

Robert Suermond

Autor(en): **Suermond, Robert / Groot, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Collection cahiers d'artistes**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft -: **Robert Suermond**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-550579>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

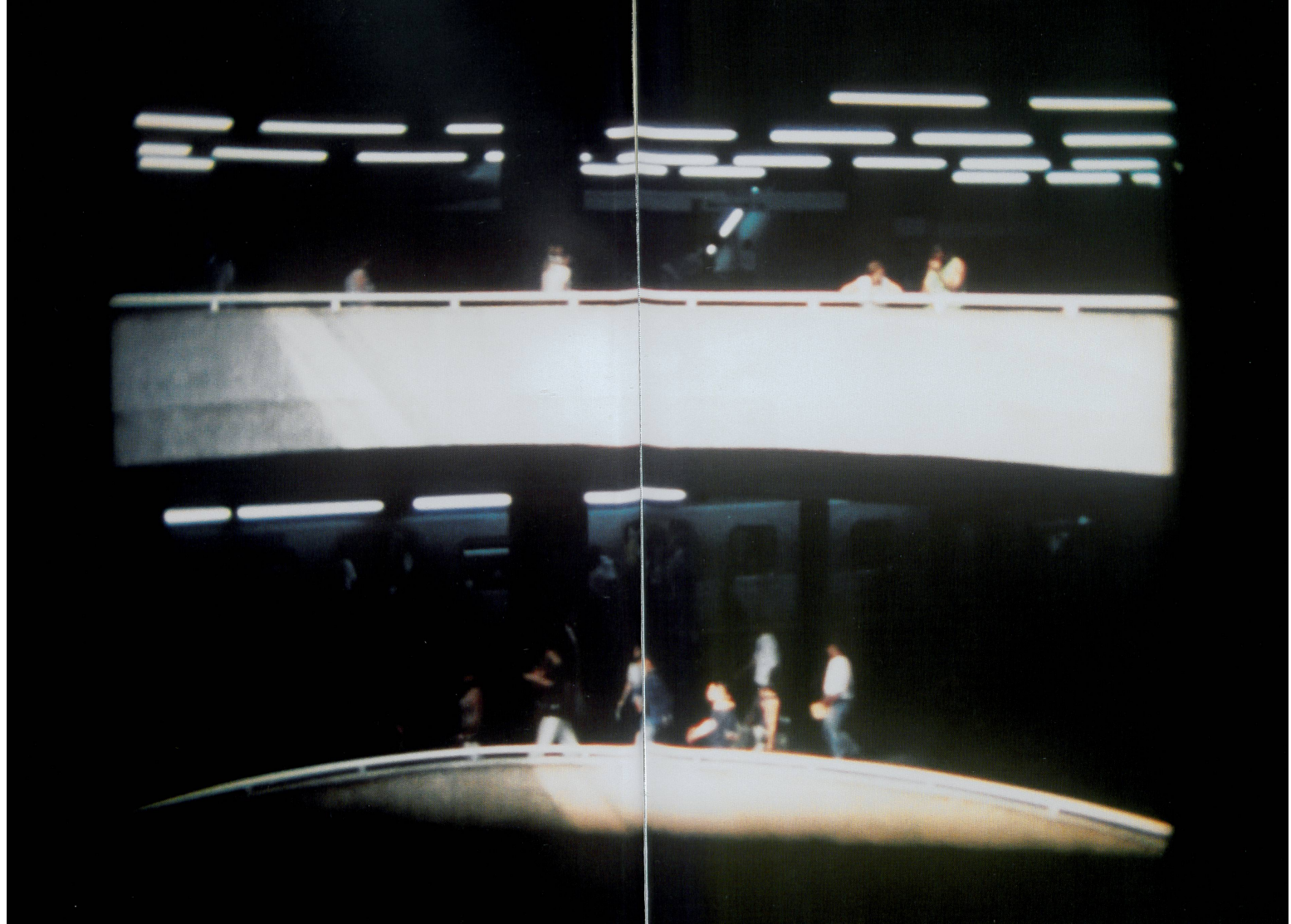
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

