



**Herbert Read Gallery, Canterbury, September 13 – October 12, 2013**  
**Grandes Galleries de L'Erba, Rouen, November 21 – December 20, 2013**

---

L I M B E R

SPATIAL PAINTING PRACTICES



S O U P L E

*DES PRATIQUES PICTURALES DANS L'ESPACE*

---

**Curated by Cherry Smyth & Jost Münster**

With contributions by Uwe Derksen, Thierry Heynen, Cherry Smyth, Dominic Rahtz,  
Maxence Alcalde, Moyra Derby, Lucile Encrevé and Dr. Stephen Wilson





Published on the occasion of  
**Limber: spatial painting practices**  
 2013

Exhibition Tour:

**Herbert Read Gallery, Canterbury, UK**  
 Sept 13 – Oct 12, 2013  
**Grandes Galleries de L'Erba, Rouen, France**  
 Nov 21 – Dec 20, 2013

Curated by Cherry Smyth & Jost Münster

Catalogue Designed by Jakob Rowlinson

Printed by Harrisonprint.co.uk: 01689 880 358

Translators: English to French: Daniela Almansi  
 French to English: Zoé Inch

Texts © the authors 2013  
 Artworks © the artists 2013  
 (unless otherwise stated)

Cover Image:  
 Jost Münster  
*Forever young*  
 (2009)  
 Acrylic paint, wood  
 100 x 44 x 3 cm

ISBN 978 0 9570797 7 9

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electrical, mechanical or otherwise, without first seeking the written permission of the copyright holders and of the publisher.

This publication is not intended to be used for authentication or related purposes.





CONTENTS / TABLE DES MATIÈRES

---

4	<b>Foreword/Avant-propos</b> Uwe Derksen & Thierry Heynen		
8	<b>Deepest at its Surface / Plus Profond à la surface</b> Cherry Smyth	Katie Bell	36
22	<b>The Literal in Painting/ Le Litteral en Peinture</b> Dominic Rahtz	Ian Bottle	40
28	<b>Should we occupy the interstices? Science fiction and post-painting/ Faut-il peupler les interstices ? Science-fiction et postpeinture</b> Maxence Alcalde	Simon Callery	44
76	<b>Visualising Painting: a space drawn in ratio/ Visualiser La Peinture: Un Espace Dessiné En Proportion</b> Moyra Derby	Jim Lee	48
82	<b>Flat on the Ground: On Tipping Over Abstract Painting/ Au sol et à plat: à propos d'un basculement de la peinture abstraite</b> Lucile Encrevé	Guillermo Mora	52
90	<b>Notes on Low Immunity Painting /Notes sur la Peinture à Faible Immunité</b> Dr. Stephen Wilson	Jost Münster	56
		Ian Pedigo	60
		Audrey Reynolds	64
		Elodie Seguin	68
		Irene van de Mheen	72

---



# FOREWORD / AVANT-PROPOS

UWE DERKSEN

THIERRY HEYNEN

**‘If I have exhausted the justifications, I have reached bedrock and my spade is turned.  
Then I am inclined to say: ‘This is simply what I do.’<sup>1</sup>**

**‘Visual art research has to be grounded in practices that come from art itself...’<sup>2</sup>**

*‘Si j’ai épuisé les justifications, alors j’ai atteint le sol dur et ma bêche se retourne.  
Alors j’incline à dire: ‘c’est simplement ainsi que je fais.’<sup>1</sup>*

*‘La recherche en art visuel doit reposer sur des pratiques qui viennent de l’art lui-même...’<sup>2</sup>*

**L**imber: spatial painting practices is an arts practice-based research project and like any substantive research project it not only addresses the subject matter itself, but also the methodology it employs, of which an exhibition is part and thus helps to extend the ability to understand the world we live in. The value of that understanding through the arts is another matter and increasingly debated in academia and the art world.

University and Higher Education research in England is funded principally in two ways:

A) Through a peer-reviewed assessment of the overall quality of the research by the institution: the outcome of this assessment, which is called Research Excellence Framework, will fund the institution as a whole to support their particular research strategy and agenda. The fund is administered through the Higher Education Funding Council for England (HEFCE).

B) Through peer-reviewed specific funding

**L**es Souple : des pratiques picturales dans l’espace est un projet de recherche fondé sur une pratique artistique, et comme tout projet de recherche substantiel il aborde non seulement l’objet lui-même, mais aussi la méthode qu’elle emploie, dont une exposition fait partie et contribue ainsi à augmenter la capacité de comprendre le monde dans lequel nous vivons. L’intérêt de cette compréhension par les arts est une chose de plus en plus débattue dans le milieu universitaire et le monde de l’art.

*La recherche universitaire et en enseignement supérieur en Angleterre est financée principalement de deux façons :*

*A) grâce à l’évaluation par des pairs de la qualité globale de la recherche conduite par l’établissement : le résultat de cette évaluation, dans le cadre du Research Excellence Framework (Programme-cadre de recherche dont le but est de renforcer l’excellence de la recherche), permettra le financement de l’établissement dans son ensemble, lui permettant ainsi de*



application for proposed research projects led by a Principle Investigator (a lead academic researcher for the research project). These funding applications are typically to national Research Councils (which in the arts is the Art and Humanities Research Council), charitable trusts or the EU research fund (Framework Programme).

Of all the research funding distributed in England, research funding of the arts takes up the smallest share and operates in the shadows of the big science and medical research budgets.

Art schools in France today have a distinctive status. Indeed the Bologna Accords, encompassing Higher Education reforms (the implementation of the Bachelor's, Master's and Doctorate cycles and ECTS credits), led most of the art schools dependent on cities or agglomerations to become autonomous public institutions (public institutions of cultural cooperation) by late 2010. Sometimes two, three or four of the previous schools were combined. This is the case of ESADHaR (Ecole Supérieur d'Art et Design Le Havre/Rouen), which is the result of the merging of the Rouen and Le Havre art schools. From this point, art schools were required to structure their research so that it would be identifiable across Europe whilst at the same time preserving their specificities.

In France, as in England, the notion of research evokes science far more than artistic creation and the science-research-industry triptych is considered a forceful influence on the economy of each country. However, the artistic and cultural activity of a country is an equally strong asset for its economic development.

In a context where the research model is essentially a scientific one, how is it possible to create, within the French art colleges, a form of research that allows the development of a new articulation: art (or design) research – art (or design) world? The art world is able to bring together the spaces of creation (workspaces...) and those of distribution (galleries, art centres, museums, publications...).

*soutenir sa stratégie et son programme de recherche. Le fonds est administré par le Higher Education Funding Council pour England (HEFCE).*

*B) par une demande de financement spécifique évaluée par des pairs sur propositions de projets de recherche dirigées par un chercheur (chef de recherche universitaire pour le projet de recherche). Ces demandes de financement sont généralement faites aux conseils nationaux de recherche (ce qui dans les arts, s'appelle le Art and Humanities Research Council – le Conseil pour la Recherche dans les Arts et en Sciences Humaines), aux fondations reconnues d'utilité publique ainsi qu'au EU research fund (Framework Programme – le Programme-Cadre de Recherche et Développement).*

*Sur tout le financement attribué à la recherche en Angleterre, celui attribué aux arts prend la plus petite part et opère dans l'ombre des grands projets scientifiques et des budgets de la recherche médicale.*

*En France, l'ensemble des écoles supérieures d'art a un statut aujourd'hui bien particulier. En effet, les accords de Bologne avec la réforme de l'enseignement supérieur (application des cycles Licence, Master, Doctorat et des crédits ECTS) a amené la plupart des écoles d'art qui dépendaient de villes ou d'agglomérations à devenir des établissements publics autonomes (établissements publics de coopération culturelle), fin 2010, en se regroupant parfois à deux, à trois, voire à quatre anciennes écoles. C'est le cas de l'ESADHaR qui est le fruit du regroupement des écoles supérieures d'art de Rouen et du Havre. Dès lors, les écoles supérieures d'art devaient structurer la recherche afin qu'elle soit identifiable à l'échelle de l'Europe tout en préservant leurs spécificités.*

*Ici, comme en Angleterre, la recherche évoque dans les consciences bien plus les sciences que la création artistique et le triptyque recherche-science-industrie, considéré comme moteur de l'économie de chaque pays. Or, l'activité artistique et culturelle est également un des atouts forts du développement économique d'un pays.*

*Dans un contexte où le modèle de la recher-*



In this way, research groups and laboratories have flourished in French art colleges in recent years with the financial aid of France's Ministry of Culture and Communication and regional institutions. Within ESADHaR, it is the ESADHaR Research Laboratory which assembles several research groups (including Edith, IDeA, Edgar, the Office of Singular Differences...) and which has forged partnerships with various other academic laboratories.

In many ways this reflects how governments and other decision-makers value the contribution the arts can make to society's body of knowledge: what the nature of that knowledge may be, the function it may have and how it can be demonstrated to a particular audience. Within the arts, especially with the academisation of the art school in England and more recently in France as well, the tension between arts practice and academic research has by no means been resolved, if anything it has increased. Is it possible to articulate one's research purely through arts practice? After all it was the artist Joseph Beuys who said that 'epistemological discussions are the most important discussions'.<sup>3</sup>

Whatever the conclusion arrived at by artists, academics, research administrators and policy-makers, it is unquestionable that the making and showing of art, the exploration of implication and context of the practice itself, as in the **Limber** project does, are an essential element of research in the arts. And This is why it is so important for ESADHaR and UCA to lend their support and by coordinating such research and associated exhibitions to further our understanding between arts practice, modes of exhibitions and research practice in our respective art schools. In 2012, the ESADHaR Research Laboratory worked on a project that took the form of an exhibition in Le Havre, Yvetot and Rouen exploring the relationship between painting and spatiality entitled 'The Wrath of Sneezing,' with a linked publication appearing in September 2013. The **Limber: spatial painting practices** exhibition

*che est essentiellement celui de la recherche scientifique, comment créer, au sein des écoles supérieures d'art françaises, une recherche qui permette de développer une nouvelle articulation : recherche-art (ou design)-monde de l'art (ou du design) ? Le monde de l'art pouvant regrouper tous les espaces de la création (ateliers...) et de la diffusion (galeries, centres d'art, musées, éditions...).*

*C'est ainsi que groupes de recherche et laboratoires ont fleuri ces dernières années dans les écoles supérieures d'art françaises avec l'aide financière du Ministère de la Culture et de la Communication et celle des institutions territoriales. Au sein de l'ESADHaR, c'est le laboratoire ESADHaR RECHERCHE qui regroupe plusieurs groupes de recherche (dont Edith, IDeA, Edgar, le cabinet des écarts singuliers...) et qui a tissé des partenariats avec divers autres laboratoires universitaires.*

*À bien des égards, cela reflète comment les gouvernements et les autres décideurs estiment la valeur de la contribution des arts à notre corpus de connaissances dans la société : ce que pourrait être la nature de ces connaissances, la fonction qu'elles peuvent avoir et comment elles peuvent être communiquées à un public particulier. Dans les arts, en particulier avec l'académisation de l'école d'art en Angleterre et, plus récemment, en France aussi, la tension entre la pratique artistique et la recherche universitaire n'a nullement été résolue, mais s'est au contraire accentuée. Est-il simplement possible d'articuler ce qui est du domaine de la recherche à ce qui est du domaine des pratiques artistiques ? Après tout, c'est l'artiste Joseph Beuys qui a dit que 'les débats épistémologiques sont les discussions les plus importantes'.<sup>3</sup>*

*Quelle que soit la conclusion à laquelle arrivent les artistes, les universitaires, les administrateurs de la recherche et les décideurs, il est incontestable que la création et la diffusion de l'art, l'exploration contextuelle de la pratique elle-même, comme le démontre le projet **Souple**, constituent une part essentielle de la recherche dans le domaine des arts. Et c'est pourquoi il est si important pour l'ESADHaR et l'UCA d'apporter leur appui et de coordonner*





and its own accompanying publication, both the fruit of a partnership between UCA (University for the Creative Arts) and ESADHaR, are part of the international development of this research so particular to artistic creation, and, in such a way, they establish a true cross-Channel dialogue.

---

Uwe Derksen & Thierry Heynen

*cette recherche et les expositions qui lui sont liées afin d'améliorer nos connaissances des pratiques artistiques, des modes d'expositions et de développer la pratique de la recherche dans nos écoles respectives.*

*En 2012, le laboratoire ESADHaR RECHERCHE avait travaillé sur un projet qui avait pris la forme d'une exposition au Havre, à Yvetot et à Rouen, explorant les relations entre peinture et spatialité, La fureur de l'éternuement, dont l'édition est sortie en septembre 2013. L'exposition **Souple: des pratiques picturales dans l'espace** et l'édition qui l'accompagne, fruits d'un partenariat entre l'UCA et l'ESADHaR, s'inscrivent dans le développement à l'échelle internationale de cette recherche propre à la création artistique et instaurent un véritable dialogue trans-Manche.*

---

*Uwe Derksen & Thierry Heynen*

---

(1) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (NYC: MacMillan, 1953), pp. 199.  
 (2) Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts* (Thousand Oaks, CA: SAGE, 2005), pp. xvii.  
 (3) Joseph Beuys, Harlan, V., *What Is Art?: Conversations with Joseph Beuys* (Forest Row: Clairview Books, 2004), pp. 5.

---

(1) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (NYC: MacMillan, 1953), pp. 199.  
 (2) Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts* (Thousand Oaks, CA: SAGE, 2005), pp. xvii.  
 (3) Joseph Beuys, Harlan, V., *What Is Art?: Conversations with Joseph Beuys* (Forest Row: Clairview Books, 2004), pp. 5.



# DEEPEST AT ITS SURFACE / PLUS PROFOND À LA SURFACE

CHERRY SMYTH

**'If body is always deep but deepest at its surface.  
If conditionals are of two kinds factual and contrafactual.  
If you're pushing, pushing and then it begins to pull you.'**<sup>1</sup>  
*'Si un corps est toujours profond, mais plus profond à la surface.  
Si les conditionnels sont de deux types factuel et contrafactuel  
Si tu pousses, tu pousses et voilà que tu te sens tirer.'*<sup>1</sup>

**L**imber: spatial painting practices investigate why more painters are breaking the pact around flatness as a technical-aesthetic rule of the discipline. By reinventing the encounter with space in and around the work through a constructed three-dimensional materiality, they engage not only with the history of painting but with the increasing dominance of virtual structures and the growing influence of architecture, fashion and design. The selected artists are drawing on pre-modern and modern ideas to reinvigorate debates around the illusion of depth. By disturbing perspectival representations and thwarting the flatness of the picture plane they are pushing the ideas that inform modernism – pure painting, pure colour and pure visibility. Does this response reiterate the limits of abstract painting or revise them through an extension into the three-dimensional? What motivates these artists to push painting so far that it starts to pull, even pull apart, to damage, distort or disguise the spatial and formal conventions of the medium in ways that defamiliarise the act of seeing and being in relation to the artwork?

The current return to expanded painting echoes manifestations of the post-WWII disintegration of a belief in the 'wholeness' of painting expressed by artists like Burri and Fontana in Europe and Robert Rauschenberg and Lynda Benglis

**S**ouple : des pratiques picturales dans l'espace s'interroge sur le phénomène par lequel un nombre croissant de peintres est en train de briser le pacte de la surface plate en tant que règle technique et esthétique de la discipline. En réinventant la rencontre avec l'espace à l'intérieur et autour de l'oeuvre à travers la construction d'une matérialité tridimensionnelle, ces artistes entrent en dialogue non seulement avec l'histoire de la peinture, mais également avec l'hégémonie croissante de structures virtuelles et avec l'influence de plus en plus forte de l'architecture, de la mode et du design. Les artistes sélectionnés s'inspirent d'idées pré-modernes et modernes pour raviver les débats sur l'illusion de la profondeur. En brouillant la représentation de la perspective et en contrecarrant la surface plate du support, ils poussent plus loin les idées fondamentales du modernisme – pure peinture, pure couleur, pure visibilité. Faut-il interpréter cette réaction comme une réitération des limites de la peinture abstraite, ou comme une révision de ces idées passant par une extension dans le tridimensionnel ? Qu'est-ce qui motive ces artistes à pousser la peinture si loin qu'elle se met à tirer, à tirer jusqu'à la déchirure, à l'endommagement, à la distorsion et au déguisement des conventions spatiales et formelles du médium, jusqu'à défamiliariser l'acte de voir et d'être en relation avec l'oeuvre d'art ?

*Le retour actuel vers le Expanded Painting (« peinture dilatée ») est l'écho de manifestations*





in North America.

A dynamic upsurge of performative arts in the 90s embraced post-disciplinary experimentation to articulate new ideas about race, class, sexuality and gender. This energized belonging of marginal identities centred the sidelines and opened up fresh sites for expression of the body and its otherness, dissolving traditional cultural power relations. The social and cultural identity of 'painter' largely evolved to 'artist-who-works-in-paint/film/sound/installation/performance/digital media etc.' and the lens of painting was evoked less and less as a way to view and understand this work. Later, relational aesthetics and social practice urged that visual art *did* something: moved, danced, jumped, spun and most importantly: *made* community.

Some of the formal, material and spatial transformations by the artists in **Limber** emerge from these earlier and ongoing imperatives. They also reflect historical and social concerns of the present with its changing systems of production and our relationship to the industrial and post-industrial object. In discussing the notion of the contemporary Katy Seigel argues: 'contemporary art is returning to a sense of the present which is much more akin to that of the modern than modernism itself expressed: there is an attention to the moment without the conviction that the moment is better than the previous one or anticipates the next in a logical progression. One example is the artistic focus on materiality rather than medium: putting aside the bombastic wish that every painting make a definitive statement About Painting, much recent painting opens up new possibilities.'<sup>2</sup>

In the past decade, the strong reassertion of three-dimensionality in painting has challenged the relationship to the wall and to the viewer. What is different lately is less the adventuring into space, but more the insistence that these works be perceived as paintings. One of the significant critical components of the selected artists is how they have problematized the relationship between

*d'après-guerre exprimant, par le biais d'artistes comme Burri et Fontana en Europe et Robert Rauschenberg et Lynda Benglis en Amérique du Nord, la désintégration de la croyance en la peinture en tant que « tout » unitaire.*

*La montée en puissance dynamique des arts performatifs dans les années '90 a adopté l'expérimentation post-disciplinaire pour articuler de nouvelles façons de parler de race, classe, sexualité et genre. Chargée d'une énergie nouvelle, l'affiliation des identités marginales a recentré les lignes de touche et ouvert de nouveaux sites d'expression du corps et de son altérité, dissolvant les relations culturelles de pouvoir traditionnelles. En général, l'identité sociale et culturelle de la figure du « peintre » a évolué vers celle d'un « artiste-travaillant-avec peinture/film/son/installation/performance/ médias numériques/etc. », et l'optique de la peinture a été de moins en moins utilisée pour observer et comprendre ce métier. Plus tard, l'esthétique relationnelle et la pratique sociale ont exigé que l'art visuel fasse quelque chose : bouger, danser, sauter, tourner en rond et, surtout, faire communauté.*

*Certaines transformations formelles, matérielles et spatiales produites par les artistes de **Souple** émergent de ces premiers impératifs, toujours d'actualité. Elles reflètent également les préoccupations historiques et sociales du présent, avec ses transformations dans les systèmes de production et dans notre relation à l'objet industriel et post-industriel. À propos de la notion de contemporain, Katy Seigel observe : L'art contemporain est en train de revenir à une idée du présent qui est beaucoup plus proche du « moderne » que le modernisme ne l'a jamais été: il y a une attention au moment sans la persuasion que ce moment-là soit meilleur du précédent ou qu'il anticipe le prochain selon une progression logique. On peut citer en exemple l'attention artistique pour la matérialité plutôt que pour le médium : en laissant de côté le désir grandiloquent que chaque tableau soit une déclaration définitive Sur la Peinture, de nombreuses peintures récentes ouvrent de nouvelles possibilités.'<sup>2</sup>*

*Au cours de ces dix dernières années, la forte réaffirmation de la tridimensionnalité de la peinture*



support and content, blurring the distinction between surface and surround, with content often being equated with matter – either using the support as an extension of content (Ian Pedigo, Jim Lee and Ian Bottle) or as content itself (Guillermo Mora); removing the support and privileging the canvas as content (Jost Münster) or refunctioning its role (Simon Callery); or absenting the canvas and support altogether (Audrey Reynolds, Irene van de Mheen, Katie Bell and Elodie Seguin), re-ordering the receptacles of the painted field. Nonetheless, each artist reiterates that something beyond the conventions of frame and stretcher, canvas and paint, confirms what and how and why painting is: that painting is a way of looking, a slowed-down relationship to time, a compositional perception that, when invoked, changes, coheres or makes chaotic thinking in the visual field.

