





# PAUL JENKINS

EXHIBITION FEBRUARY/MAY 2014

GALERIE DIANE DE POLIGNAC



Paul Jenkins in Paris.  
Photo Walter Silver.

## INTRODUCTION

It is an immense joy for us to present for the first time in our gallery an exhibition of the works of Paul Jenkins, his last exhibition in Paris having taken place 15 years ago.

We discovered Paul Jenkins through his emblematic work of the 60's and 70's: large canvases whose poetry transports the imagination of the viewer. A poetry of youth and beauty, Jenkins' work, through its vital and eternal color, recalls the magic of *semper primavera*, the perpetual Spring so beloved by the Italian Renaissance. These large canvases are for us like the large-scale frescoes of Botticelli: an ode to joy.

As we entered more deeply into Jenkins' work, we were struck by his paintings from the 50's. The density in these canvases is exceptional: small or large, they exude an extraordinary energy. Each work is its own universe, a world that is sufficient unto itself.

In New York, we saw striking examples of his large paintings from later decades. We understood that they form the synthesis of the artist's life: force and poetry emanate from his brushes and we share this sensation with the artist.

An American artist who participated fully in abstract expressionism, Jenkins is also French at heart. The elegance and uniqueness of his painting shoots out like a comet, going beyond the spectrum of any "*movement*". It is crystal clear today that Jenkins is "*his own man*", a man who goes beyond definitions through the forceful individuality of his painting.

Diane de Polignac & Khalil de Chazournes

## INTRODUCTION

C'est une immense joie pour nous que de présenter pour la première fois dans notre galerie une exposition de l'œuvre de Paul Jenkins, qui n'a pas eu lieu à Paris depuis quinze ans.

Nous avons découvert Paul Jenkins à travers ses œuvres sans doute les plus emblématiques, ses grandes toiles des années 60 et 70 dont la poésie transporte l'imagination de l'observateur. Une poésie de la jeunesse et de la beauté tant l'œuvre de Jenkins, par ses couleurs vives et éternelles, rappelle le thème de la *semper primavera*, le printemps perpétuel, si cher aux Italiens de la Renaissance. Ces grandes toiles sont pour nous comme les grandes fresques de Botticelli : une ode à la joie.

Puis, avançant dans l'œuvre de Paul Jenkins, les œuvres des années 50 nous ont frappés. La densité de ces toiles est exceptionnelle : petites ou grandes, elles dégagent une énergie extraordinaire. Chacune de ses toiles est un univers en soi, un monde qui se suffit à lui même.

C'est à New York que nous avons pu voir les très beaux exemples des œuvres tardives de Paul Jenkins. Nous avons alors compris qu'elles étaient la synthèse de tout son passé de peintre : la force et la poésie dansant sous ses brosses, nous faisant vibrer avec l'artiste.

Artiste américain participant pleinement au mouvement expressionniste abstrait, Jenkins est aussi un Français de cœur. L'élégance et la personnalité unique de sa peinture en font une comète qui dépasse le spectre de son mouvement pictural d'origine, car il est bien clair aujourd'hui que Jenkins est « *his own man* », un homme qui dépasse les mouvements par l'individualité si forte de sa peinture.

Diane de Polignac & Khalil de Chazournes

L'œuvre de Paul Jenkins se reconnaît à son exceptionnelle vitalité. Mais, peut-être, vaut-il mieux parler de déferlement, tant esthétique que chromatique! Nous sommes confrontés, là, à une participation très personnelle, unique de l'expressionnisme abstrait. Toujours, chez lui, l'écriture est dominée par la couleur. C'est là la perception la plus immédiate de son œuvre pour le spectateur qui la découvre.

Cette couleur s'organise, ici, en larges taches et constitue une fondamentale clef de voûte qui perdurera pendant soixante années d'un travail aux apparences sereines, quiètes. Envoûtant, il convainc. À mieux y regarder, on découvre que la couleur s'associe au silence, dans des mises en page inédites. Paul Jenkins explique: « Ce qui est laissé sous silence, complète l'expression et rend visible et perceptible l'inconnu ».

Paul Jenkins cherche, analyse pour mieux utiliser et développer les possibilités innombrables de la couleur.

Contrastes et rapports l'assaillent. L'esprit guide la main. Une vie intérieure, une nécessité dense et riche lui permet d'exprimer des ressentiments profonds, nés le plus souvent d'attentives observations innombrables. Son regard intérieur le conduit à cette peinture cosmique, où la poésie s'allie à une subtile connaissance de la technique. Au travers de la matière diluée, coulée sur le support, il crée des compositions toujours évolutives et libres.

Cette liberté du geste lui est quasiment vitale, on peut lui allier, sans doute, l'aléatoire qui intervient dans l'instant créatif. Cet instant qui

n'exclue nullement de subtils dosages liants toujours la transparence (allant jusqu'au diaphane) à d'étonnantes harmonies de bleus, rouges, jaunes et verts.

Homme secret, d'une vaste culture et au charme prégnant, Paul Jenkins ne parlait guère de son œuvre et encore moins de sa manière de peindre, préférant évoquer l'esprit plutôt que la pratique. Sans doute, très peu nombreux sont ceux qui l'ont vu travailler. Avec lui, le fameux « secret de l'atelier » (si souvent évoqué aujourd'hui par les exégètes de l'art) est mieux gardé ici qu'ailleurs. On imagine, on suppose, on croit avoir compris, mais il n'en est rien. Le mystère demeure et demeurera !

Depuis longtemps, Paul Jenkins titre ses œuvres « Phenomena » faisant ainsi « allusion, dit-il, à l'esprit même de la toile ». Puis, ailleurs, il explique: « Le «Phénomène» pour moi, concerne la saisie de la chose dans ses métamorphoses perpétuelles, à la fois l'acte de peindre et son résultat final. C'est la saisie de « la chose dans son changement même ».

Un autre point assez particulier dans l'œuvre de Paul Jenkins -apparemment mineur! - est son choix de la place de sa signature. Au graphisme élégant, elle n'est jamais systématiquement apposée. Sa couleur s'accorde parfois à l'œuvre, mais elle peut encore être blanche, sur le fond blanc du support. Elle ne doit pas « gêner » l'œuvre, mais s'y inclure, afin d'en devenir un élément à part entière. Et pourtant, au contraire de tant d'autres artistes abstraits, la construction de la toile propose toujours, d'emblée, son unique lecture.

L'œuvre de Paul Jenkins donne un sentiment festif, né de jaillissements intérieurs, transcrits avec finesse et force à la fois, tant dans ses peintures et ses collages que dans ses sensibles aquarelles. Ainsi, Paul Jenkins nous conduit-il dans le dédale complexe de son émotion, de ses méditations et de ses aspirations. Face à son œuvre, nous ne pouvons pas ignorer cette pudeur qui lui fait taire tant de mystères profonds et de paradoxes dont sa création est issue.

Dans les années 1980, la palette de Paul Jenkins, toujours aux lumineuses couleurs, évolue encore. Son œuvre, plus que jamais, lui permet de traduire tout ce qui, en lui, allie la philosophie

au sacré, le profane au religieux. Mais pas seulement! La référence du « Prisme » dans son œuvre donne à celle-ci une allure encore plus symbolique, plus emblématique de ses préoccupations les plus secrètes. Peut-être, alors, se dévoile-t-il un peu plus ?

L'évidente euphorie créatrice, traduite dans tout l'œuvre, au travers d'une écriture souple et véloce, lumineuse, éclatante, foudroyante même, montre, à l'évidence, l'importance intemporelle d'un artiste dont le pouvoir nous transporte.

**Patrick-Gilles Persin**



Paul Jenkins in Paris with *Egyptian Profile* 1953.

# COLOR LIGHT AND THE SHAMAN

BY PIERRE RESTANY

The fate of individual destinies creates alternating cycles of rapprochement or of distancing between men, of presence or absence. This cyclic rhythm is similar to a more profound breathing of being. All the more when it concerns mental and emotional ties between a painter and a critic.

The story of my friendship with Paul Jenkins has followed this type of sinusoidal curve. The key points have coincided with personal and determining realizations.

I met Jenkins in 1953 on his arrival in Paris, during an ambiguous, confused, and vehement period in which he figured as the exception that confirms the rule: although the war between markets had created a barrier between Paris and New York, Paul Jenkins quite naturally and without mishap crossed the sound barrier. He intended to assume his American identity without rejecting anything of the European cultural experience and of the vibrant context of the period.

Paul Jenkins' first exhibition in Paris was held in 1954 at Paul Facchetti's. The informal painting Jenkins did at the time was in a direct line from the preoccupations of the young generation of European tachist painters: the accent was on a fluid definition of space animated in depth in a subtle play of rhythmic condensations. One could already see two fundamental structural components in Jenkins' work: first, the rejection of static elements in the gestural organization of the surface, as well as the desire to

push the intrinsic dynamism of color to the fullest.

At the time, one could already perceive Jenkins' will to create through light and color. This notion of light-color is fundamental in the painter's work and constitutes its conceptual and sensitive framework. Later, during the 1960's, Jenkins' flowing paint achieved, in its direct impregnation of the canvas, the immediate and organic synthesis of space and of light in color. At the time, Jenkins' art lost its spatio-informal connotation for a more contemporary reference in America, that of "post-painterly abstraction". Compared with Morris Louis' linear flow, Jenkins' colors moved in successive waves and in zones of shimmering stagnation creating the unstable image of a romantic unfolding.

I saw Paul Jenkins again after the parenthesis of the 1970's, during the "Broken Prisms" period in 1983.

The beginnings of the color-light language already affirmed in 1954 found thirty years later their greatest blossoming. There was both a visually sumptuous effervescence in the levels of refraction of color and also the emergence, beyond the gestural fragmentation, of a grave and hearty tone: I seemed to detect (and I was not the only one) the indirect reflection of a spiritual and mystical journey by the painter. I knew of the influence the doctrine of Gurdjieff had had on Jenkins in the 1950's. But the Russian guru had been particularly fashionable in artistic and intellectual circles in

# LA COULEUR, LA LUMIÈRE ET LE CHAMANE

PAR PIERRE RESTANY

Le hasard des destins individuels crée entre les hommes des cycles alternés de rapprochement ou de distance, de présence ou d'absence. Ce rythme cyclique s'apparente à une plus profonde respiration de l'être. A fortiori lorsqu'il s'agit de rapports mentaux et affectifs entre un peintre et un critique.

L'histoire de mon amitié avec Paul Jenkins a suivi ce type de courbe sinusoïdale. Les moments de pointe ont coïncidé avec des prises de conscience personnelles déterminantes.

J'ai connu Jenkins en 1953 à son arrivée à Paris dans une époque ambiguë, confuse et véhémence au sein de laquelle il a fait figure de l'exception qui confirme la règle : alors que la guerre des marchés avait créé la barrière du vide entre Paris et New York, Paul Jenkins franchissait tout naturellement et sans encombre le mur du son. Il entendait assumer son identité américaine sans rien rejeter de l'acquis culturel européen et du contexte vibrant d'une époque.

La première exposition de Jenkins à Paris a eu lieu en 1954 au Studio Paul Facchetti.

La peinture informelle que pratiquait Jenkins à l'époque s'inscrivait dans la ligne directe des préoccupations de la jeune génération tachiste européenne : l'accent y était porté sur une définition fluide de l'espace animé en profondeur dans un jeu subtil de condensations rythmiques. On pouvait déjà parler

de deux composantes structurelles fondamentales de Jenkins : d'abord le rejet de l'élément statique en soi dans l'organisation gestuelle de la surface, et ensuite la volonté d'user à plein régime du dynamisme intrinsèque de la couleur.

On pouvait parler déjà à l'époque dans la peinture de Jenkins d'une volonté de composition à travers la lumière fixée par la couleur. Cette notion de couleur-lumière est fondamentale dans l'œuvre du peintre et en constitue l'armature conceptuelle et sensible. Par la suite, durant les années 1960, les coulées de Jenkins réaliseront, dans leur imprégnation directe sur la toile, la synthèse organique et immédiate de l'espace et de la lumière dans la couleur.

À cette époque l'art de Jenkins a perdu sa connotation spatio-informelle au profit d'une référence plus actuelle en Amérique, celle de « post-painterly abstraction ». Par rapport aux coulées linéaires d'un Morris Louis, la couleur chez Jenkins se répartit en vagues successives et en zones de stagnation moirée qui créent l'image instable d'un déferlement romantique.

Je retrouve Paul Jenkins après la parenthèse des années 1970 en pleine période des « Broken Prisms » en 1983.

Les prémisses du langage de la couleur-lumière déjà affirmées en 1954 trouvent 30 ans plus tard leur épanouissement paroxystique. Il s'agit à la fois d'une effervescence dans les plans de réfraction de la

Paris at the time, and I had only seen, in Jenkins' relationship with oriental spirituality, a manifestation of adhesion to one of the profound upheavals which periodically take hold of the collective artistic conscience.

I should make amends by admitting that without this shamanistic reference, color would never have attained the degree of internal luminosity which characterizes the current phenomenology of Jenkins' work.

And it is indeed a question of phenomena. Jenkins' paintings, centered around the prism as a central operational core, reveal, in the undulating folds of their vivid colors, the entire history of the event they constitute.

Whether referring to Light of the Visitation, Sundial, Prism Table or Astral Tundra, the titles of the canvases are explicit and they lead us inexorably and imperceptively towards the Incantation Cycle and the visual revelation of the Shaman. Imperial violet, canary yellow, emerald green, ultramarine, and cardinal red are the structural and inter-active elements of the artist's chromatic range. Their visual symbolism is omnipresent in their clashing contrasts as in their osmotic passages...

Violet, yellow, blue and red are the dancing and active protagonists around the Shaman in Paul Jenkins' ballet presented at the Opéra Comique in Paris. Thanks to Paul I recently had one of the most poetic surprises of my life. On February 25, on one of the only sunny mornings this winter, I visited him in the ateliers of the Opéra, on boulevard Berthier: a series of

huge buildings, conceived by Eiffel and Garnier, on the scale of the respective volumes of the Opéra and the Opéra Comique.

Imagine gigantic metallic hangars with brick walls, sunlight streaming through the skylights. Silks 10 x 12 meters long and canvases 10 x 13 meters filling the immense space exalting the warm colors... the décors for Paul Jenkins' ballet, "The Shaman to the Prism Seen".