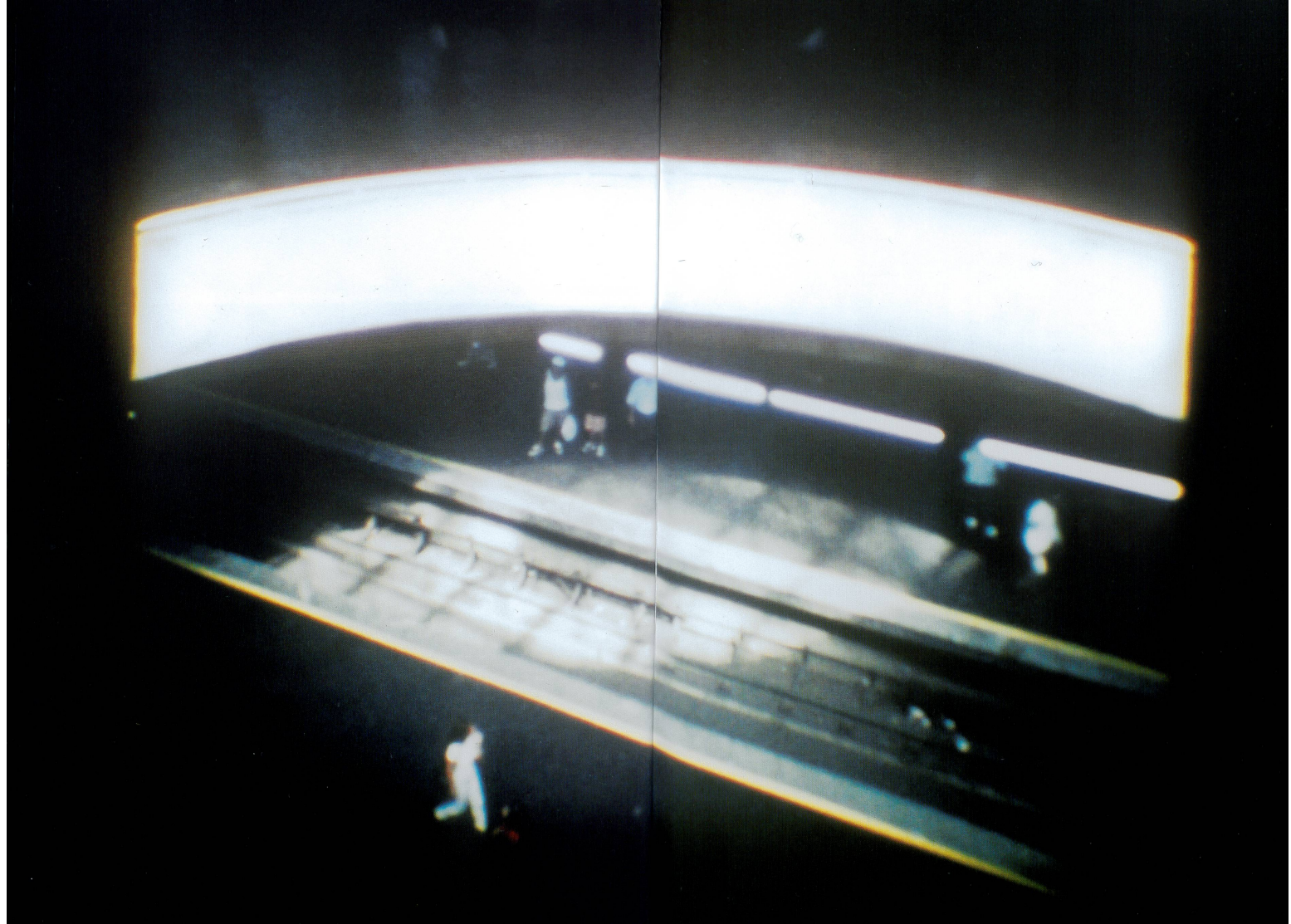
Robert Suermondt





Robert Suermond







Les vestiges de la perspective

Paul Groot

Est-ce là toute la vérité?

Pour bien saisir toute la spécificité du travail de Robert Suermondt, il faut reconsidérer ce que l'on entend par peinture. Naturellement, ses toiles offrent ce qu'on attend habituellement d'une peinture. Suermondt peint et ses tableaux s'inscrivent dans la tradition des Giotto, Le Titien, Poussin, Edouard Manet, Willem de Kooning et Gerhard Richter. L'écho de leur travail résonne dans ses toiles, elles en reflètent les passages marquants sans qu'on sache précisément lesquels. Suermondt ne les imite pas, il les remet en question dans son propre langage, qui va au-delà de la simple description. Parce qu'il travaille ses toiles, comme l'a dit Daniel Kurjakovic, «à partir de la matière, par l'acte de peindre, dans une conscience historique des systèmes sémiotiques [...]»¹, Suermondt fait appel à une tradition artistique plus large, adoptant une démarche culturelle et psychologique. Il ne se limite pas à manier la matière «peinture» dans «l'effet d'un geste, d'une tache de couleur, de l'application des couches, etc». Son art ne se résume pas à un «mécanisme de gestion pour les philosophies les plus élevées du monde, dans lequel un type de logique perceptionnelle entre en conflit avec un autre en des jonctions polyvalentes.» Ces toiles reflètent une position très claire dans le débat culturel qui agite notre époque. Elles donnent une vision du monde, sans se faire trop explicites, par une méthode de travail purement esthétique et très personnelle, en constant équilibre et dénuée de sensiblerie artistique ou d'artifice sentimental. Par des gestes autonomes, par une palette qui révèle tout, il raconte le monde présent, sans pour autant s'attacher aux événements actuels. Et même si la peinture n'est peut-être pas le moyen le plus efficace, ses toiles sont pourtant bien plus «politiques» et «psychologiques» qu'on ne pourrait le penser au premier regard. Elles font écho aux livres qu'il lit, aux films qu'il voit, aux photos qui le préoccupent. Et naturellement, aux vidéos et aux films qu'il fait. Ces impressions peuvent ressurgir et se traduire en peinture, immédiatement ou bien plus tard, mais elles reviennent toujours voilées, jamais de manière directe. On pourrait penser qu'il s'agit d'une attitude «conceptuelle», cependant à trop insister sur ce point, on risquerait de ne pas voir les qualités purement picturales de Suermondt. Le peintre passé maître dans l'art du geste délicat, peut aussi se laisser aller à de larges mouvements sommaires. Les subtilités d'un pinceau fin alternent, l'instant suivant, avec la rudesse de la toile, comme pour corriger un déséquilibre. Quitte à employer une formulation trop explicite, je dirais que sa méthode de travail est telle qu'elle nous force, à chaque fois que nous regardons une de ses toiles, à la reconstruire nous-mêmes et «à la compléter». Ses toiles ne sont jamais achevées; ce que l'on voit à chaque fois, c'est l'artiste au travail.