Some of the artists argue that playing in an exploratory way and ‘problem solving’ using simple materials or introducing gaps and absences in the canvas lead to a sculptural swerve which challenges the conventional binary choice between painting and not-painting, what Ian Pedigo calls ‘a sculpture made by inference’.<sup>3</sup> As well as creating its own visual music, the process re-stages emotional space by building a framework that dismantles the surface and drives the viewer to reposition themselves in relation to foreground, background and groundlessness itself. Shadows are a live currency in much of this work as it becomes more fully embodied and propelled into the physical world. Painting is speaking with a different authority as Jost Münster suggests, ‘I try not to paint in a historical way, to make something new, to not repeat myself, forming something sometimes on the brink of failure. Occasionally an object found in the studio, an aside, a side dish, becomes the main course. The aspect of space and layering is the main thing.’<sup>4</sup> In his *Between Mirrors* (2013), used canvases are rolled up, stitched, repainted and hung, like something that must be cured, its original power protected and made totemic.

*a remis en question la relation à la paroi et au spectateur. Ce qui a changé dernièrement réside moins dans l'exploration de l'espace que dans l'insistance que ces oeuvres soient perçues comme des tableaux. Un des traits critiques essentiels des artistes sélectionnés, c'est la façon dont ils ont problématisé la relation entre support et contenu, brouillant la distinction entre surface et support et mettant souvent le contenu sur le même plan que le matériau – par l'utilisation du support comme extension du contenu (Ian Pedigo, Jim Lee et Ian Bottle) ou comme le contenu même (Guillermo Mora); par l'élimination du support en faveur de la toile en tant que contenu (Jost Münster) ou par la redéfinition du rôle de celle-ci (Simon Callery); ou enfin par l'abandon définitif de la toile et du support (Audrey Reynolds, Irene van de Mheen, Katie Bell et Elodie Seguin) et le réagencement des réceptacles du champ pictural. Cependant, chaque artiste réaffirme qu'au-delà des conventions du cadre et du châssis, de la toile et de la peinture, quelque chose confirme ce qu'est la peinture, comment elle est, pourquoi elle est : ils affirment que la peinture est une façon de regarder, une relation ralentie au temps, une perception compositionnelle qui, une fois invoquée, transforme, tient ensemble ou rend chaotique notre façon de penser à l'intérieur du champ visuel.*

*Certains de ces artistes soutiennent que le jeu exploratoire et la résolution de problèmes à travers des matériaux simples ou par l'introduction de vides et d'absences dans la toile mènent à une embarquée culturelle qui remet en question le choix binaire conventionnel entre peinture et non-peinture, ce que Ian Pedigo appelle « une sculpture faite par inférence ».<sup>3</sup> Outre à créer sa propre musique visuelle, le procès remet en scène l'espace émotif en construisant un cadre qui détruit la surface et pousse le visiteur à se repositionner en relation au premier plan, au fond, voire à l'absence de fond. Les ombres sont monnaie courante dans une bonne partie de ce travail à mesure qu'il s'incarne de plus en plus totalement et se propulse dans le monde physique. Peindre, c'est parler avec une autorité différente. Comme le suggère Jost Müller, « j'essaie de ne pas peindre de façon historique, de faire quelque chose de nouveau, de ne pas*



Jost Münster  
*Rumour Has It*  
 (2012)  
 Acrylic paint, spray paint,  
 wood, card  
 85 x 30 x 8 cm



Ian Pedigo  
*Flower of the Tectonic*  
 (2009)  
 Cardboard, ceiling tile, birch,  
 willow, bamboo  
 200.5 x 99 x 6 cm



From musical or sport batons, to magical wands or religious scrolls, the paintings pass agilely between new symbolic positions.

Painted canvas has often been compared to skin, whether flawless, pocked, blemished or scarred and if conventional paintings can be likened to flesh, then these three-dimensional interventions could be considered as introducing prosthetics or props to embolden the tension between attachment to painting and detachment from its conventions. Several works suggest a desire to repair the wounded by repossessing the discarded, to complement, even supplement, painting itself. Is painting the wound? Ian Pedigo rescues lost materials, from bits of wood and scraps of material to Plexiglass and magazine pages, and makes them talk to painting as a painted object that is no less, no more, important than the surrounding objects and now indeed needs them. In *Flower of the Tectonic* (2009), Pedigo extends the support of an asymmetrical rhomboid frame using three sticks, only one of which is able to reach the floor, as if to emphasize the transition from wood, to stretcher to frame, to resituate, (or is that resuscitate?) and animate the thing that is a painting which can no longer 'survive' alone.

For Audrey Reynolds, the doubling of the picture plane or the break-up of contour in variegated clay-modeled forms, as in *Reverend* (2007), is a way of displacing the gaze painting normally requires. 'I only make sculpture because I think I'm making a painting – by mistake. Only one of my eyes works so I have a different relationship with the three-dimensional object. I once read an essay that said the best way to look at a painting is with one eye closed.'<sup>5</sup> Noting how classical marble busts are often ignored in public collections despite their gravitas, or because of it, her own 'busts' bring to the fore an additional half-dimension: a manifestation of this bypassed attention. The pocked surface of *Reverend* may evoke the melting shades of cheap strawberry, chocolate and vanilla ice cream, but the shy dowdiness disguises a humble resilience. Painting, like the role of a

*me répéter, donnant parfois forme à quelque chose au moment où je suis sur le point d'échouer. Parfois un objet trouvé dans l'atelier, une digression, une garniture devient le plat principal. L'aspect le plus important, c'est celui de l'espace et de la stratification ».*<sup>4</sup> Dans son oeuvre *Between Mirrors* (2013), des toiles utilisées sont enroulées, cousues, repeintes et suspendues comme de la charcuterie, leur pouvoir originel protégé et rendu totémique. Baguettes de conducteur ou témoins d'athlète, baguettes magiques ou rouleaux de parchemin religieux, le peintures passent avec agilité d'une position symbolique à l'autre.

*La toile peinte a souvent été comparée à une peau, qu'elle soit sans défaut, grêlée, couvertes de taches ou de cicatrices. Si les peintures conventionnelles peuvent être comparées à de la chair, on peut considérer que ces interventions tridimensionnelles y ajoutent des prothèses ou des accessoires afin d'alimenter la tension entre l'attachement à la peinture et le détachement de ses conventions. Plusieurs oeuvres suggèrent un désir de réparer ce qui a été blessé, en se réappropriant de ce qui a été abandonné et en apportant un complément, voire un supplément, à la peinture même. La peinture est-elle une blessure ? Ian Pedigo récupère des matériaux, morceaux de bois ou fragments divers, plexiglas, pages de magazine, et les met en dialogue avec la peinture en tant qu'objet peint, ni plus ni moins important que les objets qui l'entourent, et qui d'ailleurs a besoin d'eux. Dans *Flower of the Tectonic* (2009), Pedigo prolonge le support d'un cadre rhomboïdal asymétrique en utilisant trois bouts de bois dont un seulement peut atteindre le sol, comme pour mettre en évidence la transition du bois au châssis au cadre afin de restituer (ou ressusciter ?) et animer cette chose que l'on nomme peinture et qui ne peut plus « survivre » seule.*

*Pour Audrey Reynolds, le dédoublement de la surface picturale et la déconstruction du contour en une variété de formes modelées en argile, comme dans le cas de *Reverend* (2007), est une façon de déplacer le regard que la peinture nécessite normalement. « Je ne fais de la sculpture que parce que je crois que je suis en train de faire un tableau – par*





Audrey Reynolds  
*Reverend*  
(2007)  
Modelling clay  
46 x 20 x 20 cm



Ian Bottle  
*Second Objective*  
(2011)  
Acrylic and primer on wood  
180cm x 110 cm



reverend, may be outdated, her work seems to say, but its presence does not fade away.

Ian Bottle triumphs the line through space – a fast line that shatters the heart of the painted canvas or places its heart in many elsewhere in between the painted lines that are also the support. In works like *Second Objective* (2011), he makes colour work harder and makes diagrammatic geometry overtake painting, distorting, puncturing its surface. The work echoes that of Elizabeth Murray and Noam Rappaport who morph and rejig how the frame operates.

Jim Lee also speaks of confounding support and content, creating a non-hierarchical relationship between materials such as oil paint, staples, plywood and latex. His canvases look patched up or interrupted, refiguring gesture and grace. In *Untitled (Dark Hollow)* (2013), he incorporates Flashe paint on Masonite with canvas and plastic zip-tie, mounting the canvas on a steel support that protrudes from the wall as if the painting is trying to leave its allotted place and insist that it is as much about the space behind it as in front of it.

‘I just try to react off of things...marks on the painted surface, purposely warping a stretcher bar, cutting something then putting it back together. I want to create a scenario in which I have to fix something. In the end, I try to make a painting out of the happenstance that is part of the studio.’<sup>6</sup>

Simon Callery’s work invokes stillness rather than speed and his practice is more akin to a slow unburying of painting. Having worked with archeologists, he uses a similar process to the gradual unveiling in excavation. In a large-scale work, *Foot-Neck Wallspine* (2013), king-size sheets of canvas that have been steeped in pigment are suspended in long folds just off the ground, perpendicular to the wall, allowing a row of dark vertical openings. There’s a sense of a collapsed concertina, an invitation to peer into the interiors,

*erreur. Je n’ai qu’un oeil qui fonctionne, ce qui change ma relation à l’objet tridimensionnel. J’ai lu un essai qui disait que la meilleure façon de regarder un tableau, c’est en gardant un oeil fermé* ». <sup>5</sup> *Ayant remarqué que les bustes en marbre classiques sont souvent ignorés dans les collections publiques malgré ou à cause de leur gravitas, ses propres bustes mettent en avant une demi-dimension supplémentaire : une manifestation de cet évitement de l’attention. La surface grêlée de Reverend pourrait évoquer les nuances fondantes d’une glace à la fraise, au chocolat et à la vanille, mais derrière ce démodé timide se cache une humble résilience. La peinture est peut-être vieux jeu, comme un révérend, semble-t-elle dire par son travail, mais sa présence ne s’efface pas.*

*Ian Bottle, c’est le triomphe de la ligne à travers l’espace – une ligne rapide qui explose le coeur de la toile peinte ou place ce coeur dans des ailleurs entre le ligne peintes qui constituent également le support. Dans une oeuvre comme Second Objective (2011), la couleur est exploitée au maximum et une géométrie schématique prend le dessus sur la peinture, déformant, perforant sa surface. Cette oeuvre évoque le travail de Elizabeth Murray et Noam Rappaport, qui transforment et réarrangent le fonctionnement du cadre.*

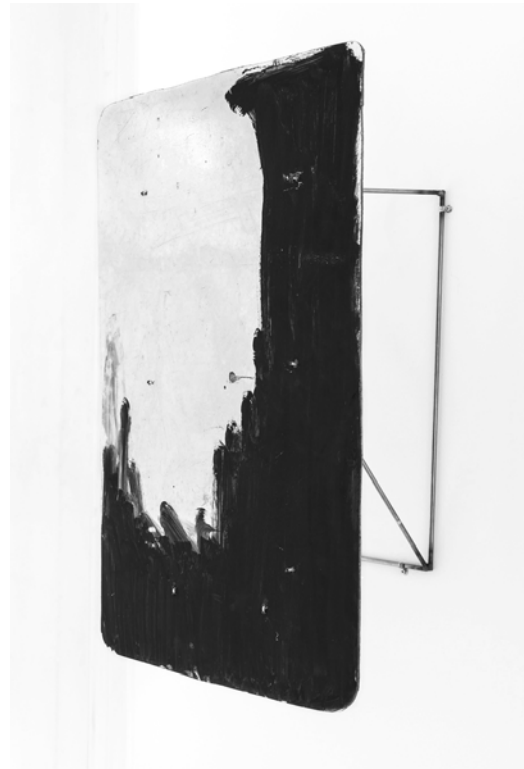
*Jim Lee aussi parle de confondre support et contenu, de créer une relation non-hiérarchique entre des matériaux comme la peinture à l’huile, les agrafes, le contreplaqué et le latex. Ses toiles semblent rapiécées ou interrompues et re-conceptualisent le geste et la grâce. Dans Untitled (Dark Hollow) (2013), Lee incorpore peinture Flashe sur isorel, toile et tyrap en plastique et monte la toile sur un support en acier faisant saillie du mur, comme si le tableau était essayait de quitter la place qui lui est assignée, en insistant qu’il s’agit autant de l’espace derrière lui que de l’espace en face.*

*« J’essaie simplement de réagir aux choses... des marques sur la surface de la peinture, déformer délibérément un châssis, découper quelque chose puis le recoller ensemble. Je veux créer un scénario dans lequel je dois réparer quelque chose. Bref, j’essaie de*





Simon Callery  
*Foot - Neck Wallspine*  
 (2012 – 13)  
 Canvas, distemper, cord, thread and wood  
 146 x 93 x 64 cm



Jim Lee  
*Untitled (Dark Hollow)*  
 (2013)  
 Flashe paint on Masonite with canvas, plastic zip-tie and steel  
 72 x 48 x 36 cm



an almost human invocation.

The robust, untidy materiality of his work with its stapled strips of hessian, struts of wood harnessing canvas and hanging threads, suggesting the underbellies of upholstered furniture and the backside of stage sets, could align his work more with sculptural traditions, yet he insists: 'the relationship to sculpture is a subplot. It's more about how we can relate to the painting physically – how do I engage the viewer as a total sentient being, not just an 'eye'?<sup>7</sup> His works beg a halting physical interaction, a slow consideration of how the materials have been redirected to understand how to enter the work as painting. But isn't a halting conversation more charged and often more intimate than one that flows easily? How much of our emotional selves must we surrender to be as exposed as this work seems to be in its undoing of thingness?

Guillermo Mora builds up the support to dismantle what it once supported. The series, *Mensajes* (2008), builds assemblaged landscapes from remaindered paintings, bits of stretcher stuck together, with paint squeezed into the interstices like colourful, play putty. In refusing to let the conventional function and form of the materials dominate, his method demands an underhand reversal in how we interpret them. His layered linearity suggests a body where only a clotheshorse stood before.

'Although I use painting as the main medium for creating my work, I don't regard the language of painting as a pure system. I see painting as a multiple tool that lets me move between the ideal of constructing an image and a constant metamorphosis based on different fragments.

'My work produces...hybrids that dislodge their origins, ever-changing paintings that act as a means of comprehending the ephemeral conditions of the world around us.'<sup>8</sup>

Irene van de Mheen's practice originates in drawing and extends the concerns of line into installations, including ceramic-based work that defies categorization. In *Pile (transfers)* (2007),

*créer une peinture à partir de la contingence de mon atelier* ». <sup>6</sup>

*Le travail de Simon Callery évoque l'immobilité plutôt que la vitesse et sa pratique est plus proche d'une lente exhumation de la peinture. Ayant travaillé avec des archéologues, il utilise un procédé graduel similaire à celui d'une excavation. Dans son oeuvre de grande échelle Foot-Neck Wallspine 2 (2013), des toiles de format king size trempées dans du pigment sont suspendues en longs drapés juste en dessus du sol, perpendiculairement au mur, créant une série d'embrasures sombres et verticales. On dirait un accordéon effondré, une invitation à guignier à l'intérieur, une invocation quasi-humaine.*

*La matérialité solide et désordonnée de son travail, avec ses bouts de jute agrafés, entretoises en bois harnachant la toile et ficelles suspendues, évoquant les dessous de meubles capitonnés et le derrière de coulisses, suggère plutôt un alignement avec les traditions de la sculpture, et pourtant Callery insiste : « la relation à la sculpture, c'est l'intrigue secondaire. Il s'agit surtout de notre relation physique à la peinture – comment puis-je faire participer le spectateur en tant qu'être sensible et non seulement en tant que 'regard' ? ». <sup>7</sup> Ses oeuvres requièrent une interaction physique hésitante, une lente considération de comment la fonction des matériaux a été réorientée afin de comprendre comment entrer dans ce travail en tant que peinture. Mais une conversation hésitante n'est-elle pas plus lourde de sens et souvent plus intime qu'une conversation qui se déroule avec facilité ? Combien de notre identité émotive devons-nous mettre en jeu pour nous rendre aussi vulnérables que cette oeuvre dans le démantèlement de son identité de chose ?*

*Guillermo Mora construit le support pour démonter ce que ce support supportait. La série Messages (2008) construit des assemblages de paysages à partir de tableaux récupérés et bouts de châssis, en pressant la peinture dans les interstices comme de la pâte à modeler colorée. Par son refus de faire dominer la fonction traditionnelle de la forme et des matériaux, sa méthode requiert un renversement sournois de notre façon d'interpréter ses tableaux. Sa linéarité*



Guillermo Mora

*Mensaje IV*

(2008)

Fragments, trials and errors of several paintings reassembled.

Oil, acrylic and vinyl painting, polyester, canvas and stretchers

38.5 x 64.5 x 8 cm

Image courtesy of FORMATOCOMODO Gallery



Irene van de Mheen

*Pile (transfers)*

(2007)

Glazed stoneware and transfers

88 x 12 x 63 cm



glazed white stoneware bricks are stacked in columns against the wall. Thin vertical stripes of brightly coloured transfers and the shadows between the blocks evoke the rigours of early geometric abstraction. What's compelling is the dynamic between the textures and temperatures: white ceramic made to look soft and warm, the rectangular made to blur at the edges, painting made to closely encounter 'architexture'.

What would happen if you took a Venetian blind and ripped it off a window and flung it at a wall? Then added some rocks, acrylic, strips of used laminant and discarded vinyl? You would have *Counter Shade* (2012) by Katie Bell. Here is the rock and roll of materiality: the wrecked hotel bedroom, the whang of bass guitar, the booty from storm salvage. It can be noisy, even comical, as in *Light Arrangement* (2012), or incredibly quiet: the poise of materials finding new purpose as in *Making Strides* (2012). But there is complete control in the handling of line and surface, a balance of the raucous and the subdued, a bold and exuberant engagement with what once made things pretty enough.

Elodie Seguin calls herself 'an open minimalist', complicating the line between painting and sculpture.<sup>9</sup> In *Etude Abîme* (2012), long pieces of differently-sized wood, 'clothed' in painted and unpainted paper, are stacked singly against the wall. The gallery itself becomes the frame and the work has an open-endedness of structure and a delicacy of colour that suggest an improvisational piano piece that only uses the lightest touches on the high keys. There's a casual and discrete elegance to the work that tests the limits of frontality and ideas of 'success'.

For Seguin, interventions require the wall. An installation in Milan, *Debout Derrière* (2010), was designed as if the spectators were entering it through the back of da Vinci's *The Last Supper*. Where does the work end, is her question.