There is something at once monumental, solemn, and strangely serene in these draped and flowing veils filling a space transcended by its overwhelming lightness. Man feels a little lost in front of these immense volumes of striking clarity.

He realizes that he is seeing the actual scale of the stage. But the stage is non-existent, emptied of its structural attributes, there only through the dimension and the presence of the canvases, curtains, veils, and large panels which constitute the visual mechanism of the action, the spatial equipment of the ballet. And at that moment of visual delirium, the blues became even bluer, the opaque colors more profound, the transparencies more illuminating.

The painter guiding me and explaining that the concept of the "Broken Prisms" symbolized the fundamental coexistence of opposites and the essential dialectic between the *esprit de géométrie* and the *esprit de finesse*, this painter had become the omnipresent Shaman, dominating the space with his quasi-immaterial stature... In short, this visit was transformed into the most shimmering optical illusion. Such is painting's spiritual spell,

couleur d'une somptuosité visuelle et aussi de l'émergence, au-delà de la fragmentation gestuelle, d'un ton grave et chaleureux: il m'a semblé y pouvoir déceler (et je ne suis pas le seul) comme le reflet indirect du parcours spirituel et mystique de l'auteur. Je connaissais en effet l'influence qu'avait eu, dans les années 1950, la doctrine de Gurdjieff sur Jenkins. Mais le gourou russe était particulièrement en vogue dans les milieux intellectuels et artistiques parisiens de l'époque et je n'avais vu, dans ce rapport à la spiritualité orientale chez Jenkins, qu'une manifestation d'adhésion à l'un des remous profonds qui agitent périodiquement la conscience artistique collective. Je dois faire amende honorable et reconnaître que sans cette référence chamaniste, la couleur n'aurait jamais atteint le degré de luminosité interne qui caractérise l'actuelle phénoménologie de l'œuvre de Jenkins.

Car il s'agit bien de phénomènes. Les peintures de Jenkins, centrées autour du prisme en tant que noyau central opérationnel, révèlent, dans les ondoyants replis de leurs couleurs vives, l'entière histoire de l'événement qu'elles constituent.

Qu'il fasse référence à la Lumière de la Visitation, du Cadran Solaire, de la Table du Prisme ou de la Toundra Astrale, les titres des toiles sont explicites et ils nous conduisent de façon aussi inexorable que presque imperceptible vers le Cycle de l'Incantation et la révélation visuelle du Chamane. Le violet impérial, le jaune canari, le vert émeraude, le bleu outremer et le rouge cardinal sont les éléments structurels et interactifs de la gamme chromatique de l'artiste. Leur symbolique visuelle

est omniprésente dans leurs contrastes heurtés comme dans leurs passages osmotiques...

Violet, jaune, vert, bleu et rouge, tels sont, autour du Chamane, les protagonistes dansants et agissants du ballet que Paul Jenkins est en train de mettre au point pour l'Opéra Comique.

Je dois d'ailleurs à Paul l'une des plus poétiques surprises de mon existence. Le 25 février dernier, par l'une des rares matinées claires de cet hiver, je suis allé lui rendre visite dans l'atelier de décors de l'Opéra au boulevard Berthier, toute une série de bâtiments immenses, conçus par Eiffel et Garnier, à la taille des volumes respectifs des scènes de l'Opéra et de l'Opéra Comique.

Imaginez des espaces immenses de hangars métalliques aux parois revêtues de briques accueillant par leurs verrières la directe lumière du jour. Des soies d'un seul tenant de 10 x 12 m et des toiles de 13 x 10 m meublent cet espace conçu à leurs dimensions et en exaltent la chaleur colorée. Ce sont les décors que Paul Jenkins a conçu « pour le Prisme du Chamane » : tel est le titre de son prochain ballet.

Il y a quelque chose de monumental, de solennel et en même temps d'étrangement serein dans l'exposé de ces tentures et de ces voiles lisses qui figurent un espace transcendé par sa légère démesure. Dans ces volumes immenses, rayonnant de clarté, l'homme se sent un peu perdu.

Il réalise qu'il a devant lui le cadre grandeur nature d'une scène de théâtre. Mais la scène est inexistante, vide de ses attributs

when it is conducted with talent and with rigor on the highest level of spiritual and linguistic expression. In this 30 year-old friendship I find the vital spark of a great style: the continuity of thought and vision united in the warmth of painting where light becomes spirit.

**Pierre Restany 1987**

structurels, elle n'est là que par la dimension et la présence des toiles, des rideaux, des voilages et des grands panneaux qui constituent le mécanisme visuel de l'action, l'appareillage spatial du ballet. Et c'est alors, que dans le délire visuel qui s'est emparé de moi, les bleus sont devenus plus bleus, les opaques plus profonds, les transparences plus illuminantes.

l'ensemble de l'espace de sa stature quasi immatérielle... Bref, cette visite s'est peu à peu transformée, pour moi, en la plus chatoyante des illusions d'optiques.

Tel est le charme spirituel de la peinture lorsqu'elle est menée avec talent et avec rigueur au plus haut niveau de son expression spirituelle et linguistique.

Le peintre qui me guidait et qui m'expliquait que le concept du « Broken Prisms », du prisme cassé, symbolisait la coexistence fondamentale des contraires et la dialectique essentielle entre l'esprit de finesse et l'esprit de géométrie, ce peintre était devenu le Chamane omniprésent, dominant

Je retrouve, avec une amitié vieille de plus de 30 ans, l'élan vital d'un grand style : la continuité d'une pensée et d'une vision unies dans la chaleur d'une peinture en qui la lumière se fait esprit.

**Pierre Restany 1987**



Paul Jenkins in the ateliers of the Paris Opera, Ateliers Berthier, Paris, 1987.  
Photo Natacha Hochman.



Pierre Restany and Paul Jenkins in his atelier in Paris.

## INTERVIEW

BY PHILIPPE BOUCHET

**This interview was published for the first time in the exhibition catalogue Paul Jenkins: “Œuvres Majeures” at the Palais des Beaux-Arts in Lille from September 17<sup>th</sup> to November 20<sup>th</sup> 2005, curated by Régis Dorval with the Fondation Demeures du Nord, chaired by Christian Paindavoine.**

**Ph. B. :** Why in the 50’s did you leave New York, a principal center of innovation in the visual arts, for Europe? Was it the need to explore other sources of inspiration? In your experience of sharing American and European culture, does this align you with Whistler or Mary Cassatt?

**P. J. :** I did not align myself consciously with anyone – I was caught up in the urgency of my necessity and this is what took me there after 4 years of studying with Yasuo Kuniyoshi at the Art Students League in New York. There was plenty of inspiration in New York: past, present and evolving into the future. There is no answer to the question of why I came to Europe. It was essential to me then and has remained a constant part of my life. There was just as much unknown in New York as there was in Europe.

**Ph. B. :** In looking back on your view of the works of Gustave Moreau, Odilon Redon or Paul Gauguin, or, Matisse or Kandinsky, did they open new ways in your own creative approach?

**P. J. :** There is no way to generalize about these complex and profoundly significant artists. They held great meaning for me then, as they do now. Each painter’s sense of light is something that cannot be decoded – it remains the artist’s inexplicable secret.

**Ph. B. :** Through your experience and in your vision of things, through your painting, the label of abstract expressionist does not seem exact. I know very well that it is difficult to situate oneself in history, but how do you handle this question?

**P. J. :** As de Kooning said, it is disastrous to name ourselves.

**Ph. B. :** Moreover, one speaks of your work as that of a great religious and spiritual painter of our time. Do you think that is accurate?

**P. J. :** This is for others to decide, and not the artist.

**Ph. B. :** The notion of space in painting – which has preoccupied numerous contemporary artists – is this not one of your major preoccupations? Isn’t that what you want to render in your large-scale works, whether watercolor or painting?

**P. J. :** To me, microcosm and macrocosm walk hand in hand. When you see a small Paul Klee or a small Mark Tobey, these are in reference to the microcosm that becomes the macrocosm. Space is not large or small, it is intrinsic to the painting. Mark Rothko liked low

## ENTRETIEN

PAR PHILIPPE BOUCHET

**Cet entretien a été publié pour la première fois dans le catalogue qui a accompagné l’exposition Paul Jenkins : « Œuvres Majeures » accueillie au Palais des Beaux-Arts de Lille du 17 septembre au 20 novembre 2005, organisée sous le commissariat de Régis Dorval par la Fondation Demeures du Nord, présidée par Christian Paindavoine.**

**Philippe Bouchet :** Pourquoi, dans les années 50, avez-vous quitté New York pour l’Europe ? Était-ce le besoin d’explorer d’autres sources d’inspiration ? L’expérience qui est la vôtre, je veux dire le partage d’une culture américaine et européenne, ne vous place-t-elle pas dans la lignée d’un Whistler ou d’une Mary Cassatt ?

**Paul Jenkins :** Je ne m’étais pas consciemment inscrit dans une lignée quelconque – j’étais poussé par l’urgence de ma propre nécessité intérieure et c’est cela qui m’y a conduit après quatre ans d’études avec Yasuo Kuniyoshi à l’Art Students League de New York. New York ne manquait pas de sources d’inspiration : dans le passé, dans le présent, et dans l’avenir dont s’ouvraient des portes. Il n’y a vraiment pas de réponse à la question de savoir pourquoi je suis venu en Europe. Pour moi, à l’époque, c’était essentiel et cela est demeuré une constante de ma vie, car enfin il y avait autant d’inconnu à New York qu’en Europe.

**Ph. B. :** Avec le recul, le regard que vous avez porté sur les œuvres de Gustave Moreau, Odilon Redon et Paul Gauguin, ou encore Matisse et Kandinsky, est-ce cela qui vous a ouvert de nouvelles voies dans votre propre démarche créatrice ?

**P. J. :** Toute tentative de généralisation concernant ces artistes, complexes et d’une profonde importance, serait impensable. Maintenant autant qu’alors, ils comptent énormément pour moi. La façon que chaque peintre a de concevoir et de rendre la lumière est un mystère indéchiffrable qui demeure l’inexplicable secret de l’artiste.

**Ph. B. :** De par votre parcours et votre vision des choses, de par votre peinture, l’étiquette de peintre expressionniste abstrait ne semble pas très pertinente. Je sais bien qu’il est toujours difficile de se situer dans l’histoire, mais comment appréhendez-vous la question ?

**P. J. :** Comme disait de Kooning, il est désastreux de se donner un nom.

**Ph. B. :** Par ailleurs, on a parlé de votre œuvre comme celle d’un grand peintre religieux, spirituel de notre temps. Pensez-vous que ce soit juste ?

**P. J. :** C’est aux autres d’en décider, et non pas à l’artiste.

**Ph. B. :** La notion d’espace dans la peinture – qui a préoccupé de nombreux artistes contemporains –

light on his paintings and he hung large-scale works close together in intimate spaces.

**Ph. B. :** In the 80's, what led you to leave behind the principle of pouring in order to structure your works more deliberately?

**P. J. :** Pouring is not a principle, it is a way of working to render a specific result. And not to be mistaken: pouring is also in its own way structured.

It was not left behind, as you put it, it continues to coexist with the heavier impasto, both structured to discover the inherent potentiality of the work. That makes me think of Jackson Pollock at the Cedar Bar one night when someone was diminishing Mondrian. Incredulous, Pollock shot back, "You mean you don't see Mondrian in my works?" The underlying grid for Pollock is there.

**Ph. B. :** Has your experience in ceramics had an influence on your painting? I mean the visible thickness of paint on the surface of the canvas, does it not refer to the enamel of ceramics?

**P. J. :** For me, the thickness of paint on the canvas does not relate to the enamel of ceramics, but to the intensity and differentiation of the color. I was struck by the transformation of color by fire.

**Ph. B. :** Why at one point did you choose to paint with an ivory knife? Why did you choose this type of tool?

**P. J. :** This I discovered in Paris. The substance of ivory acts like an invisible tool - it is organic and leaves no marks or traces of itself on the canvas.

**Ph. B. :** Why and how does the prism hold such an attraction for you?

**P. J. :** The prism proves beyond a question of a doubt that the suggestion of the absolute and the world of the ever-changing do not only coexist but affirm each other. This paradox has a meaning. The fact that light creates color is the ever-haunting subject, and the prism is the evidence of that fact.

**Ph. B. :** The idea of composition through light, does it not attach your work to the great tradition of painting? I am thinking for example of the Spanish luminist painters, or the beautiful light of Velasquez.

**P. J. :** You are referring to the 1959 text by Pierre Restany comparing my work to the Spanish luminists, and to Kenneth B. Sawyer who made reference to the école de Venise. When I visited Spain in 1953, the Spanish painters filled me with pain - they made me want to break my brushes. The enormity of their impact... they conquered unimaginable insights that you had to see and experience physically. They were terrifying in their way of apprehending, of rendering what appeared to them as the real. Their paintings were monumental, and by this I mean monumental within the painting and not with regards to scale which could be large or not.

**Ph. B. :** Numerous works of yours have the title of Phenomena, why? Does its poetic character correspond to something precise for you?

**P. J. :** I can only respond as I did to Jean Cassou. Titles are for me like names on the map of the artist's

n'a-t-elle pas été l'une de vos préoccupations majeures ? N'est-ce pas cela que vous avez voulu rendre, notamment dans vos grands formats, qu'il s'agisse d'aquarelles ou de peintures ?

**P. J. :** Pour moi, le microcosme et le macrocosme sont inséparables. Quand on voit un petit Paul Klee ou un petit Mark Tobey, on y voit le microcosme érigé en macrocosme. Le sens de l'espace émanant du tableau n'est pas une affaire de dimensions, il en est une qualité intrinsèque. Mark Rothko aimait ses peintures sous une lumière tamisée et accrochait ses grands tableaux les uns près des autres dans des espaces intimes.

**Ph.B. :** Qu'est-ce qui vous a conduit, dans les années 80, à délaisser le principe de coulée pour structurer plus volontairement vos peintures ?