Le sentiment de l'architecture et le besoin d'images photographiques...

L'architecture – une architecture contemporaine et pourtant dépouillée de son apparence quotidienne – joue un rôle important. C'est une relation d'amour-haine qu'il tente de gérer en utilisant des photos extraites de revues d'architecture. Il prend le monde terre-à-terre de l'architecture contemporaine et le transforme en ce qui semble toujours être des images lyriques. Ce sont des images kaléidoscopiques qui ramènent

parfois le monde de l'architecture à un ensemble de gestes picturaux, d'autres fois l'explorent sur le mode distrayant et indulgent, puis au travers d'un éclatant enduit pâteux, enfin dans un luxuriant paysage baroque. Ainsi, l'architecture est incorporée à la nature, ou au contraire, la nature à l'architecture... La plupart du temps, c'est une photo extraite d'un journal qu'il utilise pour sa toile. Soit tout de suite après l'avoir vue pour la première fois, soit longtemps après, alors qu'elle l'a accompagné des années durant. Le tableau peut alors beaucoup ressembler au modèle, mais il peut tout aussi bien totalement le modifier. Ce travail avec la photographie le rapproche de Gerhard Richter et de l'«atlas» qui a servi à ce dernier de base pour les œuvres qu'il a peintes tout au long de sa carrière. Ou de cet album de photos souvenirs de Rome que Suermondt m'a montré: une collection de cartes postales bon marché retravaillées par Richter dans le style qui lui est propre. Mais la comparaison ne tient pas: Suermondt ne collectionne pas pour le plaisir de collectionner. Variant le degré de détail ou de distance, il ajuste son procédé kaléidoscopique à ce qu'il considère comme une méthode de déconstruction et de reconstruction. Ce que Kurjakovic appelle «le frottement impulsif et positif des systèmes sémiotiques et de leurs codes les uns contre les autres», est ici structuré par des lignes esthétiques classiques. Ce qui confère à ses objets architectoniques une autre qualité que celle de simples conteneurs de vie humaine.

...comme attitude cinématographique

Des conteneurs architecturaux mais tout autant des conteneurs qui peuvent se transformer en caméras ou en appareils photo. Comme dans *Easton* (1966), une sorte de chalet, comme on en trouve dans les Alpes suisses (du moins c'est ce que je suppose, après tout Suermondt est un peintre suisse, mais le titre fait plutôt penser à un lieu anglais, alors peut-être, malgré tout, une maison en East Anglia ou en Nouvelle-Angleterre?). Une maison aux vitres sombres. Je l'ai longuement regardée, fasciné, sans savoir ce que j'y cherchais. Jusqu'à ce que je perce le secret de la toile. Ce n'est pas uniquement une maison à regarder, cette maison regarde aussi le spectateur! Cette maison est aussi un conteneur où on peut voir une caméra, une caméra qui répond simplement au regard curieux de celui qui regarde, lui rendant son regard. Suermondt est avant tout un créateur d'images, il ne fait pas de différence: il filme ses peintures et peint ses films, usant d'une esthétique radicale où un médium complète l'autre. Dans le film *Napelm*, une promenade à travers un quartier ouvrier de Bruxelles, c'est l'envers du décor urbain – les fabriques, les entrepôts et leurs détails – qui le retient. Ces détails lui donnent des indications sur les formes et le matériau qui reviendront dans les peintures. Son film *São Paulo*, qui contient un superbe panorama de la ville, est lui aussi complété de détails somptueux. Un solide montage-caméra d'une traversée de la ville en voiture: le rythme de la structure urbaine est rendu par le déroulement continu d'un autre panorama aérien. Il est clair, dans ce cas, que ce voyage aux allures de virée touristique ne constitue qu'un moyen d'enregistrer un monde architectonique, qui réapparaîtra dans les peintures.