The artworks in **Limber** instigate not only a going away from painting but also a return, not only a transition but a performative circling

*stratifiée suggère un corps là où avant il n'y avait qu'un étendoir.*

*« Même si je fais principalement recours à la peinture pour créer mon travail, je ne considère pas le langage de la peinture comme un simple système. Je le considère un instrument multiple qui me permet de me déplacer entre l'idéal de construire une image et une métamorphose constante, basée sur différents fragments.*

*Mon travail produit... des hybrides qui délogent leurs origines, des tableaux changeants qui nous aident à comprendre les conditions éphémères du monde qui nous entoure ».*<sup>8</sup>

*Le travail d'Irene van de Mheen naît du dessin pour développer sa préoccupation par rapport à la linéarité dans ses installations, y compris son travail basé sur la céramique qui échappe à toute catégorisation. Dans *Pile (transfers)* (2007), des colonnes de briques blanches vernies sont empilées contre un mur. Entre ces blocs, de fines bandes verticales de décalcomanie aux couleurs vives évoquent la rigueur des premières abstractions géométriques. Ce qui fascine dans cette oeuvre, c'est la dynamique entre les textures et les températures : la céramique blanche est faite pour sembler chaude et moelleuse, le rectangulaire est rendu flou sur les bords, la peinture est amenée à rencontrer de près l'« architexture ».*

*Qu'est-ce que cela donnerait si on prenait un store vénitien, l'arrachait de sa fenêtre et qu'on le jetait contre un mur ? Et si on y ajoutait des pierres, de l'acrylique, des bandes de vieux laminés et du vieux vinyle ? Cela donnerait *Counter Shade* (2012) de Katie Bell. C'est le rock and roll de la matérialité : la chambre d'hôtel démolie, la réverbération d'une basse, le butin récupéré d'une tempête. Le résultat peut être bruyant, voire comique, comme dans *Light Arrangement* (2012), ou incroyablement silencieux : le maintien d'un matériau en quête d'une nouvelle fonction, comme dans *Making Strides* (2012). Mais il y a un contrôle total dans son traitement de la ligne et de la surface, un équilibre entre tapageur et feutré, une relation hardie et exubérante à ce qui rendait 'mignon'.*

*Elodie Seguin, qui se définit « une minimal-*





Katie Bell  
*Counter Shade*  
 (2012)  
 FT Acrylic, wood, laminate, vertical blinds, and rocks  
 244 x 335 cm Image courtesy of Okay Mountain Gallery (Austin, TX)



Elodie Seguin  
*Etude abime*  
 (2012)  
 Water-based ink, paper, wood, tape, glue  
 Dimensions variable



around. In particular and specific ways they create distance to look anew at the thought processes behind painting. At times this resembles the complexity of the brain using itself to describe itself. As poet Robert Hass puts it:

'It's hard to see what you're seeing with, to see what being is as an activity through the instrument of whatever-it-is we have being in.'<sup>10</sup>

---

Cherry Smyth

*iste ouverte », complique la ligne entre peinture et sculpture.<sup>9</sup> Dans Etude Abîme (2012), de longs bouts de bois de différentes tailles, « habillés » de papier peint ou non, sont empilés un à un contre le mur. La galerie même devient le cadre, et la structure ouverte et la délicatesse des couleurs de ce travail suggèrent un morceau improvisé au piano en touches légères, tout en haut du clavier. Son travail a une élégance décontractée et discrète qui teste les limites de la frontalité et les notions de « succès ».*

*Les interventions de Seguin requièrent un mur. Une installation à Milan, Debout Derrière (2010), était construite comme si les spectateurs entraient dans l'oeuvre par le dos de la Sainte Cène de da Vinci. La question qu'elle se pose, c'est « où se termine l'oeuvre ? ».*

*Les oeuvres de Souple encouragent non seulement un éloignement de la peinture mais aussi un rapprochement, non seulement une transition mais un tourner autour performatif. Par des moyens particuliers et spécifiques, ils créent une distance qui permet de porter un regard nouveau sur les processus de pensée derrière la peinture. Par moments, cela rappelle la complexité d'un cerveau qui s'utilise soi-même pour se décrire. Dans les mots de Robert Hass :*

*« C'est dur de voir ce avec quoi tu vois, de voir ce qu'est l'être en tant qu'activité à travers cette chose, quelle qu'elle soit, où nous avons notre être».<sup>10</sup>*

---

Cherry Smyth

---

1. Anne Carson, "Seated Figure with Red Angle" (1988) by Betty Goodwin', from *Decreation* (London: Jonathan Cape, 2006), pp.97.  
 2. Katy Seigel in *frieze*, Nov-Dec, 2012, pp.100.  
 3. Ian Pedigo, see [www.mishmish.ws](http://www.mishmish.ws), 6/10/13  
 4. Jost Münster, interview with Cherry Smyth, 22/07/13  
 5. Audrey Reynolds, interview with Cherry Smyth, 01/06/13  
 6. Jim Lee, interview with Ridley Howard in the *Huffington Post*, March 25, 2013  
 7. Simon Callery, interview with Cherry Smyth, 18/05/13  
 8. Guillermo Mora, quoted in [www.archivodecreadores.es](http://www.archivodecreadores.es)  
 9. Elodie Seguin, interview with James Thompson in [www.artslant.com/par/articles/show/32303](http://www.artslant.com/par/articles/show/32303)  
 10. Robert Hass, 'Consciousness', in *Time and Materials* (New York: Harper Collins, 2007), pp.85.

---

1. Anne Carson, « 'Seated Figure with Red Angle' de Betty Goodwin » (1988), *Decreation* (London: Jonathan Cape, 2006) pp.9.  
 2. Katy Seigel en *frieze*, Nov-Dec, 2012, pp.100.  
 3. Ian Pedigo, see [www.mishmish.ws](http://www.mishmish.ws), 6/10/13  
 4. Jost Münster, interview avec Cherry Smyth, 22/07/13  
 5. Audrey Reynolds, interview avec Cherry Smyth, 01/06/13  
 6. Jim Lee, interview avec Ridley Howard dans le *Huffington Post*, 25 mars 2013.  
 7. Simon Callery, interview avec Cherry Smyth, 18/05/13.  
 8. Guillermo Mora, cité dans [www.archivodecreadores.es](http://www.archivodecreadores.es)  
 9. Elodie Seguin, interview avec James Thompson, [www.artslant.com/par/articles/show/32303](http://www.artslant.com/par/articles/show/32303)  
 10. « It's hard to see what you're seeing with, to see what being is as an activity through the instrument of whatever-it-is we have being in ». Robert Hass, 'Consciousness', in *Time and Materials* (New York: Harper Collins, 2007), pp.85.





Jost Münster  
*Spot*  
(2009)  
Acrylic paint, wood  
61 x 46 x 3 cm



# THE LITERAL IN PAINTING / LE LITTERAL EN PEINTURE

DOMINIC RAHTZ

According to the French art historian Hubert Damisch, the late paintings by Paul Cézanne represent a ‘break’ in the history of Western painting, a ‘break’ that may be characterized as epistemological if one recalls that Damisch was working closely with Louis Althusser at the École Normale Supérieure in Paris at the time he made the claim.<sup>1</sup> This break consisted in a shift from image to text, where the painterly text was defined as a material texture constructed from the relationships between touches of paint and the canvas. Thus, although the late paintings are often considered unfinished due to the areas of canvas that Cézanne left untouched, for Damisch these gaps represented the necessary counterpart to the painted touches, and together with the latter constituted the constructed nature of the painted surface. This material texture was seen in terms of its literalness, a condition analogous to that of written letters.

[In Cézanne’s paintings] the lateral relations between one dab and another, one tone and another, definitely win out over the vertical relation between figures and their referent, the only relation understood by any reading limited to the order of verbal denotation. It is laterality that in its turn establishes itself as the order of literality, in which even the ‘blanks’ ‘assume an importance’... and in which the substratum of the painting becomes the equivalent of emptiness,

*Selon l'historien de l'art Hubert Damisch, les Tableaux tardifs de Paul Cézanne représentent une « rupture » dans l'histoire de la peinture occidentale—une « rupture » que l'on pourrait qualifier d'épistémologique, si l'on se souvient qu'à l'époque de cette déclaration, Damisch travaillait en étroite collaboration avec Louis Althusser à l'École Normale Supérieure de Paris.<sup>1</sup> Cette rupture consiste en un passage de l'image au texte, où le texte pictural est défini en tant que texture matérielle construite sur la relation entre les touches de peinture et la toile. Ainsi, bien que les tableaux tardifs de Cézanne soient souvent considérés comme inachevés à cause des parties de toile laissées intactes, pour Damisch ces parties représentent une contrepartie essentielle aux touches de peinture, constituant avec celles-ci la nature construite de la surface picturale. Cette texture matérielle est considérée en fonction de sa nature littérale, une condition analogue à celle de la lettre écrite.*

*[Dans les tableaux de Cézanne] les relations latérales entre une touche et l'autre, entre une tonalité et l'autre, prennent décidément le dessus sur la relation entre les figures et leur référent, seule relation comprise dans le cadre d'une lecture limitée à la dénotation verbale. C'est cette latéralité qui s'établit à son tour en tant qu'ordre de la littéralité, où même les « vides » « prennent de l'importance » ... et où la couche sous-jacente du tableau devient l'équivalent du vide, ce même vide sous-jacent sur lequel, selon Epicure, les atomes s'assemblent selon un ordre et un*

1. Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/: Towards a History of Painting*, trans. Janet Lloyd (Stanford: Stanford University Press, 2002; originally published in French in 1972), pp. 226-7. For discussion of Damisch's intellectual formation, see Hubert Damisch, 'Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation', *Oxford Art Journal*, vol. 28, no. 2 (2005), pp. 155-181.

1. Hubert Damisch, *Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture* (Paris: Seuil, 1972). Pour une discussion sur la formation intellectuelle de Damisch, cf. Hubert Damisch, 'Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation', *Oxford Art Journal*, vol. 28, no. 2 (2005), pp. 155-181.



the same void that constituted a substratum upon which, according to Epicurus, atoms clustered together in variable order and arrangement, 'like letters which, although there are not many of them, nevertheless, when they are arranged in different ways produce innumerable words.'<sup>2</sup>

Literalness therefore pertains to letters, and the ground of their inscription—the empty page. Letters (and the gaps between them) are in themselves meaningless within the order of words and meanings but nevertheless produce the articulation of difference that forms the necessary prior basis for this order. In painting, literalness refers to paint and its relationship to its substratum—the canvas support—as together providing the material for a first articulation of difference that exists prior to the appearance of the pictorial image.

Perhaps another epistemological break in painting occurred with the advent of literalism in 1960s American art. For example, the series of stripe paintings produced by the American artist Frank Stella during the late 1950s and early 1960s can be seen in terms of a further development of the break instituted by Cézanne in their emphasis on the literal character of painting, but, and this is where the subsequent break would be located, taken to a point where literalness per se, a literalness of painting regardless of the image, came to seem possible. Stella's second series of stripe paintings, in particular, which were executed in aluminium paint (the first used black enamel), were perhaps the first paintings that could be seen as objects, and so as refusing the possibility of pictorial illusion. The stepped patterning of stripes rhymed with the literal edge of the stretcher, which had small notches removed at various positions such as at two opposite corners, at the midpoints of edges, or at the centre. The shaped canvas produced reversals of cause and effect since it was not clear whether the stripe pattern caused

*agencement variables, « comme les lettres qui, tout en étant en petit nombre, produisent pourtant, quand elles sont disposées, des mots innombrables » .<sup>2</sup>*

*La littéralité concerne donc les lettres et la surface où elles s'inscrivent—la page blanche. Les lettres (ainsi que les intervalles qui les séparent) sont en soi dépourvues de sens au niveau lexical et sémantique, tout en produisant l'articulation de la différence qui forme l'indispensable base initiale de cet ordre. En peinture, la littéralité se réfère à la matière picturale et à sa relation à la couche sous-jacente—la toile—les deux constituant ensemble la matière d'une première articulation de la différence qui précède l'apparition de l'image picturale.*

*Il se peut qu'une autre rupture épistémologique en peinture ait eu lieu avec l'émergence du littéralisme dans l'art américain des années '60. Par exemple, la série de toiles à rayures, créée par l'artiste américain Frank Stella entre la fin des années '50 et le début des années '60, peut être considérée comme un développement de la rupture inaugurée par Cézanne, en raison de son insistance sur le caractère littéral de la peinture. Cependant, cette insistance—et c'est ici qu'a lieu la nouvelle rupture—est poussée tellement loin que la littéralité per se, la littéralité de la peinture indépendamment de l'image, finit par sembler possible. En particulier, les tableaux rayés de la deuxième série de Stella, réalisés en peinture aluminium (la première série était en email noir), sont peut-être les premiers tableaux à pouvoir être considérés comme des objets, rejetant ainsi la possibilité d'une illusion picturale. Les motifs à rayures progressives s'accordent au bord littéral du châssis, que Stella a encoché à différents endroits, par exemple aux deux coins opposés, à la moitié des deux côtés ou au centre. Par sa forme particulière, la toile produit une inversion cause-effet : on ne comprend plus si le motif à rayures est la cause ou l'effet de la forme littérale du châssis.*

*Le critique d'art Michael Fried a critiqué la forme d'Art Minimal dite « littéraliste », qui s'est développée à la suite des tableaux à rayures de Stella,*

2. Damisch, *A Theory of /Cloud/*, pp. 229.

2. Damisch, *A Theory of /Cloud/ [Théorie du nuage]*, pp. 229.



the literal shape of the stretcher or was an effect of it.

The art critic Michael Fried's criticism of the Minimal Art that developed in the wake of Stella's stripe paintings, or 'literalism', was that it took the apparent possibility of a painting concerned with a literalness per se as real.

Because Frank Stella's stripe paintings, especially those executed in metallic paint, represent the most unequivocal and conflictless acknowledgment of literal shape in the history of modernism, they have been crucial to the literalist view [...], both because they are seen as extreme instances of a putative development within modernist painting—i.e., the increasingly explicit acknowledgment of literalness per se—and because they help to make that development visible, or anyway arguable, in the first place.<sup>3</sup>

For Fried, however, the literal character of paint and the canvas support only provided the condition, seen from the side of painting, from which the latter sought to distinguish itself as pictorial image. Stella's stripe paintings, and this accounts for their significance in the history of art, could thus be seen from two sides—as a literalist projection of literalness per se or as a modernist acknowledgment, from the side of painting, of its literalness.

In the early stripe paintings, Stella had left lines of raw canvas between the painted stripes (although these were subject to a certain amount of bleeding according to the kind of paint used). It is significant that Fried did not give the literalness of the canvas in Stella's work the same attention as the literalness of the edge, perhaps because the function of the former was to produce the initial articulation of difference between paint and canvas support on which the subsequent pattern of stripes depended, and hence remained at the level of the letter rather than at the level of the pictorial meaning of the whole. Where Fried did consider

*pour avoir considéré comme réelle l'apparente possibilité d'un tableau intéressé à une littéralité per se. Puisque les tableaux rayés de Frank Stella, surtout ceux réalisés en peinture métallique, reconnaissent sans équivoque ni conflit l'existence de la forme littérale plus que toute autre oeuvre dans l'histoire du modernisme, ils ont joué un rôle fondamental dans la perspective littéraliste [...], à la fois parce qu'on les voit comme des exemples extrêmes d'un supposé développement de la peinture moderniste—à savoir la reconnaissance de plus en plus explicite de la littéralité per se—et parce qu'il contribuent à rendre ce développement visible, ou du moins à en faire un objet de discussion.<sup>3</sup>*

*Pour Fried, cependant, le caractère littéral de la peinture et du support de la toile ne fait que fournir la condition dont la peinture cherche à se distinguer en tant qu'image picturale. Les tableaux rayés de Stella, et ceci explique leur importance dans l'histoire de l'art, peuvent ainsi être vus de deux points de vue—en tant que projection littéraliste de la littéralité per se ou en tant que reconnaissance moderniste, du point de vue de la peinture, de sa propre littéralité.*

*Dans ses premiers tableaux rayés, Stella avait laissé des lignes de toile nue entre les rayures peintes (même si celles-ci avaient tendance à couler, selon le type de peinture utilisé). Il est significatif que Fried n'ait pas accordé autant d'attention à la littéralité de la toile du travail de Stella qu'à la littéralité du bord, peut-être parce que la fonction de la première est de produire une première articulation de la différence entre peinture et support de toile, une articulation dont dépendent tous les motifs à rayure successifs, et qu'elle reste donc au niveau de la lettre plutôt qu'à celui du sens pictural dans son ensemble. Par contre, quand Fried prend en considération le mode d'existence de la toile nue, comme quand il analyse la série de tableaux *Unfurled* de Morris Louis, datant de 1960-1 et où la plus grande partie de la toile est nue avec des coulées de peinture des côtés, il transpose ce*

3. Michael Fried, 'Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons', in Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998), pp. 88. (First published in 1966.)

3. Michael Fried, 'Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons', in Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago et Londres: University of Chicago Press, 1998), pp. 88. (1ère publ. 1966.)





the mode of existence of raw canvas, writing on Morris Louis's series of 'unfurled' paintings from 1960-1, where the main part of the painting consisted in bare canvas lying between streams of colour at each side, it was brought into the realm of the pictorial. Fried compared the blankness of the canvas to that of an 'enormous page', a 'void', which the streams of colour 'simultaneously destroy and make pictorially meaningful'.<sup>4</sup> Although the metaphor of the page may be compared with Damisch's characterization of Cézanne's paintings in terms of the 'laterality' of written letters, in Fried the literalness of the canvas surface is a nothingness that is obliterated from the side of painting, from the side of the pictorially meaningful.

The literal in painting can be seen from two sides, from the side of the pictorial or from the side of the literal per se, each of which appears arbitrary and indifferent to the other. In Damisch's 1972 book *A Theory of /Cloud/*, from which the remarks on Cézanne's late paintings derive, painting is treated as a material process of production which incorporates these two sides as moments. The material condition of painting, however, emerges at the limits of a semiology, and is therefore defined negatively with respect to the pictorial sign. In particular, Damisch's theory of painting utilizes a distinction between sign and figure derived from the work of the Danish linguist Louis Hjelmslev. A figure, in the Hjelmslevian sense, can be defined as that part of a sign which is not itself a sign but on which the latter necessarily depends for its working, an example of which would be a written letter that is a part of a word but which does not by itself convey any meaning. In the most general sense, the 'material texture', or 'signifying materiality', of painting was produced at the level of the figure, of the literal.<sup>5</sup> The materiality concerned was thus not that of a completely formless exteriority, but was rather, as

*mode d'existence dans le domaine du pictural. Fried compare le vide de la toile à celui d'une « énorme page », un « néant » que les coulées de couleur « détruisent et rendent significatif à la fois ».<sup>4</sup> Bien que la métaphore de la page puisse être comparée à la notion de « latéralité » de la lettre écrite que Damisch utilise pour caractériser les tableaux de Cézanne, chez Fried la littéralité de la surface de la toile est un néant oblitéré du point de vue de la peinture, du picturalement significatif.*

*Le littéral en peinture peut être considéré depuis deux points de vue différents—pictural ou littéral per se—l'un considérant l'autre comme arbitraire et indifférent. Dans le livre de Damisch *Théorie du Nuage* (1972), dont sont extraites les remarques sur les tableaux tardifs de Cézanne, la peinture est traitée comme un processus matériel de production incorporant ces deux points de vue en tant que moments. Cependant, la condition matérielle de la peinture émerge aux limites de la sémiologie, et est donc définie en négatif par rapport au signe pictural. En particulier, la théorie de la peinture de Damisch emprunte la distinction entre signe et figure du linguiste danois Louis Hjelmslev. Une figure, dans le cadre théorique de Hjelmslev, peut être définie comme la partie d'un signe qui n'est pas un signe en soi, mais dont le signe dépend pour fonctionner, comme par exemple une lettre écrite faisant partie d'un mot, mais qui en tant que telle ne transmet aucune signification. Dans un sens plus général, la « texture matérielle » ou « Matérialité signifiante » de la peinture est produite au niveau de la figure, du littéral.<sup>5</sup> La matérialité dont il s'agit n'est donc pas celle d'une extériorité entièrement dépourvue de forme, mais plutôt, selon la formulation de Damisch, la condition de la « matière » aspirant à la « forme »<sup>6</sup>, la condition des éléments matériels et littéraux à partir desquels s'articulent les différences pour produire un ordre signifiant de l'espace pictural en tant que tel. Cette distinction entre matérialité en tant qu'extériorité sans forme*

4. Michael Fried, 'Morris Louis', in Fried, *Art and Objecthood*, pp. 119. (First published in 1971; italics in the original.)

5. Damisch, *A Theory of /Cloud/*, pp. 13, 14.

4. Michael Fried, 'Morris Louis', in Fried, *Art and Objecthood*, pp. 119. (Ère publ. 1971; en italiques dans le texte original.)

5. Damisch, *A Theory of /Cloud/* [*Théorie du nuage*] pp. 13, 14.

6. Damisch, *A Theory of /Cloud/* [*Théorie du nuage*] pp. 35.



Damisch put it, that of the condition of ‘matter’ aspiring to ‘form’,<sup>6</sup> the condition of the material or literal elements out of which differences were articulated to produce the signifying order of pictorial space as such. This distinction between a materiality as formless exteriority and a materiality orientated to form is also one that can be found in Hjelmslev’s linguistic theory. At the most material level of painting, the formless materiality of canvas and paint as mere stuff is turned into a materiality consisting of relationships between touches of paint and canvas support, in the condition of ‘matter’ aspiring to ‘form’, which constitute the figures, the literal elements, from which the pictorial sign, or image, was produced.

(In the context of the present exhibition, the extension of various attributes of painting into ‘real’ space can be seen as dependent on the level of the literal, rather than that of the pictorial image. Because the literal is not defined by the image, it is in principle not confined to the conventional limits that produce the separateness of the pictorial image from the world.)