**P. J. :** La « coulée » n'est pas une fin en soi, c'est un moyen pour obtenir un résultat particulier. Et, qu'on ne s'y trompe pas, la coulée possède sa propre structure. Je ne l'ai pas délaissée, comme vous dites - elle continue à coexister avec l'impasto, plus épais, l'une et l'autre structurés pour faire émerger le devenir de l'œuvre. Cela me rappelle Jackson Pollock au Cedar Bar un soir où quelqu'un dénigrait Mondrian. Incrédule, Pollock lui a renvoyé : « Tu ne vois donc pas Mondrian dans mon travail ? Pour Pollock, la grille sous-jacente est là ».

**Ph. B. :** Votre expérience dans le domaine de la céramique lorsque vous étiez très jeune n'a-t-elle pas eu une influence sur votre peinture ? Je veux dire que la pâte visible à la surface des toiles ne renvoie-t-elle pas à l'émail de la céramique ?

**P. J. :** Pour moi, l'épaisseur de la peinture sur la toile n'a pas de rapport avec la céramique mais avec l'intensité et la différenciation de la couleur. En céramique j'étais frappé par la transformation de la couleur sous l'action du feu.

**Ph. B. :** Pourquoi avoir choisi, à un certain moment, le couteau d'ivoire pour peindre ? Pourquoi avoir utilisé ce type d'outil ?

**P.J. :** Ça, je l'ai découvert à Paris. De par sa nature, l'ivoire agit comme un outil invisible. C'est une matière organique qui ne laisse ni marque ni trace de son passage sur la toile.

**Ph. B. :** En quoi le prisme a-t-il exercé sur vous un tel pouvoir attractif ?

**P. J. :** Le prisme fournit la preuve irréfutable que l'absolu suggéré et le monde de « la chose dans son changement même » font plus que coexister: ils s'affirment mutuellement. Ce paradoxe est chargé de sens. Que la lumière crée la couleur est un sujet à jamais fascinant. Le prisme en est l'évidence matérielle.

**Ph. B. :** L'idée de « composition à travers la lumière » ne rattache-t-elle pas votre œuvre à la grande tradition de la peinture ? Je pense par exemple aux luministes espagnols, aux belles lumières d'un Vélasquez

**P. J. :** Vous faites allusion au texte de Pierre Restany de 1959 comparant mon travail à celui des luministes espagnols, texte qui se démarquait de celui de Kenneth B. Sawyer qui citait l'école de Venise. Quand j'ai voyagé en Espagne en 1953, les peintres espagnols du Prado m'ont angoissé - ils me donnaient envie

world. I try to find the identity word that will secure an attitude towards the painting rather than provoke a visual object that the eye will seek out. Phenomenon for me is involved with the capture of the ever-changing, both in the act of painting and the final result. It is capturing “the-thing-as-it-changes”.

**Ph. B. :** You have the habit of making notes, of putting down on paper your reflections and thoughts. Does this affect your work?

**P. J. :** When I put notes or thoughts down on paper, it is like drawing with words. The notes range from lists of imperative things to do, poems, thoughts, fragments, ideas, observations, imaginary dialogues... Sometimes I find that I refer to them as clues to something that is coming into being, to catch the essence of a thought that has yet to be realized.

**Ph. B. :** Through your own American culture, how do you view the Parisian scene, do you find it has its own dynamism? Do you see a difference between New York and Paris?

**P. J. :** There is a great difference between New York and Paris but they interchange, each being unique unto itself and each having its own substantial energy. When Jean-Louis Barrault called himself a “citizen of the world”, he was embracing the idea that you can belong to different places.

**Ph. B. :** Who were the painters of the New York scene you knew?

**P. J. :** To me New York is not a scene, it is an integral part of my life and those who shared it have a special

place. Sometimes friends now gone emerge abruptly into the present, the way you would take a sharp turn, and then veer away again, back into the fragments of those times. Philip Pavia of the Artists’ Club, Mark Rothko, Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning, Joan Mitchell, Robert Motherwell... We were all part of each other’s lives. In rereading some of the letters from that time, what is clear is that the artist was always under siege. The letters were written forthrightly and there was no hedging of terms. The artist is caught up in a lasting urgency.

**Ph. B. :** Did you know Mark Rothko very well?

**P. J. :** I met Mark Rothko in 1951 in the cafeteria of the Art Students League in New York when I was a student there. He was broke, and had just obtained a job teaching lithography in Brooklyn and was talking about it to Will Barnet. After that first meeting, Mark and I used to see each other often in our neighborhood and at Jerry’s Bar. I lived on West 55<sup>th</sup> Street off of Sixth Avenue and Mark lived a block away on West 54<sup>th</sup> Street. During a visit to his studio in 1956, I became entranced by a small painting and told Mark I wanted to buy it. He accepted my offer and then walked home with me, and with the painting under his arm. Then the next day and in an agitated state, Mark called me to say that he needed to have the painting back and that he would keep my check but not cash it. I know that it meant something to Mark that I wanted this painting so much. He told that to a friend, who later told me. When Mark was working on his chapel for Houston, he wrote from Rome to me in Paris. He wanted to meet up

de casser mes pinceaux. La force de leur impact était énorme. Ils ont eu des intuitions inimaginables qu’il fallait voir de ses propres yeux et vivre en personne. Leur façon d’appréhender le réel tel qu’il leur apparaissait avait quelque chose de terrifiant. Leurs tableaux étaient monumentaux. Je veux dire monumentaux dans leur essence, quelque soit leur format, grand ou petit.

**Ph. B. :** Nombre de vos œuvres portent le titre « Phenomena ». Pourquoi ? Le caractère poétique qu’il insuffle correspond-il à quelque chose de précis chez vous ?

**P. J. :** Je ne peux que vous répondre comme je l’ai fait à Jean Cassou: les titres sont pour moi comme des noms sur la mappemonde de l’artiste. Leur but n’est pas de guider l’œil à la recherche d’un objet précis, mais de faire allusion à l’esprit même de la toile. Le « Phénomène », pour moi, concerne la saisie de la chose dans ses métamorphoses perpétuelles, à la fois l’acte de peindre et son résultat final. C’est la saisie de « la chose dans son changement même ».

**Ph. B. :** Vous avez l’habitude de prendre des notes, de coucher sur le papier vos réflexions et vos pensées. Cela a-t-il une incidence directe sur votre travail ?

**P. J. :** Lorsque je prends des notes ou consigne des idées, c’est comme dessiner avec des mots. Ces notes vont de listes de choses à faire impérativement, à des poèmes, des pensées, des fragments, des idées, des observations, des dialogues imaginaires... Parfois il arrive que je m’y réfère pour y trouver le germe de quelque chose en train d’éclore, ou pour saisir l’essence

d’une pensée qui n’a pas encore été mise en forme.

**Ph. B. :** De part votre culture, quel regard portez-vous sur la scène parisienne, lui trouvez-vous un dynamisme particulier ?

**P. J. :** Il y avait et il y a toujours maintes différences entre New York et Paris, mais les deux villes sont apparentées en ce sens qu’elles sont toutes les deux uniques et chargées d’une énergie propre. Quand Jean-Louis Barrault se disait « citoyen du monde », il soulignait que l’on peut appartenir à plusieurs lieux à la fois.

**Ph. B. :** À ce propos, quels étaient les peintres de la scène new yorkaise avec lesquels vous avez entretenu des relations ?

**P. J. :** Pour moi, New York n’est pas une « scène », c’est un élément intégral de mon existence, dans laquelle ceux qui l’ont partagée occupent une place spéciale. Parfois des amis de cette époque, aujourd’hui disparus, émergent abruptement du passé, puis y retournent pour rejoindre les fragments de souvenirs de ces temps-là. Philip Pavia de l’Artists’ Club, Mark Rothko, Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning, Joan Mitchell, Robert Motherwell. On se fréquentait tous. Relisant les lettres de cette époque, ce qui apparaît clairement, c’est que l’artiste était toujours en état de siège. Les lettres étaient sans ambages et on ne mâchait pas ses mots. L’artiste est possédé par une urgence incessante.

**Ph. B. :** Vous avez particulièrement bien connu Mark Rothko ?

**P. J. :** J’ai rencontré Mark Rothko en 1951 à la cafétéria de l’Art Students

with me in Paris to look at different ways of creating protective distances between the viewer and the work. We visited the Orangerie to see Monet's "Nymphéas", and then went to the Jeu de Paume where Mark saw a small Pissarro. He turned to me and said, "Think of the courage it took for him to make that painting at that time". Years later, prior to the opening of the chapel. I donated Mark's letter to Jean and Dominique de Ménéil for the chapel's archives.

Mark to me was a dark and luminous experience. The profound radiance in his canvases never leaves me.

**Ph. B. :** How did you meet Jackson Pollock?

**P. J. :** While I was still at the Art Students League, I met Jackson Pollock at an art dealer's home in New York City where his work was being shown. He was with Barnett Newman. After circling me for a while, Jackson began to activate and we started to get to know each other. In 1955 and 1956. I used to see him on a regular basis at the Cedar Street Tavern. He and his wife, Lee Krasner, invited me to visit them in Springs, on Long Island, in the spring of 1956. Which I did, staying at Alfonso Ossorio's place. It was at that time Jackson told me if an artist had five people who believed in him, that was what mattered. Toward the end of the visit, Jackson shot an arrow into the kitchen wall. So, when I returned to the city, I sent him an inscribed copy of Herrigel's "Zen and the Art of Archery", which is still in the library of their house in Springs. I tried to encourage Jackson to come to Paris but he looked down, shook his head, and said, "Paul, it's too late". I still cannot understand

how someone 44 years old could say that it was too late. Lee Krasner stayed with me and Esther, my wife at that time, at my atelier in the 14<sup>th</sup> arrondissement and that is where Clement Greenberg reached us by telephone to tell us what had happened to Jackson. Thanks to friends, I was able to secure a flight for Lee back to New York that very night. Barnett Newman and his wife went to meet Lee at the airport on her arrival.

One night that spring of 1956 and before I left for Paris, Jackson and I were outside on the sidewalk in front of the Cedar Street Bar that had just closed for the night. Then he said, "Paul, I have a car. Do you want to take a ride?" Having had the experience of driving through the Ozarks with my father at the wheel and under the influence, I backed off.

It was during this period of time and the following years that Michel Tapié came often to New York and went to the Cedar Bar. Many artists referred to this in their letters to me. They all wanted to know what he was up to.

Two years later, Joan Mitchell and I exchanged studios. I worked in her studio at St. Mark's Place in New York and she worked in my atelier in the 14<sup>th</sup> arrondissement, and this lasted for two years. After St. Mark's Place, I found a small flat on East 12<sup>th</sup> Street which I read about on the bulletin board at the Cedar Street Tavern.

In 1963, Bill de Kooning turned over to me his loft at 831 Broadway, and I kept that place until the long-running lease expired at the end of 2000. Fortunately, in the mid-70's I bought a loft nearby from Italian

League de New York lorsque j'y étais étudiant. Il était fauché et parlait avec Will Barnet du poste qu'il venait d'obtenir pour enseigner la lithographie à Brooklyn. Après cette première rencontre, Mark et moi nous retrouvions souvent dans notre quartier et au Jerry's Bar. J'habitais la 55<sup>e</sup> rue, côté ouest, près de la Sixième Avenue, et Mark à un bloc, dans la 54<sup>e</sup>. Lors d'une visite à son atelier en 1956, j'ai eu le coup de foudre pour une petite toile et dis à Mark que je voulais la lui acheter. Il a accepté ce que je lui en offrais et, sa toile sous le bras, m'a raccompagné chez moi. Et puis, le lendemain, très agité, Mark m'a rappelé pour dire qu'il avait besoin de récupérer sa toile et qu'il garderait mon chèque mais ne l'encaisserait pas. Je sais que mon vif désir pour cette toile a compté pour lui. Il s'en est confié à un ami, qui me l'a répété plus tard. En visite à Rome à l'époque où il travaillait à la chapelle de Houston au Texas, Mark m'a écrit à Paris. Il voulait m'y retrouver pour étudier différents moyens d'établir une distance entre le visiteur et l'œuvre. Nous sommes allés à l'Orangerie, pour voir les « Nymphéas » de Monet, puis au Jeu de Paume où Mark avait aperçu un petit Pissarro. Il s'est tourné vers moi et m'a dit : « Pense au courage qu'il lui a fallu pour faire une telle peinture à cette époque-là ». Plusieurs années plus tard, avant l'inauguration de la chapelle, j'ai fait don de cette lettre de Mark à Jean et Dominique de Ménéil pour leurs archives. Mark représente pour moi une présence à la fois sombre et lumineuse. Le profond rayonnement de ses toiles ne me quitte jamais.

**Ph. B :** Comment avez vous rencontré Jackson Pollock ?

**P. J. :** Lorsque j'étais étudiant à l'Art Students League, j'ai fait la connaissance de Jackson Pollock chez un marchand de tableau qui exposait son travail. Il était avec Barnett Newman. Après m'avoir tourné autour pendant un moment, Jackson s'est réchauffé à mon égard et nous avons commencé à faire connaissance. En 1955 et 1956, je le voyais régulièrement à la Cedar Street Tavern. Lui et sa femme, Lee Krasner, m'ont invité à leur rendre visite aux Springs, Long Island, au printemps de 1956. Là-bas, j'ai demeuré chez Alfonso Ossorio. C'est à cette époque-là que Jackson m'a déclaré que si un artiste avait cinq personnes qui croient en lui, c'était cela qui comptait. Vers la fin de cette visite, Jackson a tiré une flèche dans le mur de la cuisine. Alors, de retour à New York, je lui ai dédié et envoyé un exemplaire du « Zen dans l'Art Chevaleresque du Tir à l'Arc » de Herrigel, qui se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque de leur maison aux Springs. J'ai essayé d'encourager Jackson à venir à Paris mais, baissant les yeux et hochant la tête, il m'a dit : « Paul, c'est trop tard ». Je n'arrive toujours pas à comprendre que quelqu'un de 44 ans puisse dire qu'il est trop tard.

De passage à Paris, Lee Krasner demeurait chez nous, ma femme, Esther et moi, dans mon atelier du 14<sup>ème</sup> arrondissement, et c'est là que Clement Greenberg nous a joints par téléphone pour nous dire ce qui était arrivé à Jackson. Grâce à des amis, j'ai pu lui trouver un vol pour New York le soir même. Barnett Newman et sa femme sont allés la chercher à l'arrivée. Un soir de ce printemps de 1956, avant mon départ pour Paris, Jackson et moi étions sur le trottoir en face

carpenters. In the beginning of 2001, I moved there and took with me, as we had agreed, the armoire Bill designed and painted at 831 Broadway.