Mais il y a plus: elles sont aussi musique! Ces derniers temps, Suermondt s'intéresse, dans son travail de peinture, à la notion de peau, telle que Didier Anzieu l'a développée dans son livre *Le Moi-peau*². L'idée que la toile serait une image plane, pareille à ces tests de Rorschach – des formes subjectives attendant d'être interprétées par le patient –, le fascine. La peinture comme «Moi-peau» – cette idée ébranle tous les critères métriques et rythmiques habituellement utilisés pour penser la peinture. La peinture comme matériau vivant, comme interface permettant d'entrer en contact avec le monde, sans pour autant écarter la pensée traditionnelle selon laquelle la peinture est une image en perspective. En fait, c'est sur les vestiges de la perspective qu'il construit son propre programme spatial, et ce faisant, remet en question, dans une logique libre et personnelle, nos attentes en matière de perspective. Dans sa conception artistique du monde, différents éléments se reflètent l'un l'autre, mettant en évidence la surface tout en suggérant des espaces. Le résultat en est une apparente absence de gravité qui semble faire flotter les images. Et c'est justement cette impression de flottement qui confère à ses toiles une qualité «musicale». Musicale, oui. Car tous ces images et indices architecturaux, tous ces éléments de nature, sont créés au travers de ce que je nommerais des «filtres musicaux». Et pas uniquement au sens métaphorique: cela correspond à l'attitude de Suermondt qui donne à ses toiles la possibilité d'être lues la tête en bas. En haut ou en bas, à gauche ou à droite, sa signature trahit son adaptabilité et sa capacité à orienter forme et contenu dans toutes les directions de son choix. On pourrait ainsi qualifier son style de baroque, en ce qu'il fait écho au travail de contrepoint du compositeur baroque, qui arrange ses fugues. A partir d'un certain point de vue, Suermondt recherche le reflet des objets et des structures qu'il peint. A l'instar du compositeur qui module ses phrases dans une autre tonalité, conservant les intervalles mais modifiant leur séquence, Suermondt change de «registre» et de hauteur de ton en transposant couleurs et formes. La peinture comme «offrande musicale» (Jean-Sébastien Bach). Ainsi, utilise-t-il la tension entre sommet et base, entre accents horizontaux et verticaux pour rendre palpables «la tentation d'un équilibre parfait» et «le désir de symétrie». Avec pour résultat, une tension entre ce que le spectateur veut voir et ce que la peinture peut et veut lui offrir. A coups de pinceau – oscillations de gauche à droite et du fond vers la surface –, Suermondt structure un équilibre. Il en ressort un «piège à regard» pour le spectateur, qui doit compter avec l'absence d'indices clairs mais nombre de suggestions pour faire le point sur la peinture. D'une certaine façon, cela ressemble à ce que l'on peut éprouver en travaillant avec un synthétiseur: les peintures de Suermondt proposent un parallèle visuel aux variations auditives que l'on peut produire en temps réel en générant des ondes avec les oscillateurs. Elles évoquent en effet d'hallucinantes vagues visuelles.

1 Daniel Kurjakovic, *The Pulse in Painting*, dans le catalogue Groene Pasen, Musée Dhondt-Dhaenens, Deurle, Belgique, février-mars 1997

2 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Editions Dunod, Paris 1985

The Remains of the Perspective

Paul Groot

Is this the whole truth?

To really grasp the full quality of Robert Suermond's work, you need to abandon fixed ideas of what a painting is. Naturally, his paintings have what you expect from a painting. Suermond paints, and his paintings are in the tradition of Giotto, Titian, Poussin, Edouard Manet, Willem de Kooning and Gerhard Richter. His canvases echo their work; they reflect famous details from them, though it is difficult to put your finger on precisely which. Suermond is not an imitator. He challenges them in his own language, a language that is more than painting. As Daniel Kurjakovic has said, Suermond tackles his canvases in a historical consciousness of semiotic systems, "materially worked through in the act of painting (...)". In his psycho-cultural approach, Suermond harks back to a broader artistic tradition. Suermond goes beyond manipulation of the material of the painting "in the effect of a gesture, of a colour patch, of the process of layering, etc." His painting is more than a mechanism for managing the higher philosophies of the world, "where one type of perceptual logic conflicts with another" in "polyvalent junctures". These canvases reflect a very clear position in the contemporary cultural debate. They portray our modern world, without being too explicit, in a purely aesthetic, highly personal manner that is balanced on a knife-edge, without any artistic sentiment or sentimental artifice. With autonomous gestures and a palette that shows everything, he speaks of our modern world without direct reference to everyday events. And although painting as such may not seem the most efficient means for this today, his canvases are far more "political" and "psychological" than may appear at first glance. They reflect the books he reads, the films he sees, the photographs that preoccupy him. And, of course, the videos and films that he makes. Impressions can return immediately or much later to be translated into paint, but they always return in disguise, never directly. Perhaps that sounds a bit "conceptual", yet to overemphasize this would be to miss Suermond's purely painterly qualities. He is a painter capable of small gestures as well as larger, cruder movements. From one moment to the next the subtleties of the small brush are exchanged for the coarse canvas, to correct any imbalance. At the risk of sounding too emphatic, we might state that the result of his working method is that each time you approach a painting of his, you are forced to construct the painting from scratch and "come to terms" with it. His paintings are never clear. What you see each time you look at one is the artist at work, as it were.

Architectural feelings and the need for photographic images...