Although one can speak of the literalness per se or the materiality of the canvas support, this condition can only ever be seen in relative terms. Thus, from a materialist, or historical materialist, perspective, the canvas support, although functioning within painting as its material basis, and in itself indifferent to the realm of depicted form, has nevertheless itself a form, defined by the production of canvas in general as a conventional support for painting (a relatively recent convention), and of the more or less industrial production of the material itself. As Damisch warns, ‘The substratum, the “canvas” as revealed by Cézanne and set up as a signifier, is by no means a given fact... The canvas is the product of a history...’<sup>7</sup> As material, canvas, as well as the wood for the stretcher, the paint, and so on, is already formed, is already matter worked on. It is in the nature of such raw materials that they will

*et matérialité orientée vers la forme est également présente dans la théorie linguistique de Hjelmslev. Au niveau le plus matériel de la peinture, la matérialité sans forme de la toile et de la peinture en tant que simples substances est transformée en une matérialité faite de relations entre les touches de peinture et le support de la toile, en condition de « matière » aspirant à la « forme ».*

*(Dans le contexte de cette exposition, l’extension dans l’espace « réel » des différents attributs de la peinture peut être considérée comme dépendant du niveau du littéral plutôt que de celui de l’image picturale. Comme le littéral n’est pas défini par l’image, en principe il n’est pas limité par les conventions à l’origine de la séparation entre l’image picturale et le monde.)*

*Même si l’on peut parler de littéralité per se ou de matérialité du support de la toile, cette condition ne peut qu’être considérée en termes relatifs. Ainsi, d’un point de vue matérialiste ou de celui du matérialisme historique, bien que le support de la toile fonctionne en tant que base matérielle du tableau, et bien qu’il soit en soi indifférent au domaine de la forme représentée, ce support est cependant pourvu d’une forme, définie par la production de la toile en général en tant que support conventionnel de la peinture (une convention assez récente), et par la production plus ou moins industrielle du matériau même. Comme nous le signale Damisch, « La couche sous-jacente, la “toile” révélée par Cézanne et élevée au rôle de signifiant, n’est en aucune façon une donnée... Cette toile est le produit d’une histoire... ».<sup>7</sup> En tant que matériau, la toile, ainsi que le bois du châssis, la peinture et tout le reste, sont déjà un matière formée, travaillée. Par leur propre nature, ces matières brutes sont destinées à être retravaillées, refaçonnées dans le cadre d’un processus temporel. On pourrait dire que la capacité de la peinture à produire des formes nouvelles dépend de sa matière brute autant que du domaine imaginaire de la forme en tant que telle. Dans un contexte contemporain, il faudrait ajouter que cette matière brute est également*

6. Damisch, *A Theory of/Cloud/*, pp. 35.

7. Damisch, *A Theory of/Cloud/*, pp. 230.

7. Damisch, *A Theory of/Cloud/* [Théorie du Nuage] pp. 230.





be subject to further work, and given new forms as part of a temporal process. In painting, one could say that its capacity to produce new forms depends as much on its raw material as on the imagined realm of form as such, and in a contemporary context, one would have to add that this raw material also consists of the space around the painting. Without the temporal dimension of the process, the relationship between the literal materiality per se of the materials on one side and form on the other would lapse into mere indifference, as Marx pointed out in a passage concerned with the temporality of production in general in the *Grundrisse*.<sup>8</sup> The literal in painting, because it can be seen from the two sides of the literal per se and the pictorial, from a literalist and a modernist point of view, is therefore also the stratum at which painting can be seen as a material practice, in its own specificity and as one material practice amongst others.

---

Dominic Rahtz

*constituée par l'espace autour du tableau. Sans la dimension temporelle du processus, la relation entre la matérialité temporelle per se des matériaux et de la forme tombe dans l'indifférence, comme Marx l'a indiqué dans un passage sur la temporalité de des Grundrisse.<sup>8</sup> Comme le littéral en peinture peut être vu du point de vue du littéral per se ou du pictural, d'un point de vue littéraliste ou moderniste, il représente donc également le niveau où la peinture peut être considérée en tant que pratique matérielle parmi d'autres, dans sa propre spécificité.*

---

*Dominic Rahtz*

---

8. Karl Marx, *Grundrisse: Introduction to the Critique of Political Economy*, trans. Martin Nicolaus (Harmondsworth: Penguin, 1973), pp. 360-1.

---

8. Karl Marx, *Grundrisse: Introduction to the Critique of Political Economy*, traduit par Martin Nicolaus (Harmondsworth: Penguin, 1973), pp. 360-1.



SHOULD WE OCCUPY THE INTERSTICES?  
 SCIENCE FICTION AND POST-PAINTING  
 FAUT-IL PEUPLER LES INTERSTICES ?  
 SCIENCE-FICTION ET POSTPEINTURE

MAXENCE ALCALDE

**'I write about the future of our bad decisions' /  
 'J'écris sur l'avenir de nos mauvaises décisions.'**

Paulo Bacigalupi

The history of art theory is full of analogies operating between the creative processes of artists and those of characters from fictional literature. Protagonists such as Frenhofer (*The Unknown Masterpiece* by Honore de Balzac) or Claude Lentier (Paul Cézanne's relatively transparent double in Zola's *The Masterpiece*) immediately come to mind. Each of these fictional characters was the object of a critical destiny which specialists of aesthetics pounced on to illustrate their theories. To put it another way, Frenhofer or Lentier quickly came to be recognised as conceptual personae, according to the formula articulated by Gilles Deleuze<sup>1</sup>, in other words, paradigmatic protagonists who exemplify a concept, or – to push further the reference to the French philosopher – 'have a problem' (which is distinct from 'developing a problematic'). Although these conceptual and canonical characters muster undeniable interest, they remain linked to aesthetic questions borrowed from a classical or romantic view of art: the archetypes of genius misunderstood – perhaps because impossible to understand? – cursed even. Thus it would seem a somewhat complex task to apply such archetypes to current

*L'histoire des théories de l'art regorge d'analogies opérées entre les processus créatifs des plasticiens et des personnages de fiction littéraire. Viennent immédiatement à l'esprit des personnages comme celui de Frenhofer (Balzac, Le chef d'œuvre inconnu) ou de Claude Lentier (double relativement transparent de Paul Cézanne) mis en scène par Emile Zola (l'Œuvre). Chacun de ces personnages romanesques a connu une fortune critique dont les spécialistes de l'esthétique se sont emparés pour illustrer leurs thèses. En d'autres termes, Frenhofer ou Lentier ont tôt fait d'apparaître comme, des personnages conceptuels, selon la formule énoncée par Gilles Deleuze<sup>1</sup>, c'est-à-dire des personnages paradigmatiques qui à eux seuls exemplifient un concept, ou — pour prolonger la référence au philosophe français — 'ont un problème' (ce qui diffère de 'développer une problématique'). Malgré l'incontestable intérêt que revêtent ces personnages conceptuels canoniques, ils restent liés à des questionnements esthétiques emprunts d'une conception classique ou romantique de l'art : des archétypes de génies incompris — peut-être parce qu'incompréhensibles ? —, voire maudits. Il semble alors relativement complexe d'appliquer ces archétypes aux figures artistiques actuelles*

1. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie* (Paris: Minuit, 1991) [*What's Philosophy?*, New York: Columbia University Press, 1994].

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie* (Paris: Minuit, 1991) [*What's Philosophy?*, New York: Columbia University Press, 1994].



figures given the enormous shift in the paradigms. For example, in the context of contemporary art, the notion of genius now seems largely irrelevant (which doesn't mean to say that it could not make a come-back). The current literary figures capable of informing contemporary debates on aesthetics remain to be defined, as does the manner in which they could signpost a shift in paradigm compared to characters hewn of the nineteenth century, and their ability to open up new aesthetic lines of enquiry.

### THE FIGURE OF THE ARTIST IN SCIENCE FICTION NARRATIVES

In the French-speaking world at least, science fiction is a branch of literature that remains little explored in its dialogue with art, perhaps due to its link with 'popular culture'. This is all the more surprising since aesthetic methods can be considered close to those of science fiction texts mainly in terms of speculation.

Numerous science fiction authors have created artist protagonists or evoked what could be their art works of the future, the future of forms both as form and idea. In the writing of Brian Aldiss, for example, the artwork of the future is an arrangement, whose actual form remains somewhat vague. One single characteristic seems necessary: that it be derived from the past. This is what Aldiss describes in *An Age*<sup>2</sup> where Bush travels into the past to create works that he brings back to a period similar to our own.<sup>3</sup> Relying on the entropy derived from time-travel, to a certain extent, Aldiss' character resolves the Hegelian

*tant les paradigmes semblent avoir changé. Par exemple, dans le contexte de l'art contemporain, la question du génie semble largement hors de propos (ce qui ne veut pas dire que cette question ne puisse pas faire retour). Reste à trouver quelles figures littéraires actuelles pourraient renseigner sur les débats esthétiques contemporains — la manière dont elles pourraient signer un changement de paradigme face aux personnages forgés au 19<sup>e</sup> siècle —, voire ouvrir de nouvelles pistes esthétiques.*

### FIGURE DE L'ARTISTE DANS LES RÉCITS DE SCIENCE-FICTION

*Une branche de la littérature reste peu explorée dans ses dialogues avec l'art — notamment parce que réputée liée à la 'culture populaire', du moins dans l'espace francophone — : la science-fiction. La chose est d'autant plus étonnante qu'on pourrait considérer la méthode de l'esthétique proche de celle des textes de science-fiction principalement dans sa dimension spéculative.*

*De nombreux auteurs de science-fiction ont mis en scène des artistes ou ont évoqué ce que pourraient être les œuvres d'art du futur, le devenir des formes en tant que forme et/ou en tant qu'Idée. Par exemple, pour l'auteur britannique Brian Aldiss, l'œuvre d'art du futur est un agencement dont la forme au sens stricte reste plutôt vague. Seule une caractéristique semble nécessaire à l'œuvre du futur : elle est prélevée dans le passé. C'est ce qu'Aldiss met en scène dans *Cryptozoïque*<sup>2</sup> où Bush voyage dans le passé pour réaliser des œuvres qu'il ramène à une époque proche de la nôtre<sup>3</sup>. Dans une certaine mesure, le personnage d'Aldiss résout le programme hégélien*

2. Brian Aldiss, *Cryptozoïque* (1967), trans. D. Abonyi, Paris, Calmann-Levy (Dimensions SF: 1977). [Brian Aldiss, *An Age* (published in the U.S. as *Cryptozoic!*) (London: Faber&Faber, 1967)].

3. Aldiss calls the works created by Bush 'arrangements' but the author's extremely succinct descriptions make it impossible for the reader to form a precise image. While it is unclear whether Bush's arrangements have more to do with painting or sculpture, installation, photography, etc., the imagination of the protagonist is stamped with a profusion of impressionist and post-impressionist pictorial references.

2. Brian Aldiss, *Cryptozoïque* (1967), trad. D. Abonyi (Paris: Calmann-Levy, Dimensions SF; 1977). [Brian Aldiss, *An Age* (published in the U.S. as *Cryptozoic!*), London: Faber&Faber, 1967].

3. Les œuvres produites par Bush sont qualifiées d'"agencements" par Aldiss mais l'auteur reste lapidaire sur leur description, si bien qu'il est impossible pour le lecteur d'en avoir une image précise. Même si on ne sait pas si les agencements de Bush relèvent d'avantage de la peinture, de la sculpture, de l'installation, de la photographie, etc., l'imaginaire du personnage est quand à lui largement emprunt de références picturales impressionnistes et post-impressionnistes.



project for an end to art. If the closing of art is an actuality, and the artist remains a contemporary figure, the solution is to have the artist travel concretely back in time and produce works that are intrinsically of the past (in terms of materials, inspiration, aura etc.) while being created by a hand mid-way between two eras.<sup>4</sup>

Another vision fairly recurrent in science fiction narratives consists in imagining the artwork of the future as complete. This often takes the form of hugely spectacular pyrotechnics, whether it is conveyed through the material world or made accessible through the use of substances. The main feature of these works is to modify more or less durably the spectators' perception of the world. The plot in this type of narrative generally questions the amount of 'reality' the characters re-enters after their aesthetic experience ('are we transformed by the work of art or do we go back to ordinary life unchanged?'). Notably, this is the option adopted by the French author Ayerdhal in *La Bohème et l'ivraie*<sup>5</sup> in which artists participate in elaborate competitions of mental manipulation with hints of the psychedelic.

## THE CONTOURS OF POST-PAINTING

Speculating about future – science fictional – forms of art is a way of posing ontological questions about art. To imagine a future, it is first necessary to make a diagnosis of the present, to identify the limits of a field and/or a discipline.

4. Many science fiction narratives put time travellers with artistic pretensions into play. The narrative thread of time travel is generally articulated around the principle of the 'spatio-temporal paradox' (changing the past will impact the present, for example: 'If I kill one of my ancestors, how can I have existed having killed one of my ancestors'), numerous storylines relate the adventures of characters who – on the strength of their contemporary cultural knowledge – travel into the past in order to outstrip the great masters and thus ensure their place in art history (William Tenn's short story, Comment fut découvert Morniel Mathaway, in Demètre Ioakimidis and Gérard Klein (sld.), *Histoires de Voyages dans le temps* (Paris: Livre de Poche, *La grande anthologie de la science-fiction*, 1975), pp. 323-343 [Original title: *The Discovery of Morniel Mathaway*, Galaxie publishing corporation, 1955].  
5. Ayerdhal, *La Bohème et l'ivraie* (Paris: Fleuve Noir, 1990) [not translated into English].

*de la fin de l'art à grand renfort d'entropie produite grâce au voyage dans le temps : si la clôture de l'art est notre actualité, et que l'artiste reste une figure actuelle, alors une solution est de faire voyager concrètement l'artiste dans le passé pour produire des œuvres intrinsèquement passées (en terme de matériaux, d'inspiration, d'aura, etc.) tout en étant exécutées par une main à mi-chemin entre deux époques<sup>4</sup>.*

*Une autre vision, relativement récurrente dans les récits de science-fiction, consiste à concevoir l'œuvre d'art du futur comme une œuvre d'art totale. Il s'agit bien souvent d'une sorte de grosse pyrotechnie extrêmement spectaculaire que cette dernière transite par le monde matériel ou qu'elle soit rendu accessible par l'entremise de drogues. Ces œuvres ont pour principale caractéristique de modifier plus ou moins durablement la perception du monde des spectateurs. L'intrigue de ce genre de récit s'axe généralement autour de questionnements sur la part de réel dans lequel évoluent les personnages après leur expérience esthétique ('sommes-nous incorporés par l'œuvre d'art après l'avoir expérimenté ou revenons-nous à la vie normale?'). C'est notamment l'option adoptée par l'auteur français Ayerdhal dans *La Bohème et l'ivraie*<sup>5</sup> où des artistes se livrent à de grandes compétitions de manipulation mentales aux relents psychédéliques.*

## CONTOURS D'UNE POSTPEINTURE

*Se questionner sur les formes futures — sci-entifiques — de l'art est une manière de poser des*

4. Nombre de récits de science-fiction mettent en scène des voyageurs temporels à prétentions artistiques. La trame narrative des voyages dans le temps s'axant généralement autour du principe de 'paradoxe spatio-temporel' (changer le passé aura une incidence sur le présent, par exemple : 'si je tue un de mes ancêtres, comment puis-je avoir existé et tué un de mes ancêtres?'), nombre de récits relatent les aventures de personnages qui — fort de leur bagage culturel contemporain — voyagent dans le passé pour devancer les génies artistiques et s'assurer ainsi une gloire dans l'histoire de l'art (par exemple la nouvelle de William Tenn, Comment fut découvert Morniel Mathaway, dans Demètre Ioakimidis et Gérard Klein (sld.), *Histoires de Voyages dans le temps* (Paris : Livre de Poche, *La grande anthologie de la science-fiction*, 1975), pp. 323-343. [Parution originale : *The Discovery of Morniel Mathaway*, Galaxie publishing corporation, 1955].  
5. Ayerdhal, *La Bohème et l'ivraie* (Paris: Fleuve Noir, 1990)





In other terms, fictionalising the future of art – or that of artistic postures – is an alternative way of interrogating the ‘current’ and the consequences of this actuality. Thus, one of the preoccupations of science fiction is to determine the interstitial spaces of the possible. This is what the science fiction author Paulo Bacigalupi appears to refer to when he declares, ‘I write about the future of our bad decisions.’<sup>6</sup> Consequently, it’s a matter of seeking out the interstitial spaces in daily existence and from these imagining a logical sequence of events.

Were we to follow the logic developed in science-fictional narratives, it would no longer fundamentally be a question of determining the sufficient and necessary conditions of a pictorial practice and how these might be received, of defining the ontology of a medium whilst its historiography seems so clearly marked out, or of artificially establishing the main genealogies in order to occupy the extremities in a positivist quest. With this in mind, a contemporary painter has a difficult task to address problematics around the figure, abstraction or ‘planarity’, to mention just a few of the driving forces of late twentieth century pictorial modernity, as extolled by Clement Greenberg and caricatured by his successors.

I shall call this pictorial posture a post-painting<sup>7</sup>, not in a vain attempt to describe it as the completion of a medium, but simply – in keeping with the philosopher Richard Rorty’s treatment applied to metaphysics with its concept of post-metaphysics – to signify a change of paradigm. As in the science fictional narratives where we attempt to detect the paradoxes associated with the upheaval of certain parameters of the real, in this instance it is not painting itself that becomes the centre of interest, but rather its gesture. Thus, we may speculate that artists make reference to the possibilities of a praxis of painting. In other

*questions ontologiques de l’art. Pour imaginer un avenir, il faut au préalable être capable de poser un diagnostic sur le présent, délimiter les contours d’un champ et/ou d’une discipline. En d’autres termes, fictionner le futur de l’art — ou celui des postures artistiques — est une manière alternative de s’interroger sur l’actuel et les conséquences de cette actualité. Ainsi, une des préoccupations de la science-fiction est de déterminer des espaces interstitiels du possible. C’est ce que semble évoquer l’auteur de science-fiction Paulo Bacigalupi lorsqu’il déclare ‘J’écris sur l’avenir de nos mauvaises décisions’.<sup>6</sup> Dès lors, il est question de chercher, dans le quotidien, des espaces interstitiels à partir desquels on puisse imaginer une suite logique d’effets.*

*Si l’on suit la logique développée dans les récits de science-fiction, il ne serait plus fondamentalement question de déterminer les conditions suffisantes et nécessaires d’une pratique picturale et de ses réceptions potentielles ; de circonscrire l’ontologie d’un médium même lorsque son historiographie semble clairement balisée ; ou de déterminer synthétiquement de grandes généalogies afin d’en occuper l’extrémité dans une quête positiviste. Dans cette perspective, il paraît ardu pour un peintre actuel d’adhérer aux problématiques autour de la question de la figure, de l’abstraction ou de la ‘planéité’ pour ne citer que quelques-uns des moteurs de la modernité picturale de la seconde moitié du 20e siècle célébrée par Clément Greenberg, puis caricaturée par ses héritiers.*

*J’appellerai cette posture picturale une postpeinture<sup>7</sup> non pas pour tenter vainement de dire qu’elle est une sorte d’aboutissement du médium, mais simplement — dans la lignée du traitement que le philosophe Richard Rorty applique à la métaphysique avec le concept de postmétaphysique — signifier un changement de paradigme. Comme dans les récits science-fictionnels où l’on tente de déceler les paradoxes liés au bouleversement de certains paramètres du*

6. Mauvais Genre (radio interview), *France Culture*, May 2013.

7. In the course of my research I have found no reference to the term post-peinture (post-painting) which I now make use of, carefully adding – in proper postmodern fashion – an indefinite article and not a definite one.

6. Mauvais Genre (entretien radiophonique), *France Culture*, mai 2013.

7. Au cours de mes recherches, je n’ai trouvé aucune occurrence du terme de postpeinture dont je m’empare en prenant soin d’y accoler — en bon postmoderne — un article indéfini et non un article défini.



words, a post-painting can very well do without the 'paint' material as long as it questions the idea of painting, its *doxa* or its *habitus*. Which social imagination does painting return us to? What could a non-painting be? What could the opposite of painting be? Can one extract oneself from painting when presenting oneself as a painter? Such are the questions ultimately related to the science fiction register.