When I think of the 50’s in New York, they are inseparable from Paris. Because even though passage was by boat, many made the trip over and over again. In 1953, I met Zoe Dusanne in Paris and in 1955, she gave me my first one-man exhibition in the States in Seattle, Washington. I brought her to Jean Dubuffet and she then had an exhibition of his lithographs. Zoe was also the first to show Henri Michaux’s work in the States, in 1954. Then, that same

year, I had my first one-man show in Paris at Studio Paul Facchetti on the rue de Lille. Also in 1954, I met Martha Jackson in Paris and she gave me my first one-man show in New York City in 1956. For me, these two cities are inseparable.

**Ph. B. :** How did you experience the quarrel between abstraction and figuration? Did those discussions affect your work?

**P. J. :** To paraphrase Gertrude Stein, a painting is a painting is a painting.

**© Paul et Suzanne Jenkins 2005.**  
**Traduction de Tracy Christopher.**

Philippe Bouchet is an art historian and curator of numerous exhibitions.



Paul Jenkins with Michel Tapié in Paris in front of *Anaconda* 1956. Photographer unknown.

du Cedar Street Bar qui venait de fermer. Il m’a dit : «Paul, j’ai une voiture. Tu veux faire un tour?». Fort de l’expérience de mon père conduisant en état d’ébriété dans la chaîne des Ozarks, j’ai décliné. C’est durant cette période et les quelques années suivantes que Michel Tapié venait souvent à New York et fréquentait le Cedar Bar. Plusieurs artistes y ont fait souvent allusion dans les lettres qu’ils m’ont adressées. Ils cherchaient tous à en savoir davantage sur ses projets.

Deux ans plus tard, Joan Mitchell et moi avons fait échange d’atelier. J’ai pris le sien St Mark’s Place à New York et elle le mien dans le 14<sup>ème</sup> arrondissement. Cette situation a duré deux ans. Après St Mark’s Place, j’ai trouvé par une annonce au tableau d’affichage de la Cedar Street Tavern un petit appartement dans la 12<sup>e</sup> rue, côté est.

En 1963, Bill de Kooning m’a cédé son atelier du 831 Broadway où j’ai travaillé jusqu’à l’expiration du bail en 2000. Heureusement, dans les années 70, j’avais acheté à des menuisiers italiens un loft dans le même quartier. Je m’y suis installé au début de 2001 et y ai déménagé, comme on avait convenu ensemble, une armoire

conçue et peinte par Bill au 831 Broadway.

Quand je pense aux années 50 à New York, elles sont inséparables de celles de Paris, car si la traversée se faisait encore par bateau, beaucoup la faisait souvent. En 1953, j’ai rencontré Zoe Dusanne à Paris, et, en 1955, elle a monté ma première exposition personnelle aux États-Unis, à Seattle, Washington. Je l’ai amenée chez Jean Dubuffet dont plus tard elle a organisé une exposition de lithographies. Zoe a aussi été la première à présenter aux États-Unis le travail d’Henri Michaux en 1954. La même année, j’ai eu ma première exposition personnelle à Paris chez Paul Facchetti, rue de Lille. Puis, toujours en 1954, j’ai rencontré Martha Jackson à Paris, et, en 1956, elle a organisé ma première exposition personnelle à New York. Pour moi ces deux villes sont inséparables.

**Ph. B. :** Comment viviez-vous, dans ces années, la querelle entre abstraits et figuratifs ?

**P. J. :** Pour paraphraser Gertrude Stein, un tableau est un tableau est un tableau.

**© Paul et Suzanne Jenkins 2005.**  
Philippe Bouchet est historien d’art et commissaire d’expositions.

# PAINTINGS



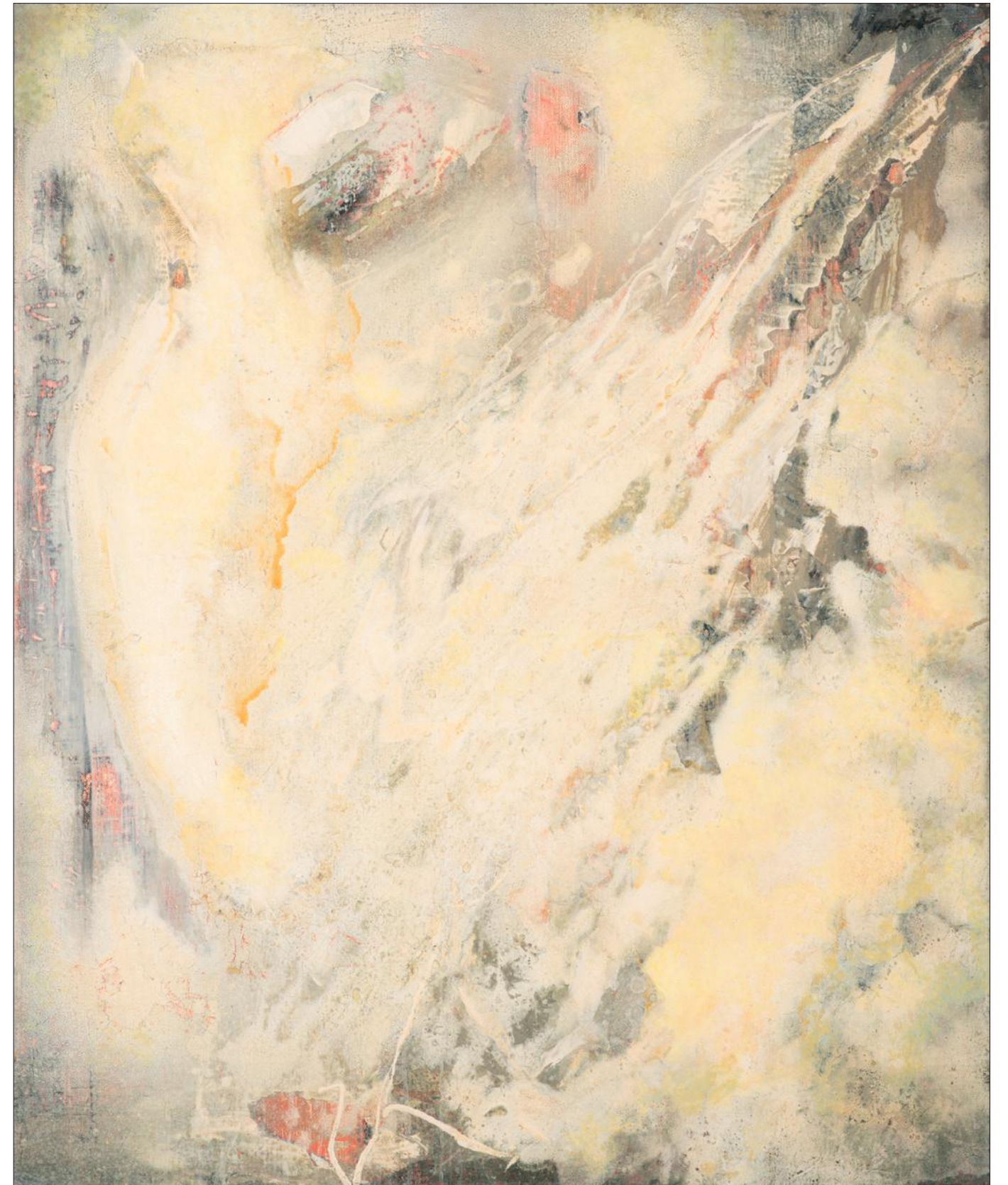
***Snow Owl, 1955***

Signed upper right; signed and dated on the reverse

Oil on canvas

27.5 x 24.8 in. (70 x 63 cm)

© Estate of Paul Jenkins.



Paul Jenkins in Paris.  
Photographer unknown.

***Venetian Interior, 1955***

Signed "Jenkins" lower left

Signed, titled and dated on the reverse

Oil on canvas

31.10 x 59.44 in. (79 x 151 cm)

© Estate of Paul Jenkins.

***The Archer, 1955***

Oil on canvas

51 1/8 x 31 7/8 in. (129,86 x 80,96 cm)

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (NY)

Gift of Seymour H. Knox, Jr., 1955

© Estate of Paul Jenkins. Image reproduced with permission  
of the Albright Knox Art Gallery/Art Resource, NY/Scala, Florence.



***Eyes of The Dove – Open Shrine, 1959***

Signed "Paul Jenkins" lower left

Signed, titled and dated on the reverse

Oil on canvas

40 x 29.2 in. (101,5 x 76 cm)

© Estate of Paul Jenkins.

***Pawnee, 1958***

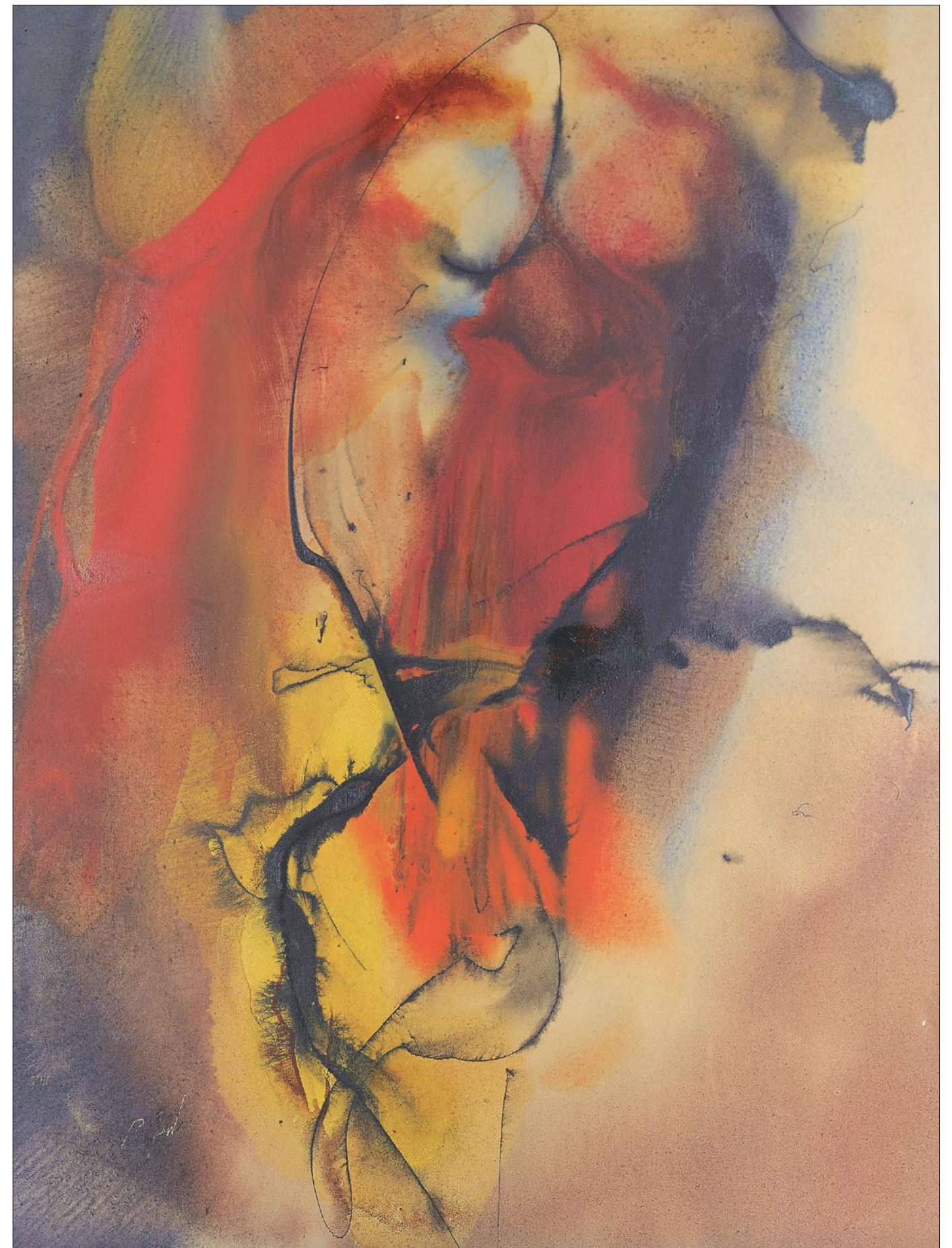
Oil on canvas

86 x 73 1/2 in. (218,4 x 186,7 cm)

Chrysler Museum of Art, Norfolk, VA

Gift of Walter P. Chrysler, Jr. 71.1082

© Estate of Paul Jenkins. Image reproduced  
with permission of the Chrysler Museum of Art.



***Phenomena-Down Wind, 1960***

Signed "Paul Jenkins" lower left

Signed, titled and dated on the reverse

Oil on canvas

24 x 18 in. (61 x 46 cm)

© Estate of Paul Jenkins.



***Phenomena Outlander, 1962***

Signed "Paul Jenkins" upper left

Signed, titled, dated and inscribed

"To Keith from Paul Come Back to Paris" on the reverse

Acrylic on canvas

18.6 x 11.1 in. (47,3 x 28,3 cm)

© Estate of Paul Jenkins.

***Phenomena Kwan Yin, 1969***

Acrylic on canvas

88 1/8 x 119 in. (223,8 x 302,3 cm)

Whitney Museum of American Art, New York

Gift of the artist 69.84

© Estate of Paul Jenkins. Image reproduced with  
permission of the Whitney Museum of American Art.