Architecture, contemporary architecture that at the same time is stripped of its everydayness, plays an important role. It is a love-hate relationship that he often fights out using photographs from architectural journals. He grabs the world of today's rigorously down-to-earth architecture and transforms it into what seem to be lyrical pictures – kaleidoscopic pictures that sometimes reduce the world of architecture to a handful of painterly gestures, then investigate it in a playful and candid way, and elsewhere pass through a glowing, thickly applied atmosphere to end in a lush baroque land-

scape. In this way, architecture is incorporated into nature, or vice versa, nature into architecture. Usually the photographs he uses for his paintings are taken from magazines he finds. Sometimes immediately on seeing an image for the first time, in other cases accompanied by it for years before it appears on canvas. The result can look pretty much like the model, but it can just as easily be totally transformed. His works using photographs may seem related to the work of Gerhard Richter, such as the "atlas" of photographs on which Richter has based his paintings in the course of his career. Or the Roman photobook that Suermondts pointed out to me: a collection of cheap tourist postcards of Rome that Richter had wrought in his unique style. But the comparison does not hold water: Suermondts does not collect for the sake of collecting. In varying degrees of detail and detachment, he adjusts his kaleidoscopic method to what he sees as a method of deconstruction and reconstruction. Along classic aesthetic lines he structures what Kurjakovic calls "the positive, pulse-led playing off against each other of semiotic systems and their codes". And in the process his architectural objects evolve into something more than just containers of human life.

...as a cinematographic attitude

Containers of architecture, but also containers that can be seen as photo or movie cameras. As in *Easton* (1996), a sort of chalet such as you find in the Swiss Alps. (I am simply assuming that; Suermondts is, after all, a Swiss painter, but the title promises something English, a house in East Anglia or New England perhaps?) A house with dark windows. I looked at it for a long time, fascinated, without knowing what I was looking for. Until I had unravelled the secret of the painting. It is not only a house to look at, but a house that is also looking at you. This house is also a container that in reality can be seen as a camera, a camera that responds to your investigation by looking back at you. Suermondts is above all a creator of images and does not really make any distinction. He films paintings and he paints his films. Using a radical aesthetic in which one medium complements the other. In the film *Napelm*, a stroll through a suburb of Brussels, it is the other side of the urban facade, factory buildings and warehouses and their details, that preoccupies him. The details "instruct" him about the forms and material that are to return in the paintings. His film *São Paulo*, which contains an extraordinary panorama of the city, is full of exquisite details. A solid "montage by camera" of a drive through the city: the rhythm of the urban structure is given by a sustained whizzing along yet another new flyover. Here it is clear that a tourist-like trip is the vehicle for registering an architectural world that will appear in the paintings.

But there is more: they are also music!

Recently Suermondts has been interested by the links connecting painting and the notion of skin as developed by Didier Anzieu in his book *Le Moi-peau* (The skin ego)². He is fascinated by the idea of the painting as a flat image, such as the kind used in a Rorschach test: subjective forms waiting to be interpreted by the patient. The notion of a painting as a "skin ego" puts all the possible metric and rhythmic standards

commonly used to discuss painting in a new light. The painting as a living material, as an interface to be used in making contact with the world, without discarding the traditional concept of painting as an image in perspective. In effect, he develops his own spatial programme on the remains of perspective, and in the process the battle with our expectations of perspective continues in a free, personal logic. In this artistic concept of the world, various elements will reflect each other. While emphasizing the surface, they also suggest spatial implications. The result is an apparent lack of gravity that makes the pictures seem to float. This suggestion of floating lends his canvases a "musical" quality. Musical indeed, because all the architectural images and suggestions, all the natural elements, are created by what I would like to call "musical filters". And in more than just a metaphoric sense, as this ties in with Suermondt's views about the possibility of reading the paintings upside down. Above or below, left or right, his signature reveals his versatility in ordering both form and content in any direction he chooses. So his style is what you might call baroque, like a baroque composer arranging his fugues. From a specific point of view Suermondt seeks to reflect on the designs and structures he paints. As a composer modulates a phrase in another tonality, retaining the intervals but reversing their sequence, so Suermondt changes his "register" and pitch by transposing colours and forms. Painting as a "musical offering" (J. S. Bach). He uses the tension between top and bottom and between horizontal and vertical accents to make "the temptation of a perfect equilibrium" and "the desire for symmetry" more palpable. The result is a tension between what a viewer wants to see and what the painting can and wants to offer him. Suermondt uses brush strokes to structure a balance on the basis of an oscillation from left to right and from the depths to the surface. The result is a "piège à regard" in which, without many clear indications but with numerous suggestions, the viewer is forced to make up his own mind about the painting. In a certain sense this is something that you also experience with a synthesizer: there you can create real-time audible variations by generating waves with oscillators; what you have here are in effect the visual parallels. Suermondt's paintings do indeed evoke hallucinatory visual "waves".

1 Daniel Kurjakovic, *The Pulse in Painting*, in the Groene Pasen catalogue, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle (B), February–March 1997.

2 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, edition Dunod, 1997.