In some ways, post-painting could be assimilated to postmodernity if this latter term had not been so frequently utilised in the art and aesthetic debates of the 1980s. It brings to mind the Italian Transavanguardia theorised by the art critic Achille Bonito Oliva or, from the same period, the German pictorial experiments of the 'Zeitgeist'<sup>8</sup> exhibition manifesto. In each case painting had the ambition of replaying a period of the medium's glorious past while re-centering the pictorial act on the figure of the artist as demiurge. In retrospect, these initiatives seem strongly anchored in the modern spirit, yet they hardly engaged with the postmodernity developed by Jean-François Lyotard<sup>9</sup> during the same period which would flourish with the North American cultural studies approach. To put this another way, the intention of the Transavanguardia artists, such as those represented at 'Zeitgeist', was to inhabit art's 'great narrative' and not to occupy the interstices as is my premise regarding a section of current painting (post-painting). One could further suggest that what is at work in the wake of the great modernist narratives – painting in a postmodern context – is that which I call post-painting. A painting that has acknowledged these upheavals would consist in locating pictorial interstices with the aim of reflecting on ways to occupy them or leave them vacant. Contrary to what was begun in

*réel, ici ce n'est plus la peinture en tant que telle qui devient centrale mais son geste au sens large. Dès lors — de manière spéculative — on peut envisager que c'est aux potentialités d'une praxis de la peinture à laquelle les artistes se réfèrent. Autrement dit, une postpeinture peut très bien se passer du matériau 'peinture' tant qu'elle questionne l'idée de peinture, sa doxa ou son habitus. Quel est l'imaginaire social auquel renvoie la peinture ? Qu'est-ce que pourrait être une non-peinture ? Quelle pourrait être l'inverse de la peinture ? Peut-on s'extraire de la peinture dès lors qu'on se présente comme peintre ? Sont quasiment des questions finalement liées au registre de la science-fiction.*

*D'un certain point de vue, on pourrait assimiler la postpeinture à la postmodernité si ce terme n'avait pas déjà été largement convoqué dans les débats artistiques et esthétiques des années 1980. Qu'on pense à la Transavanguardia italienne théorisée par le critique d'art Achille Bonito Oliva — ou à la même époque aux expérimentations picturales allemandes regroupées autour de l'exposition manifeste 'Zeitgeist'<sup>8</sup> —, à chaque fois, il était question d'une peinture qui se donne pour ambition de rejouer un passé glorieux du médium tout en recentrant l'acte pictural autour de la figure démiurgique de l'artiste. Avec le recul, ces initiatives paraissent fortement ancrés dans l'esprit moderne, mais assez peu en prise avec une postmodernité que Jean-François Lyotard<sup>9</sup> élaborait à la même époque et qui fera florès dans les culturels studies nord américaines. Pour le dire autrement, les artistes de la Transavanguardia comme ceux présentés à 'Zeitgeist' avaient pour ambition de peupler le 'grand récit' de l'art et non d'en aménager les interstices comme c'est mon hypothèse pour une partie de la peinture actuelle (postpeinture). On pourrait dire que c'est ce qui est à l'œuvre dans la peinture après les grands*

8. 'Zeitgeist', Martin Gropius Bau, Berlin, 1982.

9. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1979) [*The Postmodern Explained: Correspondence, 1982–1985*. Julian Pefanis and Morgan Thomas Eds. Trans. Don Barry. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993].

8. Exposition 'Zeitgeist', Martin Gropius Bau, Berlin, 1982.

9. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1979) [*The Postmodern Explained: Correspondence, 1982–1985*. eds. Julian Pefanis and Morgan Thomas. Trans. Don Barry. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993].





the 1980s – at a time when we were talking about an art that was acculturated, amnesiac, entirely subject to flux and fashion<sup>10</sup> – this post-painting requires hyper-culturalisation in its gesture and mastery of the historical sociological, political etc. presuppositions of its field.

To push further this reasoning, such an artistic posture could be described as requiring a finely attuned knowledge of the forces involved, a reflection on the occurrence of the gestures as well as an understanding of the environment (or ecosystem to consider a global approach) in which the gesture is made... an understanding of the context in which the works appear. It is precisely on this point that the aesthetic project of this singular post-painting can take shape. The issue is no longer one of romantically inspired painting in conflict with the fluctuations of the human soul supposed to nourish the artist's inspiration. Nor is it a question of a modernist art that evaluates itself depending on its place in art history. Ultimately it is the posture of the engineer, of someone who seeks to specialise in a field, to re-transcribe its operating methods before offering modifications. The creative element resides in the manner of asking the questions that will evidently lead to a certain type of reply, broadly-speaking a certain cultural affinity. This is the way the majority of science fiction authors proceed in developing their narratives: a cumulative process of constraints and effects ricocheting off innovative effects associated with banal constraints. In the end it is the engineer's role to ask the right question about the right object and to hone it until it reaches an adequate grasp of the object. This territory that is so difficult to map out is the meeting point for a certain branch of aesthetic analysis from John

*récits modernistes — une peinture dans un contexte postmoderne — ce que j'appelle une postpeinture. Une peinture ayant pris acte de ces bouleversements consisterait donc dans le repérage des interstices picturaux afin de réfléchir aux manières de les occuper, voire de les laisser vacants. Contrairement à ce qui avait été entrevu dans les années 1980 — alors qu'on parlait d'un art postmoderne acculturé et amnésique, entièrement soumis aux flux et aux modes<sup>10</sup>—, cette postpeinture demande une hyper-culturalisation de son geste, une maîtrise des présupposés historiques, sociologiques, politiques, etc. de son champ.*

*Si l'on tente de pousser plus loin le raisonnement, on pourrait décrire cette posture artistique comme celle qui demande une connaissance fine des forces en présence, une réflexion sur les incidences des gestes opérés ainsi qu'une compréhension de l'environnement (ou écosystème afin de prendre en compte les choses de manière plus globale) dans lequel s'opère ce geste... une intelligence du contexte d'apparition des œuvres. Et c'est justement sur ce point que peut se dessiner le projet esthétique de cette postpeinture singulière. Il ne s'agit donc plus d'une peinture d'inspiration romantique ayant maille à partir avec les fluctuations de l'âme humaine censée nourrir l'inspiration de l'artiste. Il ne s'agit pas non plus d'un art moderniste qui se jauge à l'aune de sa place dans l'histoire de l'art. Il s'agit finalement d'une posture d'ingénieur, de celui qui cherche à englober un champ, à en retranscrire le fonctionnement avant d'en proposer des modifications. La part de créativité réside alors dans la manière dont seront posées les questions qui induiront évidemment un certain de type de réponse, une certaine inscription culturelle au sens large. C'est également de cette manière que procèdent la plupart des auteurs de science-fiction pour élaborer leurs récits : la description d'un proces-*

10. I make reference here to the debate in the early 1980s between Jürgen Habermas and Jean-François Lyotard about the question of philosophical and aesthetic postmodernity which ended with Lyotard's essay 'Le Postmoderne expliqué aux enfants' (Paris: Galilée, 1991).

10. Je fais ici référence au débat datant du début des années 1980 entre Jürgen Habermas et Jean-François Lyotard autour de la question de la postmodernité philosophique et esthétique et qui s'est clôt avec l'essai de Lyotard 'Le Postmoderne expliqué aux enfants' (Paris: Galilée, 1991).



Dewey to Richard Rorty's via Nelson Goodman, Paul Feyerabend<sup>11</sup> and Thomas Kuhn's<sup>12</sup> epistemological questioning, or even the complex multi-factorial analysis of historic upheavals as proposed by Jared Diamond.<sup>13</sup> It is a kind of – collective – experimental intent, no longer willing to limit the question to 'how' (a technical one), but rather choosing 'why' (a metaphysical one, ethical even) or, more precisely, 'why the form' (an aesthetic query).

---

Maxence Alcalde

*sus cumulatif de contraintes et d'effets ricochant sur des effets inédits associés à des contraintes banales. Car, en fin de compte, l'ingénieur reste celui dont le rôle est de poser la bonne question concernant le bon objet et d'accepter d'usiner sa question tant qu'elle ne semble pas permettre une appréhension adéquate de cet objet. C'est sur ce territoire difficilement cartographiable que se rejoignent une certaine branche de l'esthétique analytique de John Dewey à Richard Rorty en passant par Nelson Goodman, des questionnements épistémologiques de Paul Feyerabend<sup>11</sup> et de Thomas Kuhn<sup>12</sup>, ou encore des analyses multifactorielles complexes de bouleversements historiques comme proposés par Jared Diamond<sup>13</sup>. En quelque sorte une démarche expérimentale — collective — qui ne se bornerait plus à poser la question de 'comment' (question technicienne), mais celle du pourquoi (question métaphysique, voire éthique) ou plus précisément celle du 'pourquoi de la forme' (question esthétique).*

---

Maxence Alcalde

---

11. Paul Feyerabend, *Contre la method* (Paris: Seuil, 1979) [Against Method, New York: New Left Books, 1975].  
 12. Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* (Paris: Champs Flammarion) [*The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, 1962].  
 13. Jared Diamond, *Effondrement: comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie* (Paris: Gallimard, nrf Essais, 2006) [*Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*, New York: Viking Press, 2005].

---

11. Paul Feyerabend, *Contre la method* (Paris: Seuil, 1979) [Against Method, New York: New Left Books, 1975].  
 12. Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* (Paris: Champs Flammarion, 1962) [*The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1962].  
 13. Jared Diamond, *Effondrement : comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie* (Paris: Gallimard, nrf Essais, 2006) [*Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*, New York: Viking Press, 2005].



ARTISTS / ARTISTES

Katie Bell

Ian Bottle

Simon Callery

Jim Lee

Guillermo Mora

Jost Münster

Ian Pedigo

Audrey Reynolds

Elodie Seguin

Irene van de Mheen



# KATIE BELL

Katie Bell is an artist originally from Rockford, Illinois USA. She received her BA from Knox College (Galesburg, IL) in 2008 and graduated in 2011 from the Rhode Island School of Design (Providence, RI) with an MFA in Painting. Bell has shown her work at a variety of venues, including Mixed Greens Gallery in New York, Nudashank in Baltimore, PLUG Projects in Kansas City, Okay Mountain Gallery in Austin, and the deCordova Sculpture Park and Museum in Lincoln, MA. Bell lives and works in Brooklyn, NY.

*Katie Bell est une artiste originaire de Rockford, IL. Elle a obtenu un BA du Knox College (Galesburg, IL) en 2008 et un Master en Beaux-Arts de la Rhode Island School of Design (Providence, RI). Bell a exposé son travail à différents endroits, notamment à la Mixed Greens Gallery à New York, Nudashank à Baltimore, PLUG Projects à Kansas City, Okay Mountain Gallery à Austin, ainsi qu'au deCordova Sculpture Park and Museum de Lincoln, MA. Elle vit et travaille à Brooklyn, NY.*



*Strong Arm*  
(2013)  
Plaster, acrylic, and foam  
24 x 29 cm  
Image courtesy of Carly Gaebe



*Courtyard*  
(2011)  
Acrylic, linoleum, graphite, and plaster  
24 x 29 cm





*False Frontier*

(2011)

Acrylic, foam, linoleum, and plaster

23 x 30.5 cm



Installation View

[Left to right: *Sharin' Stone*; *Courtyard*; *Broke*; *False Frontier*; *Strong Arm*]

(2013)

Dimensions variable

Image courtesy of Carly Gaebe



Tear Peak  
(2011)

Acrylic, vinyl, plaster, nails, wood, drywall, foam, laminate, and vertical blinds  
198 x 305 cm

Image courtesy of PLUG Projects, Kansas City



# IAN BOTTLE

Born in Ramsgate, Kent, Ian Bottle studied for his BA in Fine Art at Newcastle Polytechnic and then for his MA in Painting at Chelsea School of Art, London. In 2001 he moved from London to Kent where he now lives and works. He is a Senior Lecturer in Fine Art at University for the Creative Arts in Canterbury.

*Né à Ramsgate, Kent, Ian Bottle a un BA en Beaux-Arts du Newcastle Polytechnic et un MA en Peinture de la Chelsea School of Art de Londres. En 2001, il s'installe dans le Kent où il vit et travaille. Il est 'Senior Lecturer' en Beaux-Arts à la University for the Creative Arts de Canterbury.*



*Bait*  
(2013)  
Acrylic and primer on wood  
86 x 94 x 23 cm





*Round and Out*  
(2012)  
Acrylic and primer on wood  
153 x 145 cm





*Line and Sink*  
(2011)  
Acrylic and ink on wood and paper  
160 x 140 cm



*Third Objective*  
(2011)  
Acrylic and primer on wood  
180 x 110 cm



# SIMON CALLERY

Simon Callery was born in London and educated at Champion School, Athens, Berkshire College of Art and Design and Cardiff College of Art. He currently lives and works in East London.

*Simon Callery est né à Londres et a fréquenté la Champion School d'Athènes, le Berkshire College of Art and Design et le Cardiff College of Art. Il vit et travaille dans l'est de Londres.*



*Auricle*  
(2012)  
Oil, distemper, canvas, wood, aluminium & sash cord  
94 x 78 x 46 cm





*Red & Green Wallspine (soft)*  
(2009–10)  
Canvas, distemper, thread and wood  
244 x 183 x 72 cm



*Burnt Umber Painting*  
(2012)  
*Oil, distemper, canvas, wood and  
aluminium*  
205 x 125 x 98 cm



*Black Painting Capuchin*  
(2009)  
Canvas, distemper, cord, wood and steel  
brackets  
383 x 175 x 46 cm



# JIM LEE

Jim Lee received his MFA from the University of Delaware in 1996. He has had several international solo exhibitions including shows at Galerie VidalCuglietta, Brussels; Motus Fort, Tokyo; FDC Satellite, Brussels; and Galerie Markus Winter, Berlin. Additionally he has been included in exhibitions at Galerie Lelong, New York; IMOCA, Indianapolis; Hannah Barry Gallery, London; White Flag Projects, St. Louis; Atlanta Contemporary Art Center, Atlanta; Allston Skirt Gallery, Boston and the Neuberger Museum of Art in Purchase, NY. Lee lives and works in Brooklyn, New York.

*Jim Lee a obtenu un Master en Beaux-Arts de l'Université de Delaware en 1996. Il a eu de nombreuses expositions solo internationales, notamment à la Galerie VidalCuglietta, Bruxelles; Motus Fort, Tokyo; FDC Satellite, Bruxelles; et la Galerie Markus Winter, Berlin. Il a également participé à des expositions collectives à la Galerie Lelong, New York; IMOCA, Indianapolis; Hannah Barry Gallery, Londres; White Flag Projects, St. Louis; Atlanta Contemporary Art Center, Atlanta; Allston Skirt Gallery, Boston et le Neuberger Museum of Art à Purchase, NY. Il vit et travaille à Brooklyn, NY.*



Studio Shot

(2013)

Image courtesy of Nicelle Beauchene Gallery

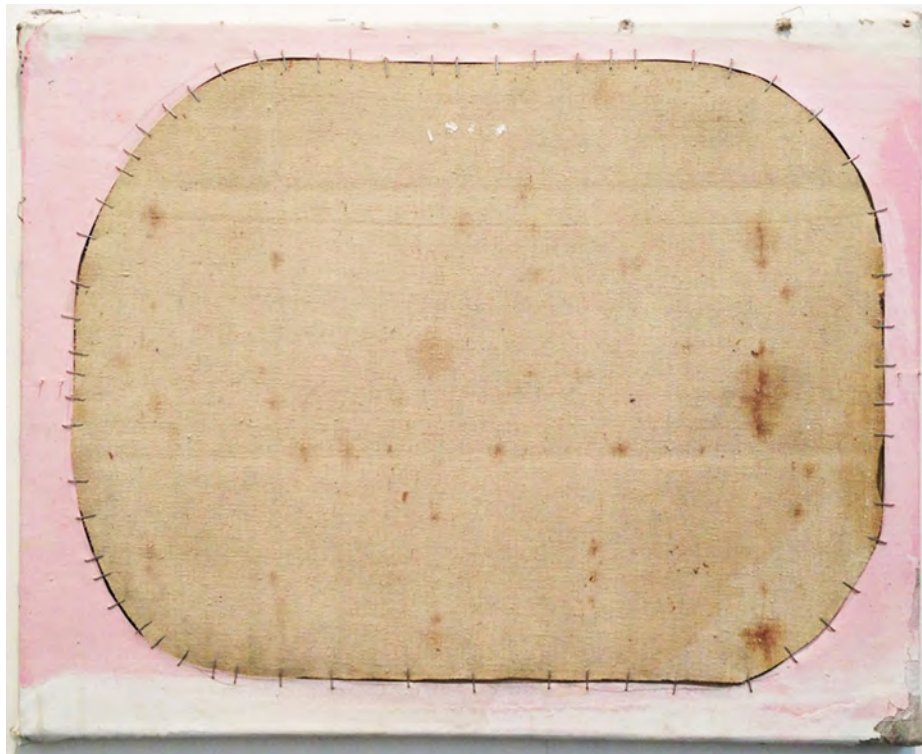




*Untitled (Tuck and Cover)*  
(2011)  
Acrylic on canvas over wood with staples  
51 x 29 cm



*Pink and Wood*  
(2011)  
Flashe paint, graphite and canvas over wood  
38 x 40.5 cm



*Junior Pink*

(2013)

Acrylic & oil on canvas and linen with staples

40 x 51cm



# GUILLERMO MORA

Guillermo Mora (Alcalá de Henares, Spain, 1980). BFA from UCM and a MFA from the UEM, he has been granted to study at The School of the Art Institute of Chicago and obtained the Grant for Postgraduate studies of La Caixa Foundation in 2008 and the Fellowship of the Spanish Academy in Rome in 2010/11. He is represented by the galleries Formato Comodo (Madrid), Casa Triangulo (Sao Paulo) and Extraspazio (Rome).

*Guillermo Mora est né à Alcalá de Henares, Espagne, en 1980. Outre un BA en Beaux-Arts de UCM et un MA en Beaux-Arts de UEM, il a étudié à la School of the Art Institute de Chicago, obtenu une bourse d'études postgrades de la Fondation La Caixa en 2008 et un poste d'enseignant-chercheur auprès de la Real Academia de España de Rome en 2010/2011. Il est représenté par les galeries Formato Comodo (Madrid), Casa Triangulo (São Paulo) et Extraspazio (Rome).*



*Prototipo*

(2011)

Mixed media on fragments of wooden stretchers, metal hinges

100 x 183 x 119 cm





*Suspenso*  
(2011)  
Mixed media  
158 x 12 x 17 cm  
Image courtesy of Extraspaio Gallery



*[Shelf]*

(2013)

Paintings tied with rubber bands

19 x 21 x 24.5 cm



*Uno casi cuatro*

(2011)

30 kg of acrylic paint tied with rubber bands

34 x 41 x 31 cm





# JOST MÜNSTER

Jost Münster is a German artist and curator living and working in London exhibiting internationally. He has received his MA from Goldsmiths University of London in 2003. Recent shows include solo exhibitions at Victory Gallery, Portland, US, Museum 52, London, Kunstverein Friedrichshafen and Württembergischer Kunstverein Stuttgart in Germany. Jost is also a lecturer at the Ruskin School of Drawing and Fine Art Oxford, and UCA Canterbury.