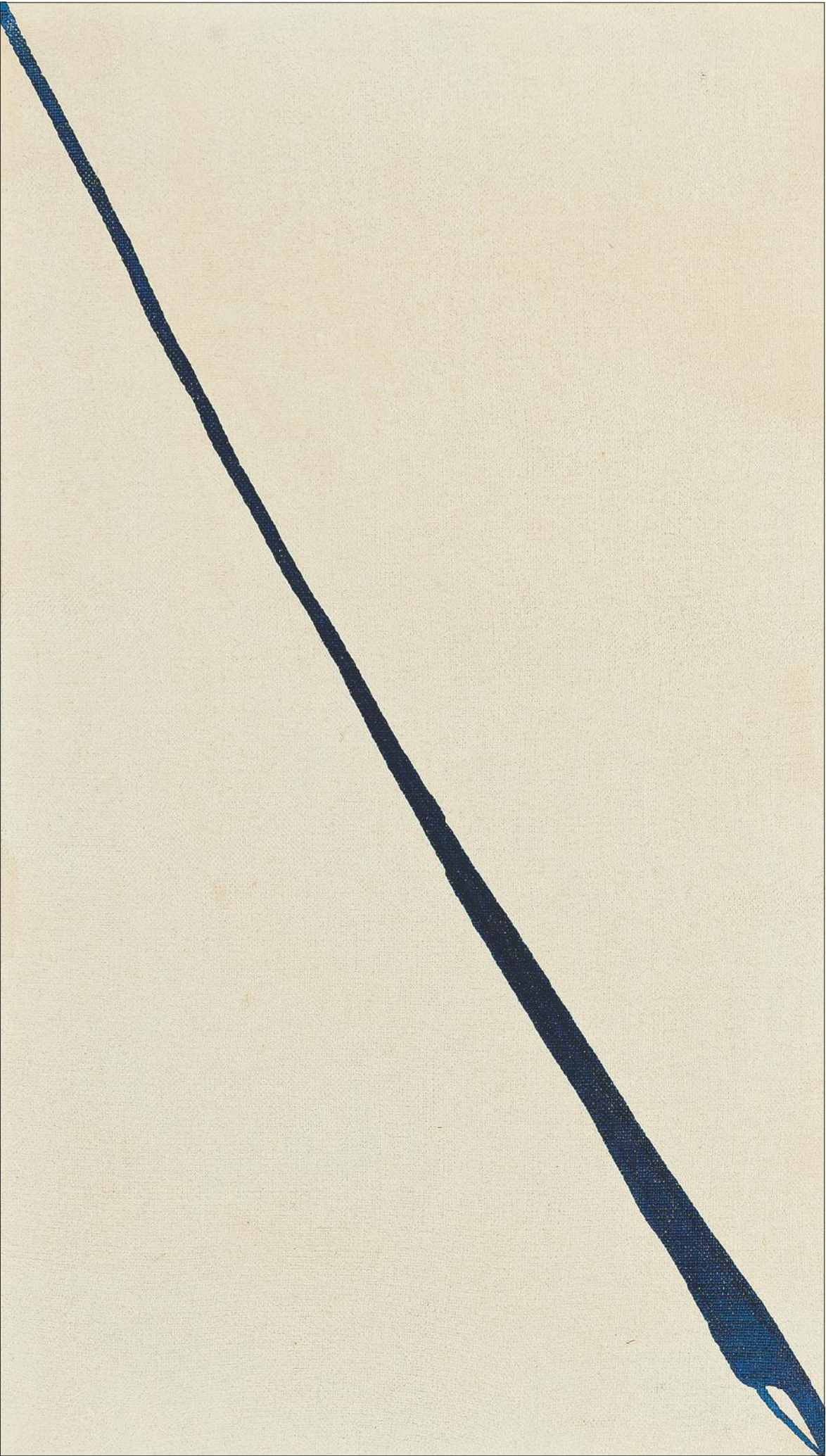


***Phenomena Thomas Plume, 1962***

Signed "Jenkins" lower left  
Signed and titled twice on the reverse  
Acrylic on canvas  
16.1 x 9.4 in. (41 x 24 cm)  
© Estate of Paul Jenkins.

***Phenomena Yellow Strike, 1963-64***

Acrylic on canvas  
80 x 40 in. (203 x 101,6 cm)  
Museum of Modern Art (MoMA), New York  
Gift of Mr. and Mrs. David Kluger. Acc. n.: 1297.1968  
© Estate of Paul Jenkins. Image reproduced with permission  
of the Museum of Modern Art, NY/ Scala, Florence.



***Phenomena Veronica, 1968***

Signed "Paul Jenkins" lower right

Signed, titled and dated on canvas overlap

Acrylic on canvas

63.2 x 38 in. (161 x 96,5 cm)

© Estate of Paul Jenkins.

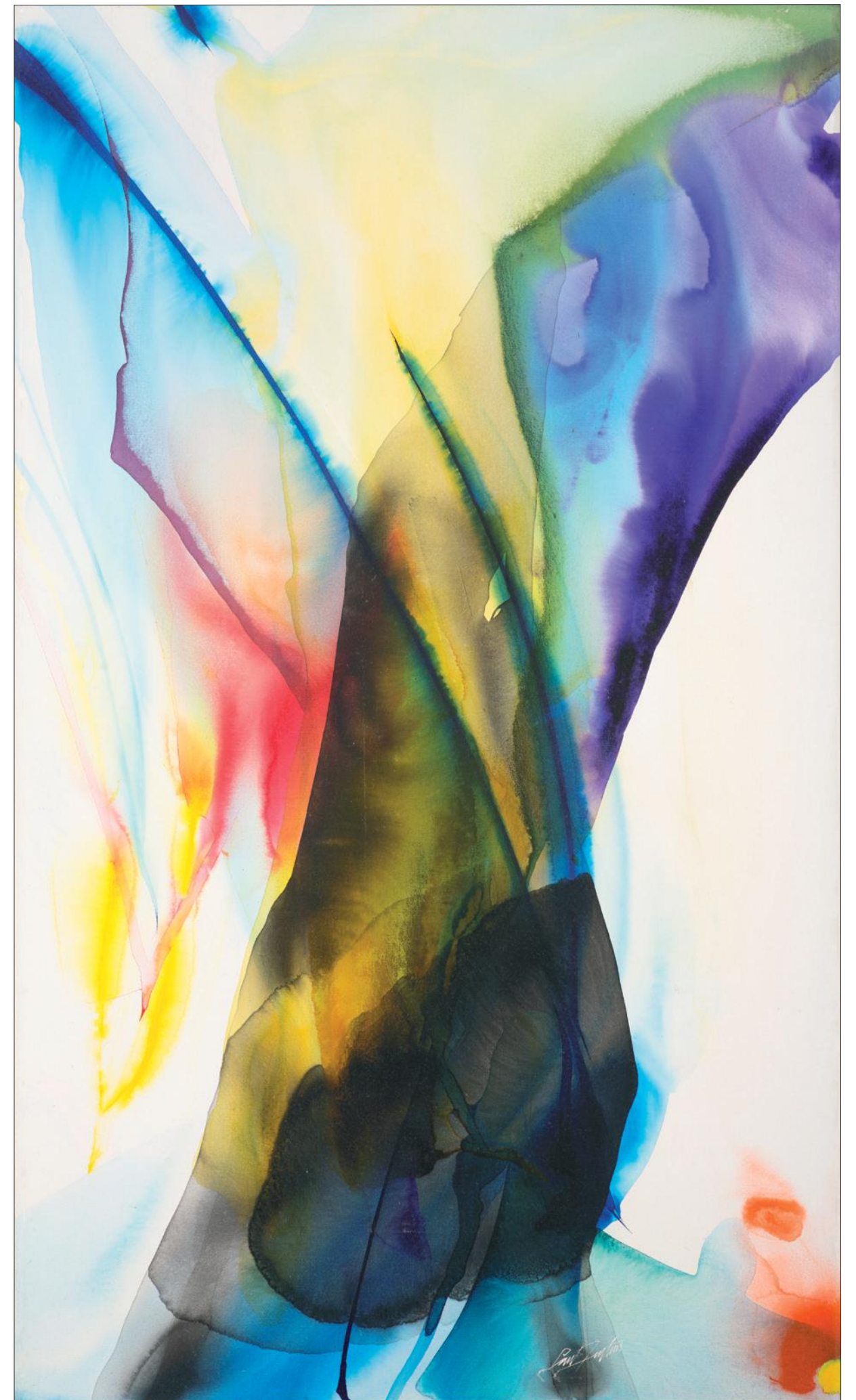
***Phenomena Uranus Burns, 1966***

Acrylic on canvas

85 x 70 in. (216 x 178 cm)

Stedelijk Museum, Amsterdam

© Estate of Paul Jenkins. Image reproduced  
with permission of the Stedelijk Museum.



***Phenomena Katherine's Guardian, 1974***

Signed "Paul Jenkins" lower left

Signed, titled and dated on canvas overlap

Acrylic on canvas

63.5 x 37 in. (161 x 94 cm)

© Estate of Paul Jenkins.

***Phenomena Chinese Light Wall, 1974***

Acrylic on canvas

78-1/3 x 156 in. (185 x 396 cm)

Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich 14636

© Estate of Paul Jenkins/licensed by ADAGP. Image reproduced with permission of the

Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich/ADAGP.



***Phenomena Spectrum Dipper, 1976***

Signed "Paul Jenkins" lower left

Signed, titled and dated on the reverse

Acrylic on canvas

77.5 x 78.7 in. (197 x 200 cm)

© Estate of Paul Jenkins.



***Phenomena / Blue Held Over, 1975***

Acrylic on canvas

75 x 118 in. (190,5 x 299,72 cm)

Milwaukee Art Museum. Gift of Jane Bradley Pettit M1975.186

© Estate of Paul Jenkins. Image reproduced with permission of the Milwaukee Art Museum/Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.



***Phenomena Buffalo Ridge, 1982***

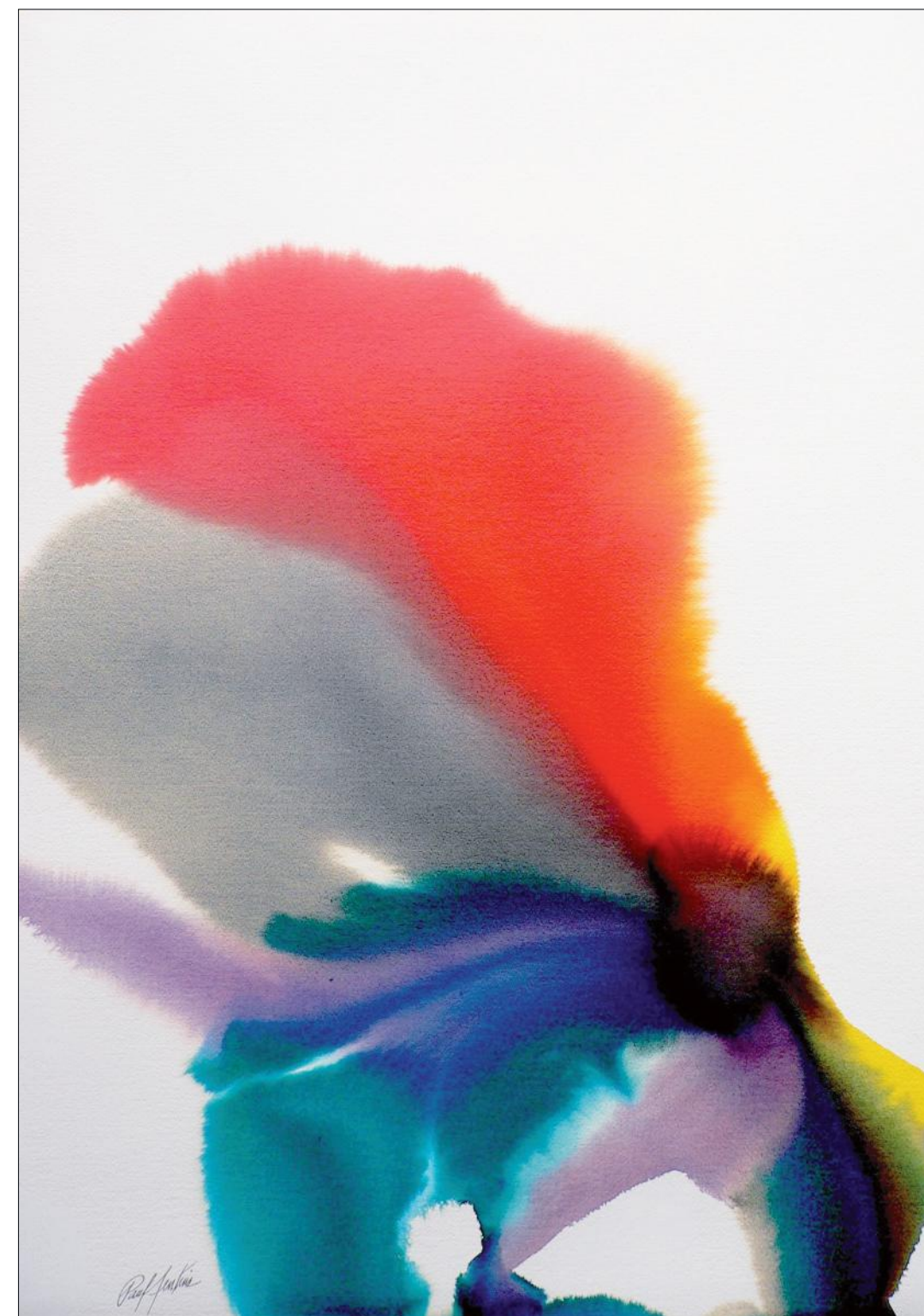
Signed "Paul Jenkins" lower left

Signed, titled and dated on the reverse

Acrylic on paper

42.5 x 29.9 in. (108 x 76 cm)

© Estate of Paul Jenkins.



# PAUL JENKINS

KANSAS CITY MISSOURI 1923 – NEW YORK CITY 2012

## SELECTED SOLO EXHIBITIONS

- 2014**  
Diane de Polignac Gallery, Paris.
- 2012**  
Robert Green Fine Arts, Mill Valley.
- 2011**  
The Redfern Gallery, London.
- 2010**  
Crocker Art Museum, Sacramento.  
Robert Green Fine Arts, Mill Valley.  
Palazzo Pacchiani, Prato.  
Galleria Open Art, Prato.  
UB Anderson Gallery, State University of New York at Buffalo.  
Galleria Civica Ezio Mariani di Seregno.
- 2009**  
D. Wigmore Fine Art, New York.  
Cummer Museum of Art & Gardens, Jacksonville.  
Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York location.
- 2008**  
Robert Green Fine Arts, Mill Valley, California.