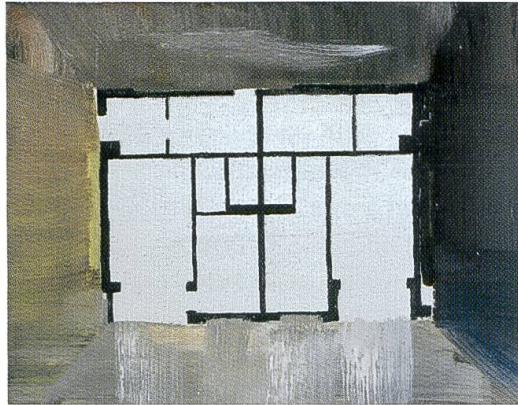












Couverture / cover	«Rétrospective», atelier, 1996
4-7	«São Paulo», film super 8, betacam, 24'30", 1997
8-9	Scottish Fisherman, la Villa, Plan-les-Ouates, 1986
18	«Vitch», huile sur toile / oil on canvas, 30×36 cm, 2000. Courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
19	«Napelm», huile sur toile / oil on canvas, 165×160 cm, 2001. Courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
21	«Derton», huile sur toile / oil on canvas, 160×165 cm, 2000. Courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
22	«Despont», huile sur toile / oil on canvas, 160×165 cm, 2001. Courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
23	«Bufallo», huile sur toile / oil on canvas, 160×165 cm, 2001. Courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
24	Les Modèles: «Eclipse», huile sur toile / oil on canvas, 35×40 cm, 2000 «Issue T.I.N.», huile sur toile / oil on canvas, 45×60 cm, 1995 «Poudreuse», huile sur toile / oil on canvas, 50×40 cm, 2000. Courtesy Galerie Fabian und Claude Walter, Basel
26	«Diaz», huile sur toile / oil on canvas, 190×185 cm, 1999. Collection particulière, France / private collection, France
27	«Maspe», huile sur toile / oil on canvas, 165×160 cm, 2000. Courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
28	«Croisée», huile sur toile / oil on canvas, 205×195 cm, 2001. Collection KPN Telecom, Leeumwaarden
30	«Cats of Cairo», huile sur toile / oil on canvas, 195×205 cm, 2001. Collection Stedelijk Museum, Amsterdam
33	«Nef II», huile sur toile / oil on canvas, 90×75 cm, 2001. Courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
34	«Finlandaise», huile sur toile / oil on canvas, 53×53 cm, 2001. Collection particulière, Pays-Bas / private collection, Holland
35	«Luks», huile sur toile / oil on canvas, 53×53 cm, 2001. Collection particulière, Belgique / private collection, Belgium
37	«Balu», huile sur toile / oil on canvas, 60×60 cm, 2001. Courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
38-39	«Los Banhistas», huile sur toile / oil on canvas, 160×180 cm, 2000. Collection particulière, Suisse / private collection, Switzerland
40	«Dogon», huile sur toile / oil on canvas, 75×90 cm, 2001. Courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
41	«Frigidaire», huile sur toile / oil on canvas, 27×35 cm, 1997. Collection particulière, Belgique / private collection, Belgium
45	Ascenseur, Glasgow, 1998

Robert Suermondt

est né en 1961 à Chêne-Bougeries, Genève; il vit à Bruxelles et La Haye / was born in 1961 in Chêne-Bougeries, Geneva; he lives in Brussels and The Hague
robsuer@belgacom.net