*Jost Münster, artiste et curateur allemand, vit et travaille à Londres et expose à un niveau international. Il a obtenu un Master en Beaux-Arts de Goldsmiths University of London en 2003. Ses expositions récentes incluent une exposition solo à la Victory Gallery, Portland, US, au Museum 52 à Londres, Kunstverein Friedrichshafen et au Württembergischer Kunstverein Stuttgart en Allemagne. Jost est aussi un 'Lecturer' en Beaux-Arts à la Ruskin School of Drawing and Fine Art Oxford et UCA Canterbury.*



*Anlage*  
(2010)  
Acrylic paint, spray paint, wood  
74 x 35 x 8 cm





*Together For Now*

(2010)

Acrylic paint, spray paint, wood, strap  
180 x 130 x 5 cm





*Leak*  
(2009)  
Acrylic paint, wood, cardboard, spray paint  
82 x 46 x 59 cm



*Between Mirrors*  
(2013)  
Acrylic paint, bamboo, canvas  
300 x 195 cm

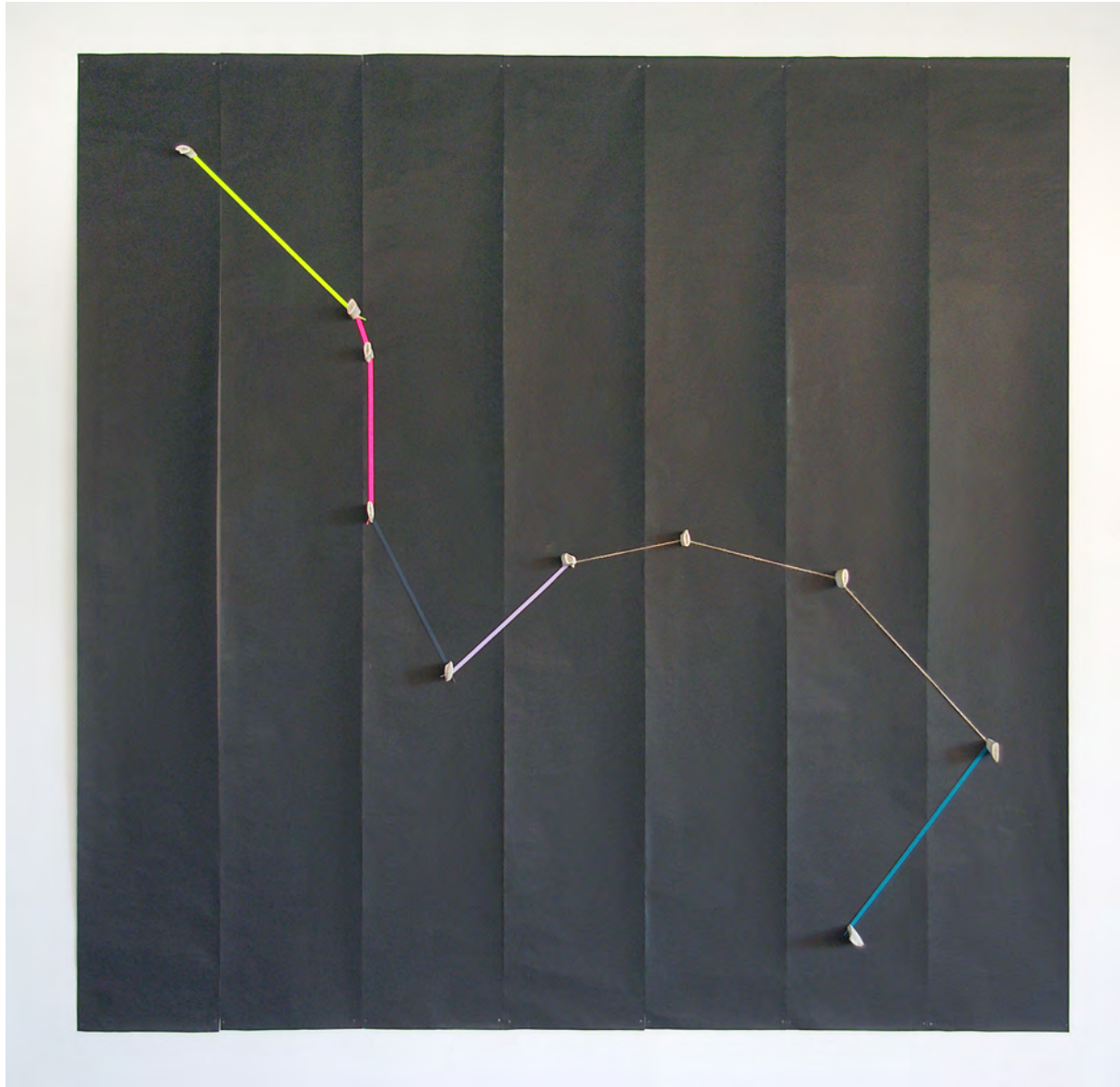




# IAN PEDIGO

Ian Pedigo was born and raised in Anchorage, Alaska. He shows with Rokeby in London and with Klaus Von Nichtsagend in New York. He currently lives and works in Queens, NY.

*Ian Pedigo est né et a grandi à Anchorage, Alaska. Il est exposé par Rokeby à Londres et par Klaus Von Nichtsagend à New York. Il vit et travaille à Queens, NY.*



*The Spine of Sagittarius*

(2012)

Black matte foil, shoe laces, bone

213 x 213 cm





*The Sound of Rustling Leaves*  
(2011)  
Wood paint, print on vinyl banner, tree branches  
244 x 122 x 122 cm



*A Necklace of Broken Windows*

(2011)

Wood, iron oxide solution & lighting gel, clay, plexi, bone bead, wire

244 x 122 x 91.5 cm



Installation View: *Dragged Fondly into the Woods*

(Nov. 2011 - Dec. 2011)  
Rokeby Gallery, London





# AUDREY REYNOLDS

Audrey Reynolds is a London-based artist. Her work includes sculpture, painting, text, film and spoken-word. She studied at Bath College of Art and at Chelsea College of Art, London. Recent solo exhibitions include: *Third Girl*, Ancient & Modern, London; *Anote*, Outpost, Norwich; *Bayard Eade*, The Dock, Carrick-on-Shannon, Ireland; and *On a*, Arcade, London.

*Audrey Reynolds est une artiste basée à Londres. Elle travaille avec la sculpture, la peinture, le texte, le film et le mot parlé. Elle a étudié au Bath College of Art et au Chelsea College of Art de Londres. Ses expositions solo plus récentes incluent: Third Girl, Ancient & Modern, Londres; Anote, Outpost, Norwich; Bayard Eade, The Dock, Carrick-on-Shannon, Irlande; et On a, Arcade, Londres.*



*ib.*  
(2013)  
Plaster, shellac, modelling clay  
39 x 32 x 28 cm





*Latern*  
(2013)  
Plaster, shellac, modelling clay  
51 x 50 x 5 cm



1863  
(2010)

Plywood, household paint, modelling clay, acrylic paint, paper  
41 x 30 x 2 cm



1395-1399

(2009)

MDF, modelling clay, household paint, oil paint

39 x 30 x 1cm



# ELODIE SEGUIN

Elodie Seguin (born 1984) graduated from Villa Arson in 2007 and from Beaux-Arts, Paris in 2009. She received the Sculpture/Installation Foundation Prize in 2009. She is represented by the Jocelyn Wolff Gallery in Paris and the Hilary Crisp Gallery in London. She will show at Frieze art fair in 2013.

*Elodie Seguin, née en 1984, diplômée à la Villa Arson en 2007 puis aux Beaux-Arts de Paris en 2009. Lauréate du prix installation / sculpture en 2009 et représentée par la Galerie Jocelyn Wolff à Paris et par la Galerie Hilary Crisp à Londres. Elle sera exposée à la Frieze Art Fair en 2013.*



## *Espace de Projection*

(2012)

Glass, metal, wood, paper, inks, kraft paper, plastic, grey cardboard

Image courtesy of Gallery Jocelyn Wolff





Installation View: *Oltre-mare*  
Gallery Vistamare in Pescara in Italy

Left:  
*Ligne plan*  
(2013)  
Wood, paper, inks  
Image courtesy of Gallery Jocelyn Wolff

Right:  
*Scala*  
(2013)  
Copper, inks  
Image courtesy of Gallery Jocelyn Wolff





*Debout, derrière*

(2011)

Wood, paper, in situ black carpet, grey cardboard, kraft paper  
Image courtesy of Gallery Jocelyn Wolff





*abc about painting*

(2011)

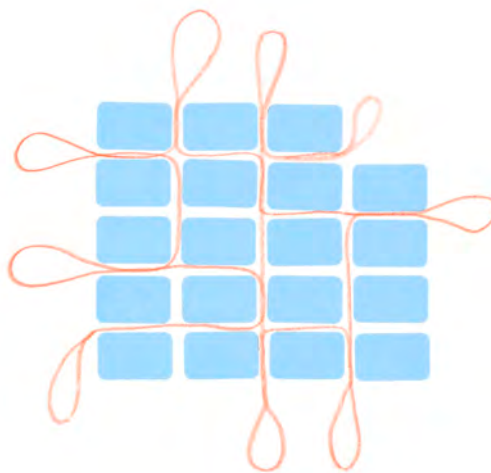
Wood, paper, inks, kraft paper, resine, plastiline, plastic, white paint, water, grey cardboard  
Image courtesy of Gallery Jocelyn Wolff



# IRENE VAN DE MHEEN

Irene van de Mheen (born 1967) spent 15 years in Spain and now lives in Amsterdam. She studied at the Hogeschool voor de kunsten in Kampen, the Massana and La Llotja Colleges of Art in Barcelona. Her work has been acquired by the Santander Museum of Modern Art and the Madrid Museum of Contemporary Art. Public commissions include a sculpture for the Huesca Congress Centre in Aragón and a public square in Algeciras.

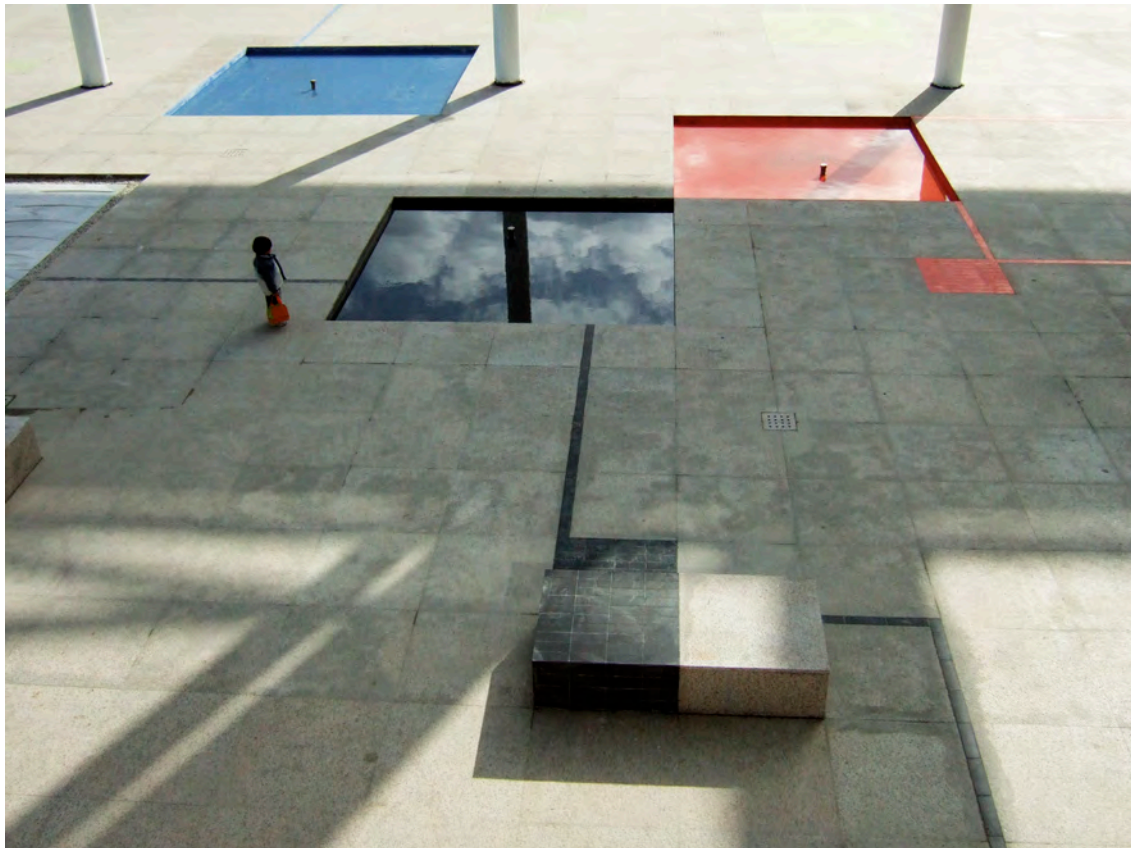
*Irene van de Mheen (née en 1967) a vécu pendant 15 ans en Espagne et vit actuellement à Amsterdam. Elle a étudié aux Beaux-Arts à la Hogeschool voor de kunsten de Kampen, à l'Escola Massana et à l'Escola de la Llotja de Barcelone. Ses oeuvres ont été acquises par le Musée d'Art Moderne de Santander et par la Musée d'Art Contemporain de Madrid. Ses commissions d'oeuvres public incluent une sculpture pour le Centre de Conférences Huesca d'Aragon et une place publique à Algeciras.*



*Drawing (blue stickers, red lines)*  
(2007)  
Labels and pencil crayon on paper  
25 x 20 cm



*Drawing (blue stickers)*  
(2007)  
Labels on paper  
25 x 20 cm



*Plaza Andalucía*  
(2005-2006)  
Tiles and granito  
40 x 60 m



*Pile (white)*

(2008)

Earthenware, stoneware and porcelain, glazed and unglazed

112 x 12 x 51 cm







*Pile (colours)*  
(2007)  
Eartenware and underglaze  
118 x 13 x 68 cm



VISUALISING PAINTING:  
A SPACE DRAWN IN RATIO /  
VISUALISER LA PEINTURE:  
UN ESPACE DESSINÉ EN PROPORTION

MOYRA DERBY

Using the term painting draws an imaginary line around a set of practices. Where that line falls depends on the art historical moment, on diverging and converging ideas of what might qualify a work within the category painting. The imaginary line encloses a space and immediately puts into play other spaces that border or overlap or run parallel to a space that might be considered painting.

How one approaches thinking about painting is worth examining. My visualisation of a line enclosing a space functions like a diagram of painting. As it attempts to describe what painting is like, it is also like a painting. The space it describes is conceived on a plane surface and the devices used: line, border, overlap, edge, are those of composition. As a starting point for an analysis of painting it discloses a flaw in the method by creating a self-referential loop; it presumes the qualities of the answer even as it asks the question.

RATIO

But a line-enclosed space is firmly lodged in my head. I imagine a rectangle or a square or then again both, and a space with internal divisions and external edges. What I begin to realise is that this rough schema references a specific diagram that has been art historically relevant to painting. A rectangle that encloses a square and a further rectangle in specific ratio; a rectangle cut into two unequal parts, an outline of the golden section. The standard diagram of the golden section or golden ratio is of a square and a rectangle of the same height,

*L'utilisation du terme 'peinture' est une façon de tracer une ligne imaginaire autour d'un ensemble de pratiques. Le parcours de cette ligne dépend du moment où l'on se trouve dans l'histoire de l'art, ainsi que des idées divergentes et convergentes sur les conditions qui font qu'une oeuvre soit considérée comme appartenant à la catégorie 'peinture'. Aussitôt que la ligne imaginaire délimite un espace, elle met immédiatement en jeu d'autres espaces limitrophes, superposés ou parallèles à l'espace que l'on peut qualifier de 'peinture'.*

*La question de comment réfléchir sur la peinture mérite d'être examinée. Ma visualisation d'une ligne délimitant un espace fonctionne comme un schéma de la peinture. Dans sa tentative de décrire à quoi ressemble la peinture, ce schéma ressemble à son tour à une peinture. L'espace qu'il décrit est conçu comme une surface plate et les procédés en jeu – ligne, contour, superposition, bord – sont ceux de la composition. En tant que point de départ d'une analyse de la peinture, ce schéma révèle un défaut méthodologique en créant une circularité auto-référentielle ; il présuppose les qualités de la réponse au moment même où il pose la question.*

PROPORTION

*Cependant, cet espace délimité par une ligne est bien ancré dans mon esprit. J'imagine un rectangle, un carré – ou les deux à la fois – et un espace avec des divisions intérieures et des bords extérieurs. Et je commence à prendre conscience du fait que ce modèle esquissé fait référence à un schéma spécifique qui a joué un rôle important dans l'histoire de la peinture. Un rectangle qui renferme un carré qui renferme à son tour un rectangle, selon une proportion bien précise ; un rectangle divisé en deux parties inégales, le tracé de la section*



side by side, or described differently it is of a rectangle divided into a square and rectangle. The enclosed and enclosing rectangles retain the same format, the same ratio of height and width. Each enclosing rectangle is able to produce a new square, which in partnership makes another rectangle and so on.

The first written record of this ratio is by Euclid: 'A straight line is said to have been cut in extreme and mean ratio when, as the whole line is to the greater segment, so is the greater to the less.'<sup>1</sup> So the width of the square (a) is in the same ratio to the width of the rectangle (b) as the width of the square (a) is in ratio to the width of the square and rectangle together (a + b). Or a + b is to a as a is to b. Visually the width of the rectangle reads as just over half the width of the square. Mathematically 'a' is about 1.618 times 'b' and 'a' + 'b' is about 1.618 times 'a'. The 'about' is key – the number built into this ratio never resolves itself to a fixed set of decimal places, but it is consistent, occurring again and again in a variety of circumstances in geometry. The mathematical complexity of this is something I find challenging to access, but the spatial relation it generates is understandable and discoverable through drawing with a ruler and compass<sup>2</sup>, and it is a ratio that has been compositionally influential in painting, sculpture and architecture.

The cut rectangle diagram has affected my visualisation of painting, of a complex space bounded and divided. Noting again some of its characteristics helps me think why that is: it is at all times a whole shape (rectangle) and a divided shape (rectangle and square); the ratio of just over half is hard to place and so sets up a matching or mismatching of one to the other which is nev-

*dorée. Le schéma standard de la section dorée, ou nombre d'or, représente un carré et un rectangle de la même hauteur, l'un à côté de l'autre ; on peut également décrire cette proportion comme un rectangle divisé en un carré et un rectangle. Les rectangles extérieurs et intérieurs maintiennent le même format, la même proportion entre hauteur et largeur. Chaque rectangle extérieur peut produire un nouveau carré, qui produit à son tour un nouveau rectangle et ainsi de suite.*

*La première documentation écrite de cette proportion remonte à Euclide<sup>1</sup> : 'une droite est dite coupée en extrême et moyenne raison lorsque la droite entière est au plus grand segment comme le plus grand segment est au plus petit'. Par conséquent, la proportion entre la largeur du carré (a) et la largeur du rectangle (b) est la même que celle entre la largeur du carré (a) et la largeur du carré et du rectangle réunis (a+b). En d'autres termes, (a+b) est à (a) ce que (a) est à (b). Visuellement, la largeur du rectangle apparaît comme étant de peu supérieure à la moitié de la largeur du carré. Mathématiquement, (a) est approximativement 1.618 fois (b) et (a+b) est 1.618 fois (a). Le mot 'approximativement' est crucial : le nombre inscrit dans cette proportion ne se résout à aucun moment en une série précise de décimaux, mais se répète et réapparaît, encore et encore, dans divers cas de la géométrie. Saisir la complexité mathématique de cette proportion est pour moi un véritable défi, cependant la relation spatiale qu'elle produit est facile à comprendre et à découvrir si on la dessine à l'aide d'une règle et d'un compas.<sup>2</sup> C'est une règle qui a fortement influencé la composition en peinture, sculpture et architecture.*

*Le schéma du rectangle coupé a affecté ma façon de visualiser la peinture en tant qu'espace complexe, délimité et fragmenté. Le fait de récapituler certaines de ses caractéristiques m'aide à en comprendre la raison : ce schéma est à tout moment une forme entière (un rectangle) et fragmentée (rectangle et carré) ;*

1. Euclid's *Elements* Book VI Definition 3 (Sante Fe, New Mexico: Green Lion Press, 2002), pp.123.

2. The instructions to draw a square and rectangle in golden section demonstrate how the ratio is discoverable in geometry:

Draw a square. Draw a line from the midpoint of one side of the square to an opposite corner. Use that line as the radius to draw a circle. The circle defines the height of an adjoining rectangle. The square and rectangle are in golden ratio.

1. Euclide, Les éléments d'Euclide, traduction de F. Peyrard, 1804, Livre, VI, Définition 3, pp.208.

2. Les instructions pour dessiner un carré et un rectangle selon la section dorée indiquent comment découvrir cette proportion en géométrie : Dessiner un carré ; Dessiner un trait allant du milieu d'un côté du carré à l'angle opposé ; Utiliser cette ligne comme rayon pour dessiner un cercle ; Ce cercle détermine la hauteur du rectangle à côté du carré ; Le carré et le rectangle suivent la proportion de la section dorée.



er totally resolvable or knowable while still being definitely and unarguably there; it generates new iterations inside and outside each rectangle that it draws, moving up and down in terms of scale ad infinitum; the confined space it describes is never in isolation, but sets in motion a system of comparison, one space to another.

## COMPARISON

The works in **Limber** operate within such a system of comparison, and within and without a negotiation of limit. They present themselves as provisional, as schemas, keeping open their making as a thought process. This diagrammatic quality means they can demonstrate their own possibilities to themselves. Elements or attributes of painting are tested in space, composition is mostly acted out through assemblage. Two dimensions are not a defining characteristic, but three dimensions operate with restrictions - the works retain a front face even as they project into space, and they specifically engage the wall as support and echo of a pictorial structure. The constructed, the processed, the poetic are all inferred as points of likeness and points of comparison.

Comparison is inbuilt into the art historical method. I suppose it is inbuilt into any discipline which deals with categories, one thing understood and defined in relation to another. In art history the functions and outcomes of comparison have been considered in very different ways at different moments: comparison leading to inclusive assimilation of the attributes of another art form and comparison leading to exclusion. The basis for inclusion and exclusion are identical, that they strengthen the art form under consideration, but of course they take opposing routes to the same end. Both can be thought to represent a position of extreme confidence or extreme defensiveness.

