui imprègne de couleur la toile vierge en suivant une ligne donnée, le pli d'emballage de la toile achetée au mètre, et dont le rythme suit la marche de l'artiste le long de la toile suspendue au mur, mais qu'elle laisse flottante. Déroulement des opérations d'imprégnation des couches de couleur successives, qui vont recouvrir progressivement le recto et le verso du drap... Toute une cuisine picturale qui ne se laisse pas voir. Après coup, les toiles sont tendues et montrées d'un seul côté.

Judit Reigl peint depuis vingt-cinq ans. Elle a d'abord eu une période surréaliste et pratiqué l'écriture automatique Breton l'a préfacée. Puis elle s'est tournée vers l'" Action painting ", d'où ont émergé deux séries de peintures, les Guano, dont quelques exemples sont présentés ici, et les Hommes exposés en 1973 à la galerie Rencontres. Ce qu'elle donne aujourd'hui, développement nouveau d'une même recherche, est plein de la tranquille assurance de quelqu'un dont les expériences accumulées ont permis de décanter les moyens. Ce que fait Reigl a une teneur qui ne se mesure pas aux effets immédiats.

Si l'on suit sa carrière, marquée par des silences et même des absences - dans les années 60, elle n'a pratiquement pas exposé, période pendant laquelle elle a laissé ses toiles vivre une vie de tapis dans son atelier, et où les piétinements, les taches non voulues, les débordements de la couleur d'un endroit sur un envers d'une toile posée dessus, ont engendré ses Guano, - on s'aperçoit de la continuité de sa démarche, spontanée d'abord, qui repense les média de la peinture ensuite. La réflexion vient toujours après le geste et nourrit l'étape suivante. Reigl questionne la peinture, le support, la toile, les limites de la toile - qui ne sont pas contraintes initiales, car c'est seulement après que le cadrage et le découpage du champ pictural sont effectués : elle repense le dessin et la couleur, le fond et la forme, qu'elle met dans un rapport inversé. Dans ses déroulements, elle a une façon de faire qui s'apparente aux méthodes de supports-surfaces, et on peut penser qu'à un moment donné de son parcours pictural elle a trouvé dans ce groupe des éléments propres à l'enrichir. Pourtant, si ces œuvres appartiennent à une famille d'esprit, c'est beaucoup plus du côté d'un Rothko ou d'un Newmann qu'elle se situe.