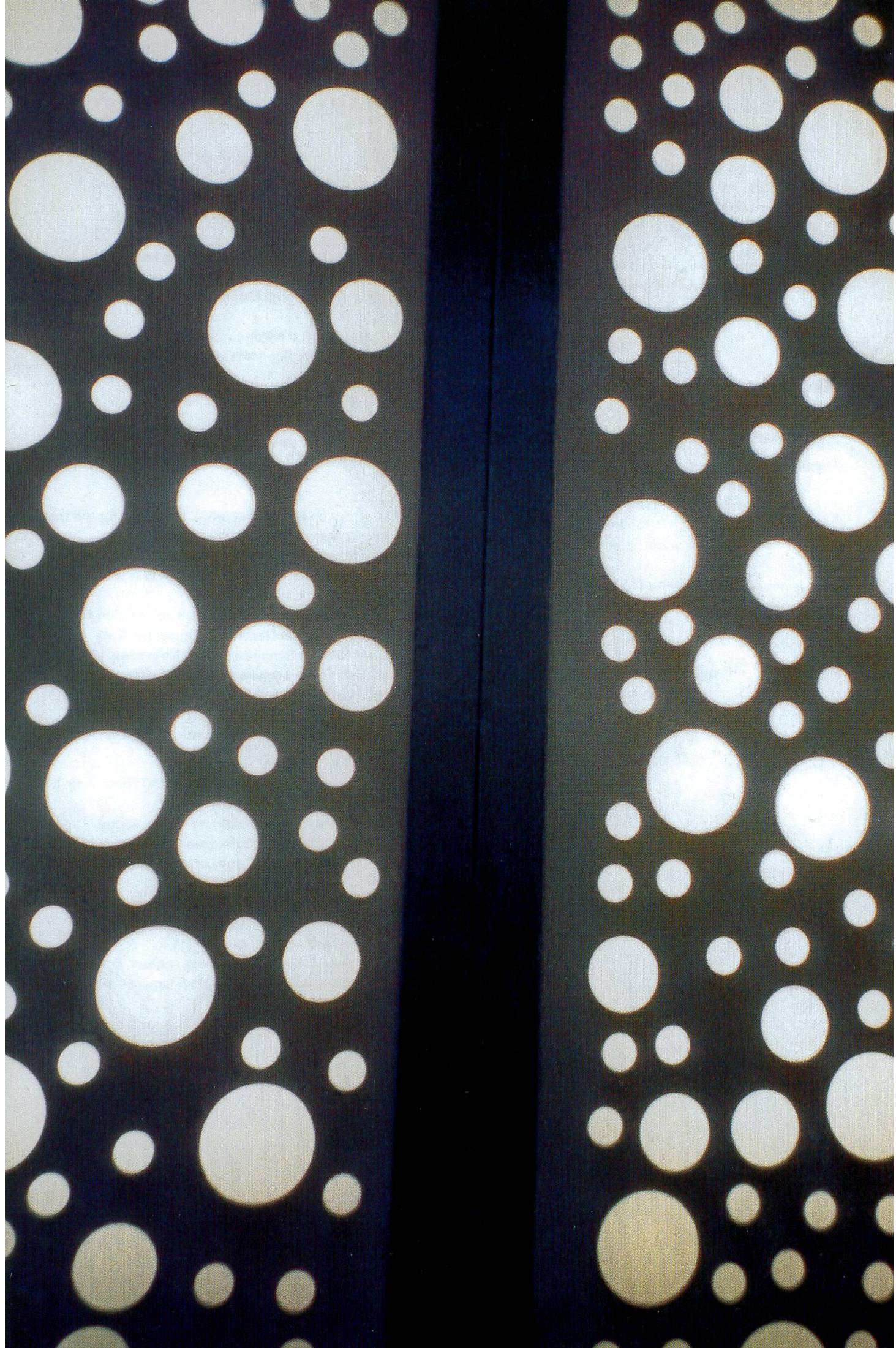
Ecole Supérieure d'Arts Visuels, Genève
Atelier Chérif et Silvie Defraoui, Genève
1990–1992 Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam

Expositions personnelles
Solo exhibitions

2001 Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
2000 Galerie Fabian und Claude Walter, Basel
1998 Galerie Rodolphe Janssen, Bruxelles
1996 Galerie Kornfeld, Zürich
«Studio», Palais de l'Athénée, salle Crosnier, Genève (catalogue)
1995 Galerie Rachel Lehmann, Lausanne
Galerie du forum Saint-Eustache, Paris
1994 Galerie Transit, Leuven
1993 Galerie Bruges la Morte, Brugge
1992 Galerie Tanya Rumpff, Haarlem
1990 Galerie M/2, Vevey

Expositions collectives (sélection)
Group exhibitions (selection)

2001 «Far From Us», galerie Annet Gelink, Amsterdam
Biennale de Lyon (catalogue)
2000 «Domicile, de la maison à la ville, de la construction à la ruine»,
Centre d'art, Tanlay (catalogue)
Premio Michetti, Milano (catalogue)
1999 «Anderswo 2», Kaskadenkondensator, Basel
1998 «I Looked at the Ceiling and I Saw the Sky», Memory/Cage Editions,
Kleines Helmhaus, Zürich
Musée Jurassien des Arts, Moutier
Paraplufabriek, Nijmegen (catalogue)
«Bruxelles/Brussel», Glasgow School of Art, Mackintosh Gallery
1997 «Groene Pasen», Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle (catalogue)
Case Study House, Utrecht
«Trapped Reality», Santa Monica Art Center, Barcelona (catalogue)
«Another & another & another act of seeing (urban space)» Part 3,
DeSingel, Antwerpen (catalogue)
1995 «La figure et le lieu», Domaine de Kerguéhennec, Locminé
«Océ-van der Grinten Collection, Young art 1990–1996»,
Bonenfantenmuseum, Maastricht (catalogue)
1994 «Welcome Stranger», Stadhouderskade 112, Amsterdam (catalogue)
Vlaams Cultureel Centrum De Brakke Grond, Amsterdam (catalogue)
1993 «Peiling 1993», Centraal Museum, Utrecht (catalogue)
«Reflecties», Centrum Beeldende Kunst Dordrecht (catalogue)
1992 Galerie Bruges la Morte, Brugge
Galerie Hussenot, Paris
1991 «6 Artistes Suisses», Birla Academy of Art, Calcutta; National Gallery,
New Delhi (catalogue)
1987 «Quand voir c'est faire», Palais de l'Athénée, salle Crosnier, Genève
(catalogue)
«Von Bildern – Des Images», Centre d'art contemporain, Genève
(catalogue)
1986 «Von Bildern – Des Images», Kunsthalle, Bern (catalogue)