With painting the consequences of comparison have been various, but what is interesting is that comparison is often based on likeness; likeness not just in the sense of depiction, but in the

*la proportion de peu supérieure à la moitié est difficile à évaluer, enclenchant ainsi un mécanisme d'accord et désaccord entre les deux que l'on ne pourra jamais entièrement résoudre et appréhender, bien qu'il soit incontestablement là ; ce schéma génère de nouvelles itérations à l'intérieur et à l'extérieur de chaque rectangle qu'il dessine, remontant ou descendant l'échelle à l'infini ; l'espace confiné qu'il décrit n'est jamais isolé, mais met en branle un système de comparaison d'un espace à l'autre.*

## COMPARAISON

*Les travaux de **Souple** fonctionnent à l'intérieur d'un système de comparaison similaire, à l'intérieur et à l'extérieur de la négociation d'une limite. Ils se présentent comme provisoires, schématiques, et le processus de leur création reste ouvert comme celui de la pensée. Leur qualité de schéma fait en sorte qu'ils peuvent prouver à eux-mêmes leurs propres possibilités. Éléments et attributs de la peinture sont testés dans l'espace, la composition est pratiquée essentiellement à travers l'assemblage. Deux dimensions ne correspondent pas à un trait distinctif, mais trois dimensions fonctionnent avec des restrictions – les oeuvres conservent leur façade tout en étant projetés dans l'espace, mettant en jeu le mur en tant que support et écho d'une structure picturale. Le construit, le travaillé, le poétique sont tous déduits en tant que points de similitude et de comparaison.*

*La comparaison fait partie intégrante de la méthode en histoire de l'art. Je suppose qu'elle fait partie intégrante de toute discipline qui s'occupe de catégories, de comprendre et définir une chose en relation à une autre. En histoire de l'art, les fonctions et les résultats de la comparaison ont été considérés de façons différentes à différents moments : certaines comparaisons ont mené à l'assimilation des attributs d'une autre forme artistique, d'autres ont mené à leur exclusion. Inclusion et exclusion reposent sur des bases identiques, dans la mesure où toutes deux renforcent la forme artistique en question, mais évidemment elles prennent des chemins opposés pour arriver au même résultat. Toutes deux peuvent être considérées comme des positions d'extrême assurance ou d'extrême défensive.*

*En peinture, la comparaison a été pratiquée avec différents résultats, mais ce qui est intéressant,*





ability to imitate aspects of other practices. The Renaissance method of *paragone* gives some context to this. Meaning comparison in Italian, *paragone* describes debates about the relative qualities of one art form to another, most often painting in relation to sculpture but also to literature, theatre, music and architecture, or it describes debates within painting, for example the relative merits of line over colour.<sup>3</sup> Notions of uniqueness were less relevant than the potential for a practice to claim a larger proportion of the artistic space. So for painting to imitate the 3 dimensional qualities of sculpture consolidated its position, for it to achieve the expression of poetry enhanced it. Though *paragone* was often competitive in intent, the jostling for position involved a creative interchange between art forms and the criteria by which they were assessed. It was a context of positive mimicry, taking on the characteristics of other disciplines in order to argue more convincingly the value of one's own.<sup>4</sup>

## LIKENESS

This has of course been described differently – that painting is liable to illusion and emulation in a way that takes it outside of itself, that the tendency

*c'est que la comparaison est basée sur la ressemblance ; 'ressemblance' non seulement dans le sens de représentation, mais dans la capacité à imiter certains aspects d'autres pratiques. La méthode du paragone, développée à la Renaissance, peut nous aider à mettre cette pratique en contexte. Le terme paragone ('comparaison' en italien) désigne les débats sur les qualités relatives d'un art par rapport à l'autre – souvent la peinture par rapport à la sculpture, mais aussi à la littérature, au théâtre et à l'architecture, mais également les débats internes à la peinture, par exemple quant aux mérites relatifs de la ligne par rapport à la couleur.<sup>3</sup> Pour une pratique artistique, les notions d'unicité comptaient moins que la possibilité de dominer un secteur aussi large que possible de l'espace artistique. Ainsi, le fait d'être comparé à la poésie renforçait la position de la peinture, le fait d'imiter les qualités tridimensionnelles de la sculpture la consolidait. Même si le paragone avait souvent une intention compétitive, cette course au positionnement générait un échange créatif entre les formes artistiques et les critères utilisés pour les évaluer. C'était un contexte d'imitation positive, où l'on adoptait les caractéristiques des autres disciplines pour mieux défendre la valeur de la sienne.<sup>4</sup>*

3. Image and Text: *The Paragone* in *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, Francis Ames-Lewis (New Haven: Yale University Press, 2000), pp 141 – 162. Also see the chapter 'Pictures and Categories' in *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Michael Baxandall (Oxford: Oxford University Press, 1972), pp.109 – 153 on the development of a descriptive and conceptual method for considering painting during the Renaissance.

4. An example of *paragone* at work in painting is the response to sculpture's ability to depict a full form, in the round. The motivation then for painting was to offer multiple views, often using groups of figures with various changes to pose and position, or using the device of a reflection, so that the front and the back of a form can be seen simultaneously in a mirror. A specific example is found in Vasari's *Lives of the Artists*, taken from the 'Life of Giorgione da Castelfranco' *'there could be shown in a painted scene, without any necessity for walking round, at one single glance, all the various aspects that a man can present in many gestures a thing which sculpture cannot do without a change of position and point of view, so that in her case the points of view are many, and not one.'* Georgio Vasari, *Lives of the Artists* (Oxford: Oxford University Press, 1991) pp.299- 304.

3. Francis Ames-Lewis, *Image and Text: The Paragone*, in *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist* (New Haven: Yale University Press, 2000), pp. 141-162. Sur le développement d'une méthode descriptive et conceptuelle pour étudier la peinture durant la Renaissance, voir également le chapitre 'Pictures and Categories', in Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford University Press, 1972), pp. 109-153.

4. *Un exemple de paragone mis en oeuvre en peinture est la réponse à la capacité de la sculpture de représenter une forme pleine, à 360 degrés. Ceci a poussé la peinture à proposer une multiplicité de points de vue, souvent en utilisant des groupes de personnages adoptant différentes poses et positions, ou en faisant recours au procédé du reflet pour faire en sorte qu'une forme puisse être vue simultanément de face et de dos dans un miroir. Dans sa Vie des peintres, Vasari en fournit un exemple relatif à la vie de Giorgione da Castelfranco' : 'Giorgione... se rencontra avec plusieurs artistes qui prétendaient que la sculpture avait sur la peinture l'avantage de montrer un figure de tous les côtés, pourvu qu'en tournant autour d'elle on changât de point de vue. Giorgione, au contraire, soutenait que la peinture pouvait offrir tous les aspects d'un corps et les faire embrasser d'un seul coup d'oeil, sans qu'on eût besoin de changer de place'. Georgio Vasari, *Vie des peintres, sculpteurs, et architectes*, vol. IV, traduit par Léopold Leclanché (Paris, 1841), pp. 36-37.*



to the quality of likeness needs to be dropped in order to secure painting as itself. Painting as 'infinitely susceptible to the temptation to emulate the effects, not only of illusion, but of other arts' is then suggested as painting's weakness and fuelled a modernist effort to exclude any attributes associated with or shared with other art forms.<sup>5</sup> This shedding process was considered progressive, but within it a version of likeness is still in play – likeness to a constantly updating ideal model of painting.<sup>6</sup>

Likeness can be cited negatively and positively as painting's most resilient characteristic. But the emulation or assimilation of something outside itself is arguably painting most specifically being itself. The works in **Limber** are like painting. They are like painting because of and not despite their emulation of sculpture, architecture, music or poetry. Attributes are understood as shared with other art forms and other experiences. Likeness motivates imitation, and motivates comparison. Through the process of emulation does it become clearer what painting is? Is it found in what is left over, when the attributes of one art form are matched against the attributes of another? Or in being like painting, does that then demonstrate what painting is like?<sup>7</sup>

5. 'Towards a Newer Laocoon', Clement Greenberg, *Partisan Review* 7, 1940 pp 296-310. The text as a whole opens up a long tradition of arguing the merits of one art form over another, and the value of exclusive rather than shared criteria. The extended extract published in *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* ed. Charles Harrison, Paul J Wood (London: Blackwell Press, 1993), pp.554–560 usefully points out the wider context of related texts in the introduction.

6. Rosalind Krauss's picturing of a series of closed rooms and doors clearly visualises a forward only trajectory of modernism, 'Within each room the individual artist explored, to the limits of his experience and his formal intelligence, the separate constituents of his medium. The effects of his pictorial act was to open simultaneously the door to the next space and close out access to the one behind him' 'A View of Modernism' Rosalind Krauss, *Art Forum*, Sept 1972, pp. 48-51.

7. Lucy Lippard, writing in 1967 discusses a shifting demarcation between painting and sculpture. 'As Painting is to Sculpture: A Changing Ratio' marks an exchange between two art forms that had sought to guarantee their exclusivity, but now move into a mode of assimilation. The title proposes the idea of ratio, a measuring of two quantities and their relative value one to the other, though in fact the word ratio only appears in the title and isn't discussed directly in the text. But the space it implies informs an understanding of shared characteristics. Lippard states, 'three interacting points seem particularly pertinent: the relationship of painting and sculpture as physical objects, as vehicles for formal or sensuous advance, and as vehicles for color'. 'As Painting is to Sculpture: A Changing Ratio', Lucy Lippard in *American Sculpture of the Sixties*, (Los Angeles County Museum of Art, 1967), pp. 31- 34.

## RESSEMBLANCE

*Bien entendu, ce phénomène a été décrit de façons différentes : on a dit que la peinture est susceptible de produire des illusions qui lui font transcender ses propres limites et que son penchant pour la ressemblance doit être abandonné afin de protéger la peinture en tant que telle. Le fait que la peinture soit 'infiniment vulnérable à la tentation d'émuler les effets, non seulement de l'illusion, mais aussi des autres formes artistiques' a été vu comme une faiblesse, alimentant l'effort moderniste d'exclure tout attribut associé à ou partagé par d'autres formes artistiques.<sup>5</sup> Bien que ce processus de dépouillement soit considéré progressif, une version de la notion de ressemblance y est toujours en jeu : la ressemblance à un modèle idéal de peinture constamment renouvelé.<sup>6</sup>*

*La ressemblance peut être mentionnée, en bien comme un mal, comme une des caractéristiques les plus résistantes de la peinture. Cependant, c'est dans l'émulation ou l'assimilation de quelque chose en dehors de soi que la peinture est plus spécifiquement soi-même. Les oeuvres de **Souple** sont comme la peinture – à cause et non pas en dépit du fait qu'elles imitent la sculpture, l'architecture ou la poésie. Elles sont comprises comme partageant leurs attributs avec d'autres formes artistiques et avec d'autres expériences. Le processus d'émulation aide-t-il à mieux comprendre ce qu'est la peinture ? La réponse réside-t-elle dans ce qui reste quand les attributs d'une forme artistique sont confrontés à ceux d'une autre ? Ou est-ce le fait de ressembler à la peinture qui démontre à quoi ressemble la peinture?<sup>7</sup>*

5. Clement Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon', *Partisan Review* 7, 1940, pp. 296-310. Le texte inaugure une longue tradition qui défend les mérites d'une forme d'expression par rapport à une autre, et la valeur des critères exclusifs par rapport aux critères partagés. Pour le contexte plus large de cette tradition, voir l'introduction d'un long extrait du même essai in Charles Harrison, Paul J. Wood (éd.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (London: Blackwell Press, 1993), pp. 554–560.

6. Par sa représentation d'une série de chambres et de portes fermées, Rosalind Krauss visualise une trajectoire du modernisme qui ne peut qu'avancer : 'dans chacune de ces chambres, chaque artiste a exploré, un à un et jusqu'aux limites de son expérience et de son intelligence formelle, les éléments qui constituent son médium. L'effet de son acte pictural était à la fois d'ouvrir l'espace suivant et de fermer le précédent'. Rosalind Krauss, 'A View of Modernism', *Art Forum*, Septembre 1972, pp. 48-51.

7. En 1967, Lucy Lippard a analysé cette démarcation changeante entre peinture et sculpture: son essai 'As Painting is to Sculpture: A Changing Ratio' décrit un échange entre deux formes artistiques qui ont longtemps cherché à défendre leur respective exclusivité, mais qui sont en train d'évoluer vers un mode d'assimilation. Le titre propose l'idée de proportion (ratio), la mesure de deux quantités et



## DIAGRAM

The diagram I imagined at a remove from painting in order to simplify thoughts about painting turned out to be like painting or like a painting, while painting is also like a visualisation of something outside of itself. Proposing a diagrammatic consideration of painting is already thinking within the framework of painting. Visualising a ratio, one that is art historically embedded, as a short hand for the shifting edges and limits of painting may be suspect as a method. It draws on analogy, association, and likeness to propose a connection – that this is like that, but not actually that. It is of course a form of picturing.

A diagram can schematise a relation between painting and something which is not painting, but also between certain opportunities for painting and other opportunities for painting: ‘... painting as, let’s say, all edges, everywhere hinged, both to itself and to what it adjoins, making itself out of such relation’.<sup>8</sup> A space drawn in ratio implies an internal division, a cut that allows for extremities of position while still remaining inclusive; what is without the line is also within as the next version gets drawn.<sup>9</sup> It does reflect, I think, the mind-set of the studio that can find new logics for new work, balancing and countering and negotiating one thing against another.

---

Moyra Derby

8. Stephen Melville in ‘Counting /As/ Painting,’ from *As Painting: Division and Displacement*, eds. Phillip Armstrong, Laura Lisbon, Stephen Melville (Cambridge: The Mit Press, 2001), pp.1–26.

9. Mel Bochner uses the analogy of brackets to visualise how at certain times certain aspects of practice can be activated or deactivated, ‘when you bracket you set something aside, you don’t eliminate it’. ‘How Can You Defend Making Paintings Now? A Conversation between Mel Bochner and James Meyer’, 1993 published in *As Painting: Division and Displacement*, eds. Phillip Armstrong, Laura Lisbon, Stephen Melville (Cambridge: The Mit Press, 2001), pp.199–204.

## SCHÉMA

*Le schéma, que j’avais imaginé comme distancé de la peinture afin de simplifier ma façon de penser à la peinture, s’est avéré semblable à la peinture ou à une peinture, alors que la peinture est aussi comme une visualisation de quelque chose en dehors de soi. Le fait de considérer la peinture à travers un schéma est déjà une façon de réfléchir à l’intérieur du cadre de la peinture. Le fait de simplifier les frontières mobiles de la peinture à travers une proportion à fort enracinement historique peut paraître une méthode douteuse. C’est une analogie, une association et une ressemblance dont le but est de proposer une connexion – l’idée que ceci ressemble à cela, mais n’est pas cela. Il s’agit, bien entendu, d’une image.*

*Un schéma peut condenser la relation entre la peinture et autre chose, mais aussi entre certaines occasions de peindre et d’autres occasions de peindre : ‘une peinture, disons, toute en bords, s’articulant partout à soi-même et à tout ce qui lui est contigu, se construisant à partir de cette relation’.<sup>8</sup> Un espace dessiné en proportion implique une division interne, une coupure permettant des positions diamétralement opposées tout en restant inclusive ; ce qui reste en dehors de la ligne sera inclus dans le dessin de la version successive.<sup>9</sup> Cela reflète, je pense, l’esprit d’un atelier qui sait trouver de nouvelles logiques pour un travail nouveau, tout en maintenant deux choses en équilibre, en contraste et en négociation.*

---

Moyra Derby

de leurs valeurs respectives, même si de fait le terme est mentionné uniquement dans le titre est n’est pas discuté directement dans le texte. Cependant, l’espace qu’il implique suggère une conscience des caractéristiques partagées par les deux disciplines. Lippard écrit : ‘trois points d’interaction semblent particulièrement pertinents : la relation entre peinture et sculpture en tant qu’objets physiques, en tant que véhicules d’un progrès formel et sensuel, et en tant que véhicules de la couleur’. Lucy Lippard, ‘As Painting is to Sculpture: A Changing Ratio’, in *American Sculpture of the Sixties* (Los Angeles County Museum of Art, 1967), pp. 31–34.

8. Stephen Melville, ‘Counting /As/ Painting,’ in Phillip Armstrong, Laura Lisbon, Stephen Melville (éd.), *As Painting: Division and Displacement* (Cambridge: The Mit Press, 2001), pp.1–26.

9. Mel Bochner utilise l’analogie de la parenthèse pour décrire comment certains aspects de cette pratique sont activés ou désamorçés à certains moments : ‘quand tu mets quelque chose entre parenthèses tu la mets de côté, tu ne l’élimines pas.’

Mel Bochner, ‘How Can You Defend Making Paintings Now? A Conversation Between Mel Bochner and James Meyer’ (1993), in Phillip Armstrong, Laura Lisbon, Stephen Melville (éd.), *As Painting: Division and Displacement* (Cambridge: The Mit Press, 2001), pp.199–204.



FLAT ON THE GROUND  
 ON TIPPING OVER ABSTRACT PAINTING /  
 AU SOL ET À PLAT  
 A PROPOS D'UN BASCULEMENT DE LA PEINTURE ABSTRAITE

LUCILE ENCREVÉ

It was for a long time essential to consider the vertical and frontal nature of painting – the canvas on the wall (within the white cube) facing back towards the painter, the viewer, towards a focussed, centred and concentrated gaze / towards a face. A foundation myth establishing that by “being “purely visual”, art addresses man as an upright creature, as opposed to the horizontal axis that governs animal life’.<sup>1</sup>

*Il a été longtemps essentiel de penser la peinture dans sa verticalité, dans sa frontalité – le tableau au mur (au sein du white cube) faisant face à celui qui peint, à celui qui regarde, à un regard focalisé et centralisé, concentré / à un visage : mythe fondateur établissant qu’ ‘étant ‘purement visuel’, l’art s’adresse à l’homme en tant que créature érigée, loin de l’axe horizontal qui régit la vie de l’animal.’<sup>1</sup>*

**It is a question of focusing interest on the horizontal plane, that of recent abstract paintings presented flat on the ground, echoing proposals made during the latter half of the twentieth century.**

*Où il s’agit de s’intéresser à un champ horizontal, dans des peintures abstraites récentes présentées au sol et à plat, échos de propositions réalisées dans la seconde partie du XXe siècle.*

‘There have always been splashes of colour in the studio. One day, I don’t know how, I suddenly noticed them. I didn’t see them as accidental marks, as spills anymore but as painting: a painting on the ground, extending it beyond the limits of its frame. And so I called them: Paintings in the form of paint pools.’<sup>2</sup> Paint poured directly onto the floor evokes something explicit about the formless -Miguel Angel Molina (1963)<sup>3</sup>, author of acrylic paint spills and the above phrase follows on from

*‘Les taches de couleur ont toujours existé dans l’atelier. Je ne sais comment, subitement, un jour, je les ai vues. Je les ai vues, non comme des taches, des flaques, mais comme de la peinture : une peinture sur le sol, des prolongations du tableau en dehors de ses limites. Et c’est ainsi que je les ai nommées : Peintures en forme de flaques de peinture.’<sup>2</sup> Il y a dans les peintures déversées au sol quelque chose qui se dit explicitement du côté de l’informe – chez Miguel Angel Molina (1963)<sup>3</sup>, auteur de ces quelques*

1. Yve-Alain Bois, ‘La valeur d’usage de l’informe’, *L’informe: mode d’emploi* (Paris: Centre Pompidou, 1996), pp. 23.

2. Miguel Angel Molina, ‘La pertinence du sol’, *L’empathie des parties* (Sète: CRAC, 2009), pp. 80.

3. Dates of birth are indicated for living artists not featured in the exhibition.

1. Yve-Alain Bois, ‘La valeur d’usage de l’informe’, *L’informe: mode d’emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1996, pp. 23.

2. Miguel Angel Molina, ‘La pertinence du sol’, *L’empathie des parties*, Sète, CRAC, 2009, pp. 80.

3. Les dates de naissance sont indiquées pour les artistes qui n’appartiennent pas à l’exposition – et sont toujours en vie.