- 2007**  
Galleria Open Art, Cornice Art Fair, Venice.  
Redfern Gallery, London.  
D. Wigmore Fine Art, New York.
- 2006**  
Maison des Princes de Pérouges, Pérouges.  
Arkansas Arts Center, Little Rock.
- 2005**  
Palais des Beaux-Arts, Lille.  
Redfern Gallery, London.  
Galleria Open Art, Prato.  
Abbaye de Silvacane, La Roque d’Anthéron.  
Robert Green Fine Arts, Mill Valley, California.  
Galerie Proarta, Zurich.
- 2004**  
Museo Civico, Assessorato alla Cultura di Pizzighettone.
- 2003**  
Jerald Melberg Gallery, Charlotte.  
Redfern Gallery, London.
- 2001**  
Galerie Proarta, Zurich.  
Centre d’Art Contemporain, Bouvet Ladubay, Saumur.

- 2000**  
Butler Institute of American Art, Youngstown.  
Basilica Palladiana, Vicenza.  
Joseph Rickards Gallery, New York.  
Center for the Arts, Vero Beach, Florida (collage retrospective).  
Agama Gallery, New York.
- 1999**  
Galerie Wild, Frankfurt.  
Galerie Patrice Trigano, Paris.  
Hofstra Museum, Hempstead, New York.  
Joseph Rickards Gallery, New York.
- 1998**  
Joseph Rickards Gallery, New York.
- 1997**  
Butler Institute of American Art, Youngstown.  
Galerie Georges Fall, Paris.  
Galerie Proarta, Zurich.
- 1996**  
Lorenzelli Arte, Milan.
- 1995**  
Artcurial, Paris (graphics).  
Centre d’art contemporain, Bouvet Ladubay, Saumur.  
Galerie Proarta, Zurich.  
Chateau Musée Grimaldi, Cagnes sur mer.  
Associated American Artists, New York.
- 1994**  
Gallery Art Point, Tokyo.  
Pasquale Iannetti Gallery, San Francisco.  
“L’Eau et la Couleur”, traveling watercolor exhibition in France.  
La Maison Française, New York University, New York (collages: Hommage à Jean-Louis Barrault).

- 1993**  
Smith Andersen Gallery, Palo Alto.  
Yoshii Gallery, Paris (collages).  
Associated American Artists, New York (collages).
- 1992**  
Roswitha Haftmann Gallery, Zurich.  
Atelier Franck Bordas, Basel Art Fair and Paris.  
Guy Pieters Gallery, Knokke-le-Zoute.  
Associated American Artists, New York.  
Galerie Iris Wazzau, Davos, Switzerland.
- 1991**  
Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York (polyptychs I).  
Gimpel Fils, London (polyptychs II).
- 1990**  
Galerie Patrice Trigano, Paris.  
Castello Doria, Portovenere.  
Gallery Art Point, Tokyo.
- 1989**  
Musées de Nice: Galerie des Ponchettes et Galerie d’Art Contemporain, Nice.
- 1988**  
Samuel Stein Gallery, Chicago.  
Galerie Patrice Trigano, Paris.  
Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York (collages).  
Galerie Régis Dorval, Le Touquet.  
Gana Gallery, Seoul.  
Galleria La Loggia, Bologna.
- 1987**  
Galerie 63, Klosters.  
Samuel Stein Gallery, Chicago.  
Musée Picasso, Antibes (retrospective).  
Galerie Régis Dorval, Lille.  
Galleri Atrium, Stockholm.

**1986**

Gimpel Fils, London.  
MR Galleria d’Arte Contemporaneo, Rome.  
Galerie Michel Delorme, Paris.  
Roswitha Haftmann, Zurich.  
Gallery Art Point, Tokyo.  
Butler Institute of American Art, Youngstown (collages).  
Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York.

**1985**

Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York.  
Gallery Moos, Toronto.  
Galerie Georges Fall, Paris.  
Gallery Art Atrium, Stockholm.  
FIAC, Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, Paris.

**1984**

Carone Gallery, Fort Lauderdale.  
Musée d’Art Contemporain, Dunkirk (collages).

**1983**

Mead Art Museum, Amherst.  
Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York.  
Galerie Georges Fall, Paris.  
Alex Rosenberg Gallery, New York (collages).  
Contemporary Gallery, Dallas.

**1982**

Nicoline Pon Gallery, Zurich.  
Gimpel Fils, London.  
I. Irving Feldman Galleries, Detroit.  
Galerie Georges Fall, Paris.  
Contemporary Gallery, Dallas.

**1981**

Belk Art Gallery, Western Carolina University, Cullowhee.  
Carone Gallery, Fort Lauderdale.  
Samuel Stein Gallery, Chicago.

French Cultural Services, New York, and la Maison Internationale du Théâtre, Théâtre du Rond-Point, Paris (collages: Hommage à Jean-Louis Barrault).  
Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York.  
I. Irving Feldman Galleries, Sarasota.

**1980**

Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, California (retrospective).  
Elaine Horwitch Gallery, Scottsdale.  
Gimpel Fils, London.  
Contemporary Gallery, Dallas.  
Galerie Karl Flinker, Paris.

**1979**

Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York.  
Baukunst Galerie, Cologne.  
Elaine Horwitch Gallery, Scottsdale.

**1978**

Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York.  
Samuel Stein Gallery, Chicago.  
Elaine Horwitch Gallery, Santa Fe.  
Balcon des Arts, Paris.  
Diane Gilson Gallery, Seattle.  
Galleria d’Arte Narciso, Turin.

**1977**

Martha Jackson Gallery, New York.  
Gimpel & Hanover Galerie, Zurich.  
La Galerie Cours Saint-Pierre, Geneva.  
Sears Bank & Trust Company, Chicago.  
Contemporary Gallery, Dallas.  
Philbrook Art Center, Tulsa.  
Diane Gilson Gallery, Seattle.

**1976**

Samuel Stein Gallery, Chicago.  
Galerie Karl Flinker, Paris and Basel Art Fair, Basel.  
Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York.

**1975**

Galerie Tanit, Munich.  
Carone Gallery, Fort Lauderdale.

**1974**

Musée des Beaux-Arts de Charleroi, Charleroi (retrospective).  
Baukunst Galerie, Cologne.  
Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York.  
Gimpel Fils, London.

**1973**

Galerie Karl Flinker, Paris.  
Art Gallery of the University of Notre Dame, Notre Dame.  
Lindenwood College Art Gallery, St. Charles, Missouri.  
Oklahoma Art Center, Oklahoma City.  
Martha Jackson Gallery, New York.  
Gimpel & Weitzenhoffer Gallery, New York.

**1972**

San Francisco Museum of Art, San Francisco (retrospective).  
Gimpel Fils, London.  
Abrams Original Editions, New York.  
Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C. initiates watercolor exhibition traveling to the Amarillo Art Center, Santa Barbara Museum of Art, Indianapolis Museum of Art, Fort Lauderdale Museum of Art, Lauren Rodgers Memorial Library and Art Gallery, Montgomery Museum of Fine Arts, Witte Memorial Museum.

**1971**

Museum of Fine Arts, Houston (retrospective).  
Martha Jackson Gallery, New York.  
Richard Gray Gallery, Chicago.

**1970**

Martha Jackson Gallery, New York.  
Gertrude Kasle Gallery, Detroit.

**1969**

Martha Jackson Gallery, New York.

**1968**

Galerie Daniel Gervis, Paris.  
Gallery Moos, Toronto.  
Galerie Räber, Luzern.  
Martha Jackson Gallery, New York.

**1966**

Martha Jackson Gallery, New York.  
Galerie Agnès LeFort, Montreal.  
Hope Makler Gallery, Philadelphia.  
Arthur Tooth & Sons, London.

**1965**

Galerie Karl Flinker, Paris.  
Gertrude Kasle Gallery, Detroit.  
Court Gallery, Copenhagen, Denmark.  
Gallery of Modern Art, Scottsdale.

**1964**

Tokyo Gallery, Tokyo.  
American Art Gallery, Copenhagen.  
Kumar Gallery, New Delhi.  
Martha Jackson Gallery, New York.  
Kestner-Gesellschaft, Hanover (retrospective).

**1963**

Arthur Tooth & Sons, London.  
Galerie Karl Flinker, Paris.  
Gallery Moos, Toronto.

**1962**

Galerie Lienhard, Zurich.

Galerie Karl Flinker, Paris.

Esther Robles Gallery, Los Angeles.

Toninelli Arte Moderna, Milan.

Galleria Odyssia, Rome.

Kölnischer Kunstverein, Cologne.

**1961**

Galerie Karl Flinker, Paris.

Martha Jackson Gallery, New York.

University Gallery, University of Minnesota.

**1960**

Arthur Tooth & Sons, London.

Martha Jackson Gallery, New York.

Esther Robles Gallery, Los Angeles.

Galerie d'Art Moderne, Stuttgart.

**1959**

Galerie Stadler, Paris.

**1958**

Martha Jackson Gallery, New York.

**1957**

Galerie Stadler, Paris.

**1956**

Martha Jackson Gallery, New York.

**1955**

Zoe Dusanne Gallery, Seattle.

**1954**

Studio Paul Facchetti, Paris.

Zimmergalerie Franck, Frankfurt am Main.

## SELECTED GROUP EXHIBITIONS

**2013**

"The Redfern Gallery at 90". Redfern Gallery, London.

"Made in the USA - From the Abstract Expressionists to the Color Field Painters". Palm Springs Art Museum, Palm Springs, California.

"Red". Antoine Helwaser Gallery, New York.

**2012**

"Local Color". The San Jose Museum of Art, California.

"Abstract Expressionism: Then and Now". Flint Institute of Arts, Michigan.

"Un Art Autre? Artistes autour de Michel Tapié", une Exposition. Christie's, Paris.

**2011**

Gottfried Honegger/Paul Jenkins. Centre d'art contemporain, Bouvet Ladubay, Samur.

"Fragments 1915-2011: Modern and Contemporary Collage". ACA Galleries, New York.

"Colour Moves Surface". Lorenzelli Arte, Milan.

"American Masterworks: 150 Years of American Painting from the Butler Institute of American Art". Vero Beach Museum, Florida.

"The Armory Show. D. Wigmore Fine Art", New York, Pier 92.

"Gloria F. Ross: Rebirth of Modern Tapestry". Jane Kahan Gallery, New York.

**2010**

"Into the Void: Abstract Art, 1948-2008". Tucson Museum of Art.

"Under Each Other's Spell" Gutai and New York. UB Anderson Gallery, State University of New York at Buffalo.

"Modern Drawings: Tracing 100 Years". Academy Art Museum, Easton.

"Action Painting in the Chrysler". Chrysler Museum, Norfolk.

"Hidden in Plain Sight: Art Treasures from Regional Collections". Erie Art Museum.

**2009**

"Under Each Other's Spell", Gutai and New York. Pollock-Krasner House & Study Center, East Hampton. The Harold B. Lemmerman Gallery, New Jersey City University, New Jersey.

"Exploring Black and White: the 1930's through the 1960's". D. Wigmore Fine Art, New York.

"184<sup>th</sup> Annual Exhibition". National Academy Museum, New York.

"Juicy Paint". San Jose Museum of Art, San Jose, California.

"En mémoire de Rodolphe Stadler". Les Abattoirs, Toulouse.

**2008**

"Beyond the Canon: Small Scale American Abstraction, Past and Present". Robert Miller Gallery, New York.

"Dialogue". Galerie Iris Wazzau, Davos.

**2007**

"East End Artists, Past and Present". Telfair Museum of Art, Savannah, Georgia.

"Freedom to Experiment: American Abstraction 1945-75". D. Wigmore Fine Art, New York.

"Viva Vetro! Glass Alive! Venice and America, 1950-2006". Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.

"Shining Spirit-Westheimer Family Collection". Oklahoma City Museum of Art.

"Les Formes de la Couleur". Centre d'Art Contemporain, Bouvet Ladubay, Saumur.

"182<sup>nd</sup> Annual Exhibition of Contemporary American Art". National Academy, New York.



Paul Jenkins with Karl Flinker and Martha Jackson.  
Photographer unknown. Courtesy the Estate of Paul Jenkins.

“London Original Print Fair”. The Royal Academy of Arts, London.

“A Selection of 20<sup>th</sup> Century and Contemporary Paintings”, Works on Paper and Sculpture. Redfern Gallery, London.

**2006**

“A Century of American Art”. D. Wigmore Fine Art, New York, November 2006-January 2007.

“Art London”. The Redfern Gallery. October 6-10, 2006.

“L’Envolée Lyrique: Paris 1945-1956”. Musée du Luxembourg, Paris.

“Geometric Abstraction: Two Generations”. D. Wigmore Fine Art, Inc., New York.

**2005**

“Beyond Representation-Abstract Art in the South”. The Gibbes Museum of Art, Charleston, South Carolina.

“New Acquisitions 2005”. Portland Museum of Art, Portland, Maine.

**2004**

“Modernism and Abstraction”. Palm Springs Desert Museum.

“Selections from the Haskell Collection”. Jacksonville Museum of Modern Art, Jacksonville.

“Modern and Contemporary Prints, Part Two”. Redfern Gallery, London.

**2003**

“Tradition and Innovation in European Modernist Drawings and Watercolors”. San Diego Museum of Art, San Diego.

“Trésors du XX<sup>e</sup> Siècle dans les Collections Angevines”. Présence d’Art Contemporain, Angers.

**2001-2002**

“Three Decades of Contemporary Art: The Dr. John & Rose M. Shuey Collection”. Cranbrook Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan.

**2001**

“The Stamp of Impulse: Abstract Expressionist Prints”. Worcester Art Museum, Worcester.

“Clement Greenberg: A Critic’s Collection”. Portland Museum of Art.

“Artists after Moby Dick”. Hofstra Museum of Art, Hempstead, New York.

“10<sup>e</sup> Anniversary”. Centre d’art contemporain, Bouvet Ladubay.

**2000**

“Le Mouvement Phases de 1952 à l’horizon 2001”. Centre Culturel Noroit, Arras.

**1999**

“Vision Nouvelle”. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

“Les Années de Combat”, La Galerie Arnaud, Revue Cimaise 1951-1962. PACA exhibition traveling in France.

“Suspicion-Art in the Cinema”. Haifa Museum of Art.

**1998**

“Masters of Color and Light, Homer, Sargent and the American Watercolor Movement”, Brooklyn Museum of Art, Brooklyn.