Autres catalogues
Other catalogues

- 2001 Biennale de Lyon
2000 Filmfestival Rotterdam
«Kill Your Darling», FilmStad, Den Haag
Videoex, Zürich
1999 Filmfestival Rotterdam
1998 Videonale Bonn 1998
«L'Imagine Leggera», Palermo International Videoart, Film and Media
Festival
Filmfestival Rotterdam
1995 «Lauréates et lauréats du Concours fédéral des beaux-arts»,
Kunsthauus Glarus
1994/95 «Lauréates et lauréats du Concours fédéral des beaux-arts»,
Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel
1994 «Lauréates et lauréats du Concours fédéral des beaux-arts»,
Centre PasquArt, Bienne
1987 1ère Biennale des Ecoles d'art d'Europe, Toulouse
Koninklijke Subsidie voor Vrije Schilderkunst. Koninklijk Paleis,
Amsterdam
«Het Klimaat», Picaron Editions, Amsterdam

Articles

- 1998 Johan Debruyne, «De verlokking van Robert Suermondt»,
De Standaard, 27.6.
1996 Zenevske Novice, n° 15
1995 Camiel van Winkel, «Door de bomen het bos – The wood for the trees.
Schilderijen van Robert Suermondt», Archis, 11.
1994 Luk Lambrecht, «De huizen van Robert Suermondt», De Morgen, 1.12.
1993 Luk Lambrecht, «Vandekerckhove en Suermondt in Westvlaamse
galerie», De Morgen, 10.12.
1993 Hélène Tauvel-Dorsaz, «Robert Suermondt entre abstraction et
figuration», Journal de Genève et Gazette de Lausanne, 3.10.
1993 Johan Debruyne, «Het Nieuwe Schilderen», Les Nouvelles, 10.12.
1993 Paul Groot, «De zon hult zich in schaduwen. Schilderijen van
Robert Suermondt», Métropolis M n. 6, 12.
1992 Luk Lambrecht, «Levend Brugge», Knack, 18.3.
1989 Lysianne Léchet, «Des images dans la peinture», Le Courrier, 29.1.

Films, videos

- 2001 «Territory-Belcanto-Mississippi», trilogie/trilogy, 12'30", beta, noir-blanc
et couleur, son / black-and-white and colour, sound
2000 «Territory», 7', beta, noir-blanc, son / black-and-white, sound
«I've been here before», 4'30", beta, couleur, son / colour, sound
«Histoires de terres», 5', beta, couleur, son / colour, sound
«Delta», 23'30", couleur, son / colour, sound
1999 «Capital Brasilia», 16', beta, couleur, son / colour, sound
1998 «Murphy's Law», 13', super 8, beta, couleur, son / colour, sound
1997 «S.O.L.», 7', beta, couleur, son / colour, sound
«São Paulo», 24'30", super 8, beta, couleur, son / colour, sound
«Brasilia», 11', super 8, beta, couleur, son / colour, sound
1989 «New York», 45', super 8

Texte/Text:

Paul Groot est critique d'art et éditeur de la revue *mediamatic* à Amsterdam. Il a écrit dans différents magazines du monde entier. Il pense que la reine Beatrix de Hollande a le même talent de «performer» que Vanessa Beecraft, que Bill Gates est le Andy Warhol des années quatre-vingt et que le meilleur art produit dans les années quatre-vingt-dix se trouve dans les jeux vidéo. Il a fait la connaissance de Robert Suermondt il y a longtemps à Amsterdam et admire son œuvre depuis. / Paul Groot is an art critic and the editor of Amsterdam's *mediamatic* magazine. He has written for various magazines around the world. He thinks that Queen Beatrix of Holland is as good a performer as Vanessa Beecraft, believes that Bill Gates is the Andy Warhol of the Eighties and that the best art made in the Nineties is to be found in computer games. He met Robert Suermondt in Amsterdam a long time ago and has admired his work ever since.

Crédits photographiques / Photographic credits:

Philippe De Gobert: 18, 19, 20, 21, 27, 32, 33, 35, 40, 41

Serge Hasenböhler: 24, 38

Philippe D.: 26

Edo Kuipers: 28, 30, 34, 37

Traduit du hollandais par Henri Melis, Genève / Translated from the Dutch by John Richardson, in association with bmp translations ag, Basel

Rédaction / Editing: Marielle Larré, Eileen Walliser-Schwarzbart

Concept graphique / Design: Robert Suermondt

Conseil et typographie / Supervision and typography:

Kaspar Mühlemann, Weinfelden

Impression / Printing: Wolfau-Druck Rudolf Mühlemann, Weinfelden

Collection cahiers d'artistes

Herausgegeben von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia

© 2002 Pro Helvetia und der Autor

Editée par la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia

© 2002 Pro Helvetia et l'auteur

Published by the Arts Council of Switzerland Pro Helvetia

© 2002 Pro Helvetia and the author

Pro Helvetia, Hirschengraben 22, CH-8024 Zürich

info@pro-helvetia.ch, www.pro-helvetia.ch

ISBN 3-907622-87-1



Pro Helvetia

Fondation suisse pour la culture

Collection cahiers d'artistes

33 x 46 1/2