“Three Americans: Francis, Jenkins, Tobey”. Galerie Wazzau, Davos.

“Regard sur l’estampe en France de 1945 à nos jours”. PACA exhibition traveling in France.

“The Art of Collaborative Printmaking-Smith Andersen Éditions”. Nevada Museum of Art, Reno.

“On Paper”. Associated American Artists, New York.

“Ligne Courbe = Curved Line”. Musée de l’art contemporain de Montréal.

**1997**

“Francis, Jenkins, Mathieu”. Associated American Artists, New York.

“Egidio Costantini - Vetro un Amore”. Museo Diocesano d’Arte Sacra, Sant’Apollonia, Venice.

“Michel Tapié - Un Art Autre”. Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Espace d’Art Moderne et Contemporain de Toulouse et Midi-Pyrénées.

**1996**

“50<sup>th</sup> Anniversary Exhibition”. Gimpel Fils, London.

“Künstler der Galerie”. Roswitha Haftmann Modern Art, Zurich.

**1995**

“Unpainted to the Last: Moby Dick and 20<sup>th</sup> Century Art”. Spencer Museum of Art, Lawrence, traveling exhibition.

“Collecting for Stanford: Selected Acquisitions 1990-95”. Stanford University Museum of Art, Stanford, California.

**1994**

“Whistler to Dine: Important Prints from the Collection”. New Britain Museum of American Art, New Britain, Connecticut.

“Style des Années 40: Peintres GI”. Musées de Cherbourg.

“Works from the Collection”. David Anderson Gallery, Buffalo.

Martha Jackson Gallery: 1953-1979. Associated American Artists, New York.

“Cinquante Années de la peinture américaine 1944-1994”. Palais Bénédictine, Fécamp; le Chateau du Grand Jardin, Joinville.

**1993**

Vancouver Collects. Vancouver Art Gallery, British Columbia.

“Triennale des Ameriques: Présence en Europe 1945-92”. Maubeuge.

“Collection de la Fondation Maeght: un choix de 150 oeuvres”. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, France.

“La Forge des Anges, Sculptures en verre”. Espace Kiron, Paris.

“From Intimate to Monumental”. Associated American Artists, New York.

**1992**

“Abstract Expressionism: The Haskell Collection”. Cummer Gallery of Art, Jacksonville.

Rue du Bac – Rue de Tournon: Karl Flinker. 37<sup>e</sup> Salon de Montrouge, Paris.

“L’Art Actif-Art Works: La Collection”. Fondation Peter Stuyvesant. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.

“Le Tondo d’Aujourd’hui”. Exhibition traveling in France.

“Beato Passio. Quinta Biennale d’Arte Sacra”. San Gabriele, Italy.

“Passions”. Centre d’Art Sacré, L’Hospice d’Ille sur Têt.

**1991**

“The Helena and Kenneth Levy Bequest, Fourteen Twentieth Century Works for the Collection”. The Tate Gallery, London.

“Masters of Contemporary Printmaking”. Associated American Artists, New York.

**1990**

“Globale Künstler”. Baukunst Galerie, Cologne.

“East Hampton Avant-Garde: A Salute to the Signa Gallery 1957-1960.” Guild Hall Museum, East Hampton, New York.

**1989**

“The Broader Canvas: Large-Format Paintings”. Gimpel Fils, London.

“Le Paysage dans l’Art Contemporain”. L’École des Beaux-Arts, Paris.

“La Passion de Dunkerque”. Hôtel de Ville, Paris.

**1988**

“Selections from the Bequest of Nancy Hanks”. Duke University Museum of Art, Durham.

“The Fifties and the Sixties”. Gimpel Fils, London.

“Abstraction Lyrique, et Aspect de l’Art Abstrait des Années 50”. Two traveling exhibitions in France.

## 1987

“20<sup>th</sup> Century Paintings from the Guggenheim”. Picker Art Gallery, Colgate University, Hamilton.

“Color Pure and Simple”. Stamford Museum and Nature Center.

“The Spontaneous Gesture, Prints and Books of the Abstract Expressionist Era”. Australian National Gallery, Canberra.

“Abstractions Lyriques: Paris 1945-1955”. Espace Belleville, Paris.

## 1986

“Post Tenebras Lux”. Musée Rath, Geneva.

“Watercolor USA 1986 - The Monumental Image”. Springfield Art Museum, Springfield, Missouri.

“The 1950’s - American Artists in Paris Part III”. Denise Cadé Gallery, New York.

## 1985

“Action et Emotion, Peinture des Années 50, Informel, Gutai, Cobra”. National Museum of Art, Osaka.

“Les Années 50”. Musée d’Art Contemporain, Dunkirk.

## 1984

“Homer, Sargent and the American Watercolor Tradition”. The Brooklyn Museum of Art, Brooklyn.

“Ordinary and Extraordinary Uses: Objects by Arts”. Guild Hall Museum, East Hampton.

“Aspects de la Peinture Contemporaine - 1945-1983”. Musée d’art moderne de Troyes, Troyes.

## 1982

“Forms in Color”. Indianapolis Museum.

Les Américains de Paris. Paris Art Center, Paris.

## 1977

“American Postwar Painting from the Guggenheim Collection”. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

“Selections from the Lawrence H. Bloedel Bequest”. Whitney Museum of American Art, New York.

“Quelques Américains à Paris”. Centre Georges Pompidou, Paris.

## 1976

“Abstract Expressionists and Imagists: A Retrospective View”. Archer M. Huntington Gallery, University of Texas at Austin.

“Aspects of Postwar Painting in America”, The Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus.

## 1975

“The Martha Jackson Collection at the Albright-Knox Gallery”. Albright-Knox Gallery, Buffalo. (1975-1976)

“100 Artists Associated with the Art Students League of New York”. Kennedy Galleries, New York.

## 1973

Harold & May Rosenberg Collection. Montclair Art Museum.

“L’Espace Lyrique”. Abbaye de Beaulieu, Ginals.

“International Glass Sculpture”. Lowe Art Museum, University of Miami.

“Flowing Form”. The Museum of Fine Arts, St. Petersburg, Florida; The Loch Haven Art Center, Orlando; The Le Moyne Art Foundation, Tallahassee.

## 1972

“Abstract Expressionism”. Albright-Knox Gallery, Buffalo.

## 1971

“American Paintings and Sculpture: 1948-1969”. Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign-Urbana.

## 1970

Michener Collection. University Art Museum, Austin.

“Trends in Twentieth Century Art”. A loan exhibition from the San Francisco Museum of Art. The Art Galleries, University of California, Santa Barbara.

“XXXVII Mostra Internazionale di sculture in Vetro”. Palazzo Ducale, Fucina degli Angeli, Venice.

“American Painting and Sculpture”. Krannert Art Museum, Champaign-Urbana.

La Peinture Contemporaine de la Collection de la Baronne Alix de Rothschild. Musée des Beaux-Arts, Caen.

## 1969

“XXXV Mostra Internazionale, Sculture in Vetro della Fucina della Angeli”. Castelli Campo SS. Filippo e Giacomo, Venice.

“The 164<sup>th</sup> Annual Exhibition”. Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia.

## 1968

“Icon Idea”. Lafayette College, Easton. Circulated by the Smithsonian Institution, Washington, D.C.

“East Coast-West Coast Paintings”. Museum of Art, University of Oklahoma, Norman and the Oklahoma Art Center, Oklahoma City, traveling to the Philbrook Art Center, Tulsa.

Krannert Art Museum, Champaign-Urbana.

## 1967

“The Art of Organic Form”. National Museum of Natural History, Smithsonian, Washington, D.C.

“Contemporary American Painting and Sculpture”. Krannert Art Museum, Champaign-Urbana.

“30<sup>th</sup> Biennial Exhibition of Contemporary American Painting”. Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

“The 1960’s: Painting and Sculpture from the Museum of Modern Art Collection”, MOMA, New York.

“The 1967 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture”. Carnegie Institute Museum of Art, Pittsburgh.

“Dix Ans d’Art Vivant: 1955-1965”. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence.

## 1966

“Past Present. Corcoran Gallery of Art”, Washington, D.C.

“Peter Stuyvesant Collection”. Stedelijk Museum, Amsterdam.

“Peter Stuyvesant Collection: Le Musée dans l’Usine”. Palais du Louvre, Paris.

“International Art: 1965-1966”. American Art Gallery, Copenhagen.

“2<sup>e</sup> Salon International de Galeries Pilotes – Artistes et Découvreurs de notre temps”. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.

## 1965

“Painting without a Brush”. Institute of Contemporary Art, Boston.

“A University Collects-Paintings from the New York University Art Collection”. Circulated by the American Federation of Arts.

Krannert Art Museum. Champaign, Urbana.

Lithographies de l’Atelier Mourlot. Redfern Gallery, London.

## 1964

“Paintings and Sculptures of a Decade”. Tate Gallery, London.

Gutai. Osaka.

Larry Aldrich Contemporary. Ridgefield.

Kunst des 20 Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz. Kölner Kunstverein, Cologne.

## 1963

“Abstract Watercolors by Fourteen Americans”. Museum of Modern Art, New York, traveling exhibition, U.S.I.S. Gallery, London.

“66<sup>th</sup> Annual American Exhibition: Directions in Contemporary Painting and Sculpture”. The Art Institute of Chicago.

“Art USA Now”. Royal Academy of Arts, London.

“22<sup>nd</sup> International Watercolor Biennial”. The Brooklyn Museum, Brooklyn.

“1<sup>er</sup> Salon International de Galeries Pilotes-Artistes et Découvreurs de notre temps”. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.

**1962**

“Primitives to Picasso”. Royal Academy of Arts, London.

“Paris Comparisons”. Musée du Louvre.

“Recent Developments in Painting V”. Arthur Tooth & Sons, London.

“Gegenwart bis 1962”. Haus am Waldsee, Berlin.

“Selections 1934-1961: American Artists from the Collection of Martha Jackson”. Martha Jackson Gallery, New York.

“Art Since 1950”. World’s Fair, Seattle.

**1961**

“Abstract Expressionists and Imagists”. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

“Recent Developments in Painting IV”. Arthur Tooth & Sons, London.

“Contemporary American Painting and Sculpture”. Krannert Art Museum, Champaign-Urbana.

Brooklyn Museum. Brooklyn.

“The 1961 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture”. Carnegie Institute Museum of Art, Pittsburgh.

“Sixty-Fourth American Exhibition”, Art Institute of Chicago.

**1961, 63, 65**

“Annuals, Biennials”. Whitney Museum of American Art, New York.

**1960**

“American Painters”. Walker Art Center, Minneapolis.

“Recent Developments in Painting III”. Arthur Tooth & Sons, London.

“New Forms - New Media I”. Martha Jackson Gallery, New York.

“An Exhibition of Avant-Garde Paintings”. Brooks Memorial Art Gallery, Memphis.

**1959**

Gutai Osaka Festival. Osaka.

“Arte Nuova”, Palazzo Graneri, Turin.

“Contemporary American Painting and Sculpture”. Krannert Museum. Champaign-Urbana.

Kunstverein, Cologne.

Brooklyn Museum. Brooklyn.

**1958**

“Nature in Abstraction”. Whitney Museum of American Art, New York. Traveling to The Phillips Gallery, Washington, D.C.; Fort Worth Art Center, Fort Worth; Los Angeles County Museum, Los Angeles; San Francisco Museum of Art; Walker Art Center, Minneapolis; City Art Museum of St. Louis.

“An International Selection”. Signa Gallery, East Hampton. Chosen by Michel Tapié.

“The 1958 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary and Sculpture”. Carnegie Institute Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania.

“Corcoran Biennial”. Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

**1957**

“Young America-Thirty American Painters and Sculptors under Thirty-five”. Whitney Museum of American Art, New York.

“41 Watercolorists of Today (41 Aquarellistes d’Aujourd’hui)”. Musée des Ponchettes, Nice. Organized by The International Council of The Museum of Modern Art, New York and selected by Dorothy Miller.

“The Exploration of Paint”. Arthur Tooth & Sons, London.

“Recent Developments in Painting”. Arthur Tooth & Sons, London.

“Annual”. Art Institute of Chicago.

**1956**

“Recent American Watercolors”. The Museum of Modern Art, New York, traveling exhibition.

“New Trends in Painting”. Arts Council of Great Britain.

“Recent Drawings USA”. Museum of Modern Art, New York.

“Forecasts”. American Federation of Arts traveling exhibition; Butler Institute of American Art.

“Divergences”. Galerie Arnaud, Paris.

Galerie Rive Droite, Paris.

**1955**

“Artistes Étrangers en France”. Petit Palais, Paris. Signes Autres. Galerie Rive Droite, Paris.

“Inaugural Exhibition”. Galerie Stadler, Paris.

“Phases de l’art contemporain”. Galerie R. Creuze, Paris.

“Kunst 1955”. Saarland Museum, Saarbrücken, Germany.

**1954**

“Divergences”. Galerie Arnaud, Paris.

“Groupe 1954”. Studio Paul Facchetti, Paris.



From left: Paul Facchetti, Julien Alvard, René Laubies, Paul Jenkins, Hunderwasser, Heinz Berggruen. Hunderwasser exhibition, Studio Paul Facchetti, Paris 1954. Photo Augustin Dumage.

# MUSEUM COLLECTIONS:

## Australia

Canberra, Australian National Gallery.

## Austria

Vienna, Albertina Museum.

## Canada

Montréal, Musée d’art contemporain.

Toronto, Art Gallery of Ontario.

## France

Antibes, Musée Picasso.

Dunkirk, Musée d’art contemporain.

Paris, Centre Georges Pompidou and Musée national d’art moderne.

Paris, Fonds National de l’Art Contemporain du Ministère de la Culture et de la Communication.

Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght.

Toulouse, Les Abattoirs, Musée d’art moderne et contemporain.

Villeneuve d’Ascq, Musée d’art moderne.

## Germany

Cologne, Kölnischer Kunstverein.

Cologne, Wallraf-Richartz Museum.

Hanover, Kestner-Gesellschaft.

Munich, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Neue Pinakothek.

Stuttgart, Staatgalerie.

## Great Britain

Cardiff, National Museum of Wales.

London, Tate Gallery.

London, Victoria and Albert Museum.

## Israel

Jerusalem, Israel Museum.

Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art.

## Japan

Hiroshima, Museum of Contemporary Art.

Osaka, National Museum of Art.

Tokyo, National Museum of Western Art.

Tokyo, Seibu Museum.

Toyama, Museum of Modern Art.

## Netherlands

Amsterdam, Stedelijk Museum.

## United States

Albany, The Governor Nelson A. Rockefeller Empire State Plaza Art Collection.

Albany, Albany Institute of History and Art.

Amherst, Mead Art Museum.

Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art.

Austin, University of Texas Art Museum, Huntingdon Art Gallery.

Baltimore, Baltimore Museum of Art.

Berkeley, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley.

Boca Raton, Boca Raton Museum of Art.

Bloomfield Hills, Cranbrook Art Museum.

Boston, Museum of Fine Arts.

Buffalo, Albright-Knox Art Gallery.

Buffalo, UB Art Galleries, State University of New York at Buffalo.

Cambridge, Fogg Museum of Art, Harvard University Art Museums.

Cambridge, Albert and Vera List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology.

Champaign, Krannert Art Museum.

Charlotte, Mint Museum of Art.

Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Columbus, Columbus Museum of Art.

Corpus Christi, South Texas Institute for the Arts.

Des Moines, Des Moines Art Center.

Detroit, Detroit Institute of Arts.

Durham, Duke University Museum of Art.

East Hampton, Guild Hall.

Fort Lauderdale, Museum of Art.

Grand Rapids, Grand Rapids Art Museum.

Hamilton, Picker Art Gallery, Colgate University.

Hempstead, Hofstra Museum of Art.

Honolulu, Honolulu Academy of Arts.

Indianapolis, Indianapolis Museum of Art.

Jacksonville, Museum of Contemporary Art.

Kansas City, Missouri, Nelson-Atkins Museum of Art.

Lafayette, Greater Lafayette Museum of Art.

Lawrence, Spencer Museum of Art.

Lincoln, DeCordova Museum & Sculpture Park.

Little Rock, Arkansas Arts Center.

Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

Louisville, J. B. Speed Art Museum.

Milwaukee, Milwaukee Art Museum.

Minneapolis, Walker Art Center.

New Orleans, New Orleans Museum of Art.

New York, Brooklyn Museum.

New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

New York, Morgan Library and Museum.

New York, Museum of Modern Art.

New York, New York University Art Collection.

New York, Whitney Museum of American Art.

Norfolk, Chrysler Museum.

Norman, Fred Jones Jr. Museum of Art, University of Oklahoma.

Oklahoma City, Oklahoma City Museum of Art.

Palm Springs, Palm Springs Desert Museum.

Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

Phoenix, Phoenix Art Museum.

Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.

Portland, Maine, Portland Museum of Art.

Ridgefield, Aldrich Museum of Contemporary Art.

Sacramento, Crocker Art Museum.

San Diego, San Diego Museum of Art.

San Francisco, San Francisco Museum of Art.

Santa Barbara, Santa Barbara Museum of Art.

Santa Fe, Museum of Fine Arts.

San Jose Museum of Art, San Jose, California.

Seattle, Seattle Art Museum.

South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum.

Springfield, Missouri, Springfield Museum of Art.

Stanford, Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts.

Savannah, Telfair Museum of Art.

Terre Haute, Sheldon Swope Art Gallery.

Tucson, University of Arizona Museum of Fine Arts.

Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art.

Washington, D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.

Washington, D.C., Smithsonian American Art Museum.

Washington, D.C., National Gallery of Art.

Williamstown, Williams College Museum of Art.

Worcester, Worcester Art Museum.

Youngstown, Butler Institute of American Art.

# BIBLIOGRAPHY

## SELECTED SOLO PUBLICATIONS

### PAUL JENKINS: PAINTINGS FROM THE 1960's AND 1970's

Text Paul Jenkins: The Alchemy of Art  
by Michel Peppiatt. Exhibition catalogue,  
Redfern Gallery, London, June 7-July 28, 2011.

Softbound, 64 pages, 25 reproductions in color,  
11 reproductions in black and white.

### PAUL JENKINS: ON THE RIM OF TIME LA COSCIENZA DEL TEMPO

Text by Beatrice Buscaroli, Italian-English.  
Exhibition catalogue, Galleria Open Art,  
Prato, May 24-July 24, 2010, and the Palazzo  
Pacchiani, Prato, May 8-June 30, 2010.

Hardbound, 176 pages, 173 reproductions  
in color, 35 reproductions in black and white.

### PAUL JENKINS IN THE 1960's AND 1970's: SPACE, COLOR and LIGHT

Text Two Decades by Sandra H. Olsen.  
Exhibition catalogue, D. Wigmore Fine Art,  
New York, May 2-July 2, 2009.

Softbound, 52 pages, 22 reproductions in color,  
19 reproductions in black and white.

### PAUL JENKINS: RECENT PAINTINGS

Interview with the artist by Philippe Bouchet.  
Exhibition catalogue, Redfern Gallery, London,  
April 17-May 17, 2007.

Softbound, 62 pages, 24 reproductions in color.

### PAUL JENKINS IN THE FIFTIES: SPACE, COLOR AND LIGHT

Text Unveiling the Image by Helen A. Harrison.  
Exhibition catalogue, D. Wigmore Fine Art,

New York, February 14-April 14, 2007.

Softbound, 44 pages, 21 reproductions in color  
and 11 reproductions in black and white.

### COSMOGONIE INTERIORI

Text by Bruno Corà. Exhibition catalogue,  
Galleria Open Art, Prato, November 12-January 31,  
2006, Italian-English.

Hardbound, 100 pages, 67 reproductions  
in color, 7 reproductions in black and white.

### PAINTINGS 1954-1960

Text by Kent Minturn. Exhibition catalogue,  
Redfern Gallery, London, October  
25-November 24, 2005.

Softbound, 60 pages, 21 color reproductions,  
16 reproductions in black and white.

### ŒUVRES MAJEURES

Interview with the artist by Philippe Bouchet,  
French-English. Exhibition catalogue, Palais des  
Beaux-Arts, Lille, September-November 2005,  
by Fondation Demeures du Nord.

Softbound, 80 pages, 53 color reproductions,  
2 reproductions in black and white.

### VIAGGIO IN ITALIA

Texts by Beatrice Buscaroli Fabbri and the artist,  
Italian-English. Selected anthology of texts in  
Italian (Pierre Restany 1959; Albert E. Elsen 1973;  
Alain Bosquet 1982; Frank Trapp 1986;  
Jacques Garelli 1995; Jean-Louis Prat 1999).  
Exhibition catalogue, Basilica Palladiana,  
September 2000, by the City of Vicenza.

Softbound, 168 pages, 55 reproductions  
in color, 43 reproductions in black and white.

### CONJUNCTIONS AND ANNEXES

Text by Pascal Bonafoux.Éditions Galilée, Paris,  
1991. Two separate editions: English; French.

Hardbound monograph in cloth with  
dust jacket and linen case, 96 pages,  
27 reproductions in color.

### L'EAU ET LA COULEUR | WATER AND COLOR

Text by Frank Anderson Trapp. Exhibition  
catalogue for traveling watercolor exhibition,  
by PACA, Angers, 1994, French-English.

Softbound, 96 pages, 25 reproductions in color.

### SEVEN ASPECTS OF AMADEUS AND THE OTHERS SEPT ASPECTS D' AMADEUS ET LES AUTRES

Text by Paul Jenkins with Suzanne Donnelly  
Jenkins. Éditions Galilée, Paris, 1992, French-English.

Softbound, 96 pages, 20 reproductions in color.

### EUPHORIES DE LA COULEUR

Preface Hughes de Kerret. Texts André Verdet.  
Images Paul Jenkins. Editions Imago Terrae,  
New York, St-Paul-de-Vence, 1988, French.

Softbound, 48 pages, 15 color reproductions.

### PAUL JENKINS: BROKEN PRISMS SHAMAN TO THE PRISM SEEN

### PAUL JENKINS: PRISMES BRISÉS LE PRISME DU CHAMAN

Anthology. Exhibition catalogue, Éditions  
Galilée, Paris, 1989, in cooperation with  
the Musées de Nice, French-English.

Softbound, 298 pages, 168 reproductions in  
color including 119 images from work sessions  
and performances at the Paris Opera  
of Shaman to the Prism Seen.

### ANATOMIE D'UN NUAGE

Selected texts from Anatomy of a Cloud,  
translated into French by Paul Veyne,

Éditions Galilée, Paris, 1985, revised from N.R.F.,  
no. 387, Gallimard, Paris, April 1985.

Softbound, 56 pages, 7 reproductions in color.

### ANATOMY OF A CLOUD

Paul Jenkins with Suzanne Donnelly Jenkins.  
Harry N. Abrams, Inc., New York, 1983.  
Hardbound monograph in cloth with dust  
jacket, 272 pages, 70 color reproductions,  
100 black-and-white reproductions in gravure.

### PAUL JENKINS

Text by Alain Bosquet. Éditions Georges Fall,  
Paris, 1982, French-English.

Softbound monograph, 64 pages,  
24 reproductions in color.

### PAUL JENKINS

Text by Albert E. Elsen. Harry N. Abrams, Inc,  
New York, 1973.

Hardbound monograph in cloth with dust  
jacket, 284 pages, 171 illustrations, including  
56 tipped-in color reproductions, 115 black-  
and-white reproductions in gravure.

### PAUL JENKINS

Text by Gerald Nordland, acknowledgements  
by Philippe de Montebello. Exhibition  
catalogue, Universe Books, New York, in  
cooperation with The Museum of Fine Arts,  
Houston, and the San Francisco Museum of Art,  
1971.

Hardbound in cloth with dust jacket, 70 pages,  
11 reproductions in color, 26 reproductions in  
black and white.

### STRIKE THE PUMA

A play by Paul Jenkins, Éditions Gonthier, Paris,  
1966.

Softbound, 140 pages with wraparound cover  
reproducing black-and-white collages by the  
artist.

**JENKINS**

Text by Jean Cassou. Éditions de la Galerie Karl Flinker, Paris (English) ; Thames and Hudson, London, Modern Artists series, Harry N. Abrams, Inc., New York (English) and Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1963.

Hardbound monograph in cloth with dust jacket, 68 pages, 9 reproductions in color, 31 reproductions in black and white.

**THE PAINTINGS OF PAUL JENKINS**

Texts Kenneth B. Sawyer, Pierre Restany; excerpt by James Fitzsimmons. Editions Two Cities, Paris, 1961, English.

Hardbound monograph in cloth with dust jacket, 36 pages, 2 reproductions in color, 25 reproductions in black and white.

**OBSERVATIONS OF MICHEL TAPIÉ**

Edited by Paul Jenkins and Esther Ebenhoe Jenkins. George Wittenborn, Inc., New York, 1956, English.

Hardbound with dust jacket in gravure, 32 pages, 9 black-and-white reproductions in gravure.

**SELECTED RECENT GROUP PUBLICATIONS**

**UN ART AUTRE ? ARTISTES AUTOUR DE MICHEL TAPIE, UNE EXPOSITION**

Christie’s Paris, 2012.

**GUTAI: PAINTING WITH TIME AND SPACE  
DIPINGERE CON IL TEMPO E LO SPAZIO**

Museo Cantonale d’Arte in Lugano, 2011.

**“UNDER EACH OTHER’S SPELL”:  
GUTAI AND NEW YORK**

Pollock-Krasner House and Study Center, Springs, East Hampton, 2009. Traveling to the Harold B. Lemmerman Gallery, Visual Arts Building, New Jersey City University, Jersey City, 2009 ; UB Anderson Gallery, State University of New York at Buffalo, 2010.

**EAST END ARTISTS, PAST AND PRESENT**

Telfair Museum of Art, Savannah Georgia, 2007-2008.

**FREEDOM TO EXPERIMENT: AMERICAN  
ABSTRACTION 1945-1975**

D. Wigmore Fine Art, New York, 2007.

**VIVA VETRO! GLASS ALIVE! VENICE  
AND AMERICA, 1950-2006**

Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2007.

**LES FORMES DES COULEURS**

Centre d’Art Contemporain, Bouvet-Ladubay, Saumur, 2007.

**L'ENVOLÉE LYRIQUE: PARIS 1945-1956**

Musée du Luxembourg, Paris, 2006.

**A CENTURY OF AMERICAN ART**

D. WigmoreFine Art, New York, 2006.

**AMAZING MEN**

Photographs and text by Joyce Tenneson. Bullfinch Press, New York and Boston, 2004.

**AMERICAN ABSTRACT EXPRESSIONISM  
OF THE 1950S, AN ILLUSTRATED SURVEY**

Edited by Marika Herskovic, New York School Press, New York/New Jersey, 2003.

**TRÉSORS DU XX<sup>E</sup> SIECLE DANS  
LES COLLECTIONS ANGEVINES**

L’Hôtel Bessonneau, Présence d’Art Contemporain, Angers, 2003.

**AMERIKANISCHE KUNST  
DES 20 JAHRHUNDERTS**

Pinakothek der Moderne, Corinna Thierolf. Bayerischen Staatsgemaldesammlungen, Munich 2002.

**THE GOVERNOR NELSON A. ROCKEFELLER  
EMPIRE STATE PLAZA ART COLLECTION  
AND PLAZA MEMORIALS.**

Rizzoli International Publications, New York, 2002.



## CONTACT

### **GALERIE DIANE DE POLIGNAC**

16 rue de Lille – 75007 Paris – France  
+33 (0)1 83 98 98 53  
Monday to Saturday  
11 am to 7 pm

Diane de Polignac  
diane@dianedepolignac.com



Khalil de Chazournes  
khalil@dianedepolignac.com



Astrid de Rendinger  
astrid@dianedepolignac.com



Mathilde Gubanski  
mathilde@dianedepolignac.com

Pierre Restany. « La Couleur, la Lumière et le Chamane »,  
Cimaise, Septembre-Octobre 1987, no. 190, pp. 5-24, ill.  
Reproduced with permission.  
Photos of the artist Courtesy Estate of Paul Jenkins. Works by the artist © Estate of Paul Jenkins.  
Graphic designer: Quitterie Torlet et Cloé Lecarme Cheucle.  
Printed by: BB Créations.  
© Galerie Diane de Polignac – 2014.