Pollock (in the studio) and the latex paintings of Lynda Benglis (1941). All at once there is a tumbling, a giving in to the medium as to gravity, a dilution. The ground acts as a production site for a form of painting that refuses the paint brush and easel as much as physical orientation, thus escaping the erect position of the viewer. Consider the incongruity of a horizontal painting such as *Born* (2009) by Guillermo Mora: 3150 kg of oil paint in the form of a square, photographed<sup>4</sup> adjacent to a pair of sneakers<sup>5</sup>. With Rudolf Stingel (1956), this tipping from the vertical to the horizontal plane is particularly visible where vertical works are sullied with footprints<sup>6</sup> and floor pieces are to be trodden on – take the carpets, like the orange one covering the Daniel Newburg Gallery in New York in 1991<sup>7</sup>. This dual tipping is reminiscent of Rauschenberg, focal point of Leo Steinberg's famous analysis of the flat bed picture plane, a term borrowed from the printing press to define a work as horizontal and opaque<sup>8</sup> (even when it is on the wall) – from the famous vertical neo-Dada *Bed* (1955) to *Mud Muse*, a mud-filled tank on the ground that reacts to sounds made by spectators (1968-1971). It also brings Warhol to mind when in the early 1960s he invited visitors to walk on canvases spread out in front of his door (a horizontality that was pursued in 1962 with the floor presented works entitled *Dance Diagrams*). This takes us back to another model of horizontality (and the formless) that of Sosos of Pergamon's asarotos oikos mosaic, 'The Unswept House' (Third Century B.C.E.) showing the remnants of a meal in trompe l'oeil.

4. Visible on the artist's website: [www.guillermomora.com](http://www.guillermomora.com)

5. Another artist in the exhibition **Limber: spatial painting practices**, Ian Pedigo, has also worked with horizontality in a disquieting way (in *At Least One Person Was Killed* (2009), a piece of carpet delimits the space of the work).

6. A recurrent motif in painting since Pollock and Warhol – in the work of Katharina Grosse (1961) for example.

7. As with Didier Marcel (1961), tipping the painting – as in his Malevich inspired carpet – and placing sculpture on the wall of the Musée d'art moderne in Paris in 2010 during the exhibition 'Sommes-nous l'élégance'.

8. Cf. Leo Steinberg, 'Other Criteria', *Regards sur l'art américain des années soixante* (Paris: Territoires, 1979), pp. 46.

*lignes et de coulées de peinture acrylique, à la suite de Pollock (à l'atelier), et des peintures de latex de Lynda Benglis (1941). Une chute, un abandon au médium comme à la pesanteur, une dilution. Le sol comme site de production d'une peinture qui refuse autant le chevalet, le pinceau que l'orientation du tableau, échappant à la position dressée du regardeur. Incongruité d'une peinture couchée telle l'œuvre born (2009) de Guillermo Mora, 3,150 kg de peinture à l'huile formant un carré photographié<sup>4</sup> au côté d'une paire de baskets.<sup>5</sup> Ce basculement entre plan vertical et horizontal est particulièrement lisible dans le travail de Rudolf Stingel (1956), ses œuvres verticales souillées de traces de pas<sup>6</sup> et ses œuvres au sol à fouler - les moquettes, comme celle, orange, recouvrant la Daniel Newburg Gallery à New York en 1991.<sup>7</sup> Double basculement qui évoque Rauschenberg, au cœur de la fameuse analyse de Leo Steinberg sur le flatbed, 'lit à plat' / 'plateau', terme emprunté au plateau des presses d'imprimerie pour définir l'œuvre pensée (même lorsqu'elle est au mur) comme un plan horizontal et opaque<sup>8</sup> – du célèbre Bed vertical néo-dada (1955) à Mud Muse, au sol, cuve remplie de boue réagissant aux sons produits par les spectateurs (1968-1971). Qui rappelle aussi Warhol, invitant au début des années 1960 ses visiteurs à marcher sur des toiles étendues devant sa porte (horizontalité poursuivie en 1962 avec les œuvres présentées au sol titrées Dance Diagrams). Qui renvoie encore à un autre modèle d'horizontalité (et d'informe), de Sosos de Pergame la mosaïque dite asarotos oikos, 'chambre mal balayée' (IIIe siècle avant J.-C.), restes de repas en trompe l'œil.*

4. Sur le site de l'artiste, [www.guillermomora.com](http://www.guillermomora.com).

5. Un autre artiste de l'exposition **Souple: des pratiques picturales dans l'espace**, Ian Pedigo, a lui aussi travaillé l'horizontalité, inquiétante (*At Least One Person Was Killed*, 2009, où un morceau de moquette sert de lieu de délimitation pour l'œuvre).

6. Motif récurrent de la peinture depuis Pollock puis Warhol – par exemple chez Katharina Grosse (1961).

7. Comme chez Didier Marcel (1961), renversant la peinture – une moquette d'après Malévitch - et mettant la sculpture au mur au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 2010 lors de l'exposition 'Sommes-nous l'élégance'.

8. Cf. Leo Steinberg, 'Other Criteria', *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1979, pp. 46.



The relationship of Stingel's work to the floor is also a decorative one. His current installation at the Palazzo Grassi in Venice (in which a worn rug is reproduced and multiplied in the form of a carpet to cover the walls and floor of the entire exhibition space) shows the very literal way in which the rug is part of his vocabulary. The rug then, not always associated with the floor, is related to painting through pattern<sup>9</sup> and paradigm. It is a model of all-over flatness for nineteenth century painting pointing towards abstraction<sup>10</sup> (a sign that, in tipping over, in the passage from vertical to horizontal, there is a sense of continuity). In the work of Simon Hantaï, as with that of Claude Viallat (1936), the floor pieces (displayed on the wall) were made with rugs in mind - Hantaï made reference to the floral carpets of his childhood. What interests Viallat, who in his studio unfolds piles of canvases with his wife under the gaze of visiting spectators<sup>11</sup>, is a re-anchoring of painting in the real world. For similar reasons, Molina made reference to his student paintings made with chalk on pavements and Polly Apfelbaum (1955), whose numerous hand-dyed velvet fragments are spread out on the floor like "fallen paintings" as she herself calls them, declared: "In the beginning for me the ground had to do with casualness, the everyday, like a pile of laundry on the floor".<sup>12</sup> The *Pile of washing/pile of paintings* image is also evoked in the work of the exhibition artists - Mora, who binds up kilos of acrylic paint or Simon Callery who piles up canvases in *Sedimentary Cut Corner Painting* (2007). Here, the desire to distance that (the aura) which transforms the painting into a precious object of exchange, is revived. A critical (political) dimension can be

*Chez Stingel le lien au sol est également un lien au décoratif, son installation actuelle à Venise au Palazzo Grassi (une moquette reproduisant, en le multipliant, un tapis déjà usé et recouvrant l'espace d'exposition dans son entier – murs et sols) montre que le tapis appartient de manière directe à son vocabulaire. Le tapis, qui n'est pas toujours de sol, est lié à la peinture comme motif<sup>9</sup> et comme paradigme, modèle de planéité all over pour une peinture cheminant vers l'abstraction au XIXe siècle<sup>10</sup> (signe qu'à la chute s'associe, dans le passage du vertical à l'horizontal, une forme de continuité). Chez Simon Hantaï comme chez Claude Viallat (1936) l'œuvre au sol (montrée au mur) s'est faite avec les tapis à l'esprit – Hantaï l'a dit, avec ceux de fleurs vus dans son enfance. Chez Viallat, qui à l'atelier défait des piles de toiles avec l'aide de sa femme pour les étendre rapidement devant les yeux des visiteurs<sup>11</sup>, il s'agit d'un retournement vers le réel, pour ancrer la peinture dans le monde. Molina évoque dans ce sens ses peintures réalisées à la craie sur les trottoirs lorsqu'il était étudiant et Polly Apfelbaum (1955), qui présente au sol des œuvres étendues constituées de nombreuses pièces de velours teintées à la main qu'elle nomme 'fallen paintings', déclare : 'Au début pour moi le sol avait à voir avec l'ordinaire, le quotidien, comme une pile de linge par terre'.<sup>12</sup> La pile de linge / pile de peinture on la retrouve aussi chez les artistes de l'exposition - Mora, qui ficèle des kilos de peinture acrylique ; Simon Callery, qui entasse des toiles dans *Sedimentary Cut Corner Painting* (2007). Où l'on retrouve le désir de mettre à distance ce qui (l'aura) fait du tableau un précieux objet d'échange. Une dimension critique (politique) apparaît chez Willem de Rooij (1969), dans son tissu proposé au sol sur un socle à la galerie parisienne Chantal Crousel*

9. Historians of the nineteenth century established a classification of rugs using the names of painters such as Tintoretto (a double niche prayer rug), Lotto (a rug with a yellow and red grid effect) and Holbein (a rug with square and octagonal motifs).

10. Cf. Joseph Masheck, *Le Paradigme du tapis. Prolégomènes critiques à une théorie de la planéité* (Genève: Mamco, 2011).

11. A studio visit on Octobre 27, 2008 with Emilie Ovaere, director at the time of the Fournier Gallery in Paris.

12. Polly Apfelbaum, in *Skulptur als Feld*, Kunstverein Göttingen, 2001, pp. 34.

9. Les historiens du XIXe siècle ont établi une nomenclature des tapis en utilisant des noms de peintres, tels Tintoret (tapis de prière à double niche) et Lotto (tapis à effet de grille, jaune et rouge) ou encore Holbein (tapis à motifs carrés incluant des octogones).

10. Cf. Joseph Masheck, *Le Paradigme du tapis. Prolégomènes critiques à une théorie de la planéité*, Genève, Mamco, 2011.

11. Visite de l'atelier avec l'actuelle directrice de la galerie Fournier à Paris Emilie Ovaere, 27 octobre 2008.

12. Polly Apfelbaum, in *Skulptur als Feld*, Kunstverein Göttingen, 2001, pp. 34.



discerned in the work of Willem De Rooij (1969) with his fabric displayed on a plinth on the floor of the Chantal Crousel Gallery in 2012 (and folded up on the gallery website), *Blue to Black*, wax printed cotton fabric. With the words 'véritable wax imprimé au Ghana' [real wax printed in Ghana] visible on the edge, it refers to (trade) routes between Africa, Europe and Indonesia. It is also a road viewed from above<sup>13</sup> - a journey which evokes the film *The Point of Departure* made in collaboration with Jeroen de Rijke in 2002 and based on the patterns of a traditional Caucasian carpet from the Rijksmuseum collection.

Let us consider the high-angle viewpoint then - a garden (alter ego of the rug), a landscape (a field) in proximity to a body and not facing (or near to) its gaze (thus different to the Albertian window). Isn't this what Adrian Schiess (1959) proposes with his flat works (*Flache Arbeiten*) in the form of coloured rectangular panels, considered by him as strokes on a canvas (that of the exhibition space itself)? Mounted on battens, he exhibits them close to an opening allowing them to reflect the exterior surrounding world: 'Each fragment of this infinite painting acts for me as an amplifier of the visual world'.<sup>14</sup> This position adjacent to a window so as to make visible the 'real' recalls the définition/méthode named *La peinture mise à plat* (1993)<sup>15</sup> by Claude Rutault (1941). Shown in 2000 in the Berlier industrial building in Paris, twenty-five tables were placed by the windows, each covered with raw canvas and a glass

en 2012 (mais aussi plié, sur le site de la galerie), *Blue to Black*, une impression wax sur coton, qui, indiquant sur son bord 'véritable wax imprimé au Ghana', se réfère aux liens (aux voies commerciales) entre l'Afrique, l'Europe et l'Indonésie. Et est aussi une route, vue d'en haut<sup>13</sup> - voyage qui renvoie à un film réalisé avec Jeroen de Rijke en 2002, *The Point of Departure*, fondé sur les motifs d'un tapis traditionnel du Caucase de la collection du Rijksmuseum.

Une autre vue, donc, en plongée - un jardin (cet autre du tapis), un paysage (a field - un champ), auprès d'un corps, et non face à (et près de) son regard (loin de la fenêtre albertienne, donc). N'est-ce pas ce que propose Adrian Schiess (1959) avec ses œuvres plates (*Flache Arbeiten*), panneaux rectangulaires colorés qu'il considère comme des touches posées sur une toile (le lieu d'exposition) ? : il les présente, souvent sur des tasseaux, au plus près d'une ouverture pour qu'elles réfléchissent le monde qui les entoure : 'Chaque fragment de cette peinture infinie tient pour moi le rôle d'un amplificateur visuel du monde'<sup>14</sup>. Cette situation au bord d'une fenêtre, pour rendre visible le réel, renvoie aussi à la définition / méthode de Claude Rutault (1941) *La peinture mise à plat* (1993)<sup>15</sup>, actualisée en 2000 dans l'hôtel industriel Berlier à Paris où vingt-cinq tables, à proximité des fenêtres de l'immeuble, ont été recouvertes d'une toile brute et d'une plaque de verre. Cette même année Pedro Cabrita Reis (1956) a fait une proposition équivalente avec *True Garden #1* (Crestet), des miroirs (et des plaques émaillées), posés sur une structure en bois installée sur la pelouse

13. Cf. the use of a partially unrolled carpet by Jean-Marc Bustamante (1952) evokes the idea of a territory ('*Continent V*', 1993).

14. Adrian Schiess, in *Adrian Schiess* (Ibos, Le Parvis: Centre d'art contemporain, 2008), pp. 20.

15. 'A raw, unprepared canvas stretched on a chassis, and placed on two trestles. The canvas can be any colour depending on the material, linen or cotton. It is placed in front of and at the same height as the window, or in front of a bay window [...] The raw canvas state and the position, laid flat, can open out onto an urban landscape or a mountain: the bay of Mont St Michel or Rouen cathedral. [...] ', Claude Rutault, in Michel Gauthier (*Claude Rutault : une politique nouvelle de la peinture*, Paris: Flammarion, 2010), pp. 34.

13. Cf. l'usage de la moquette faite par Jean-Marc Bustamante (1952), non entièrement déroulée, évoquant un territoire (*Continent V*, 1993).

14. Adrian Schiess, in *Adrian Schiess*, Ibos, Le Parvis, Centre d'art contemporain, 2008, pp. 20.

15. 'Une toile tendue sur châssis, laissée brute, non préparée, posée sur deux tréteaux. La toile peut être de n'importe quelle couleur selon le matériau, lin ou coton. Elle est placée devant une fenêtre, à hauteur de celle-ci, ou devant une baie vitrée. [...] Cet état, toile brute, et cette posture, posée à plat, peuvent aussi bien ouvrir devant un paysage urbain que sur une montagne, la baie du Mont St Michel ou la cathédrale de Rouen. [...] ', Claude Rutault, in Michel Gauthier, *Claude Rutault : une politique nouvelle de la peinture*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 34.

16. Cf. Pedro Cabrita Reis, *One after another, a few silent steps*, Nîmes, Carré d'art - Musée d'art contemporain, 2011, pp. 112 - les *True Garden* suivants seront, eux, classés parmi les sculptures.





pane. In the same year Pedro Cabrita Reis (1956) made an equivalent proposition that he classed as a painting.<sup>16</sup> In *True Garden #1 (Crestet)*, mirrors (and enamelled plaques) were placed on a wooden support on the grass lawn of the atrium of the Crestet Art Centre. Does this manifestation of horizontality distance us from the formless with its rectangular propositions that recall the vertical tableau?<sup>17</sup> If the works are positioned horizontally (raised above the floor - *tabula* here, more table than tableau) and function collectively, their primary effect is to reflect the surrounding space: as a generous expanse/escaping our gaze, again a dispersion, a dislocation – a far cry from Greenberg's flatness.

Painting flat as a mirror brings to mind Narcissus who, according to Alberti, invented painting.<sup>18</sup> Buren (1938) made a similar proposition (*Excentrique(s) Travail in situ*) last year at the Grand Palais in Paris, where visitors could admire the cupola covered with blue filters, reflected in mirrored circles on the ground they were walking on.<sup>19</sup> This leads us back to the exhibition artists and *Plaza Algeciras* (2005-2006), Irene van de Mheen's pictorial contribution of a square in Spain dappled with colours and reflections and produced in collaboration with the architect Francisco Soto Cubero. There, horizontality with its potential theatrical repercussions is linked to installation, as in the work of Wade Guyton (1972) who, in 2007, exhibited a series of black monochrome prints on canvas on the wall and black painted floorboards at the Friedrich Petzel Gallery

de l'atrium du centre d'art du Crestet, qu'il classe comme une peinture.<sup>16</sup> Cette horizontalité nous éloigne-t-elle de l'informe, avec des propositions rectangulaires qui renvoient au tableau?<sup>17</sup> Si les œuvres se tiennent à l'horizontal (et surélevées – *tabula* ici plus table que tableau) et ne fonctionnent que comme des ensembles, elles réfléchissent surtout l'espace alentour : une étendue offerte / échappant au regard, une dispersion, toujours, une dislocation - loin de la planéité greenbergienne.

*La peinture plate comme miroir – Narcisse n'est pas loin, qui aurait inventé, selon Alberti, la peinture.*<sup>18</sup> C'est aussi ce que proposait Buren (1938) l'an dernier à Paris au Grand Palais ('*Excentrique(s). Travail in situ*'), dont les spectateurs pouvaient admirer la coupole recouverte de filtres bleus reflétée dans des cercles en miroir au sol sur lesquels il était possible de monter<sup>19</sup>; ce qui renvoie chez les artistes de l'exposition à la proposition picturale dans l'espace d'Irene van de Mheen Plaza Algeciras (2005-2006), une place, ponctuée de couleurs et de reflets, réalisée en Espagne avec l'architecte Francisco Soto Cubero. L'horizontalité y est pensée en lien avec l'installation et sa possible théâtralité, comme chez Wade Guyton (1972), qui, lorsqu'il a présenté en 2007 à la Friedrich Petzel Gallery à New York des monochromes noirs imprimés sur toile au mur et un plancher peint en noir, a cherché à apporter la théâtralité de l'atelier dans le lieu d'exposition, le sol renvoyant à celui de la production des œuvres (le lieu du faire, d'origine). Le spectateur est inclus dans ces œuvres, comme chez Carl Andre (1935), dont les œuvres plates sont devenues des modèles pour toute

16. Cf. Pedro Cabrita Reis, *One after another, a few silent steps* (Nîmes: Carré d'art - Musée d'art contemporain, 2011), pp. 112 – Subsequent 'True Gardens' in the series will be classed as sculptures.

17. As defined by Hubert Damisch, 'Quelque chose comme une table, mais dressée verticalement [...]'. [Something like a table, but erected vertically] in '*La ruse du tableau*', *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°40, été 1992, pp. 5.

18. Despite the analysis of Caravaggio's *Narcissus* it is affirmed that 'for the gazing subject [...] all images, whether perceived on a horizontal plane or not, enter the space of their imagination on a vertical plane: in alignment with the verticality of their own body.' in 'Gestalt [horizontalité]', *L'informe: mode d'emploi*, op. cit., pp. 84. [The Formless: Instructions for Use]

19. In his coloured circles on stilts that dominate the space - colouring the floor depending on the light that penetrates them - Buren makes explicit reference to the (suspended) rug.

17. *Tel que défini par Hubert Damisch, 'Quelque chose comme une table, mais dressée verticalement [...]'. in 'La ruse du tableau', Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n°40, été 1992, pp. 5.*

18. *Malgré l'analyse du Narcisse du Caravage où est affirmé que 'pour le sujet regardant [...] toute image, qu'elle soit perçue sur un plan horizontal ou non, entrera dans l'espace de son imagination à la verticale : alignée sur la verticalité de son propre corps.' in 'Gestalt [horizontalité]', L'informe : mode d'emploi, op. cit., pp. 84.*

19. *Buren parle explicitement de tapis (suspendu) au sujet des cercles de couleurs occupant, fixés sur des pieds, l'espace – qui colorent, selon la lumière qui les traverse, le sol.*





Guillermo Mora  
*born*  
(2009)  
3,150 kg of oil painting on the floor  
Variable dimensions

in New York. He was seeking to bring the theatricality of the studio into the exhibition space, the floor referring to the production of the works (the site and origin of production). The spectator is included in these works just as they are in the work of Carl Andre (1935), whose flat pieces have become models for the horizontal approach. The visitor participates in the very creation/destruction of the work in other productions, such as the strewn colours that adhere to the soles of their shoes in the work of Shelagh Wakely<sup>20</sup> or Liam Gillick (1964).<sup>21</sup> Painting on the ground is often evocative of movement, real or fictional – and artists look towards skateboard and basketball terrains, as does Bertrand Lavier (1949) in his floor paintings made of parquet boards, ceramic or carpet, in which a sports ground is reframed (Cf. *Composition en quatre couleurs*, (2011)). Here again we encounter the carpet, flying, alive (in space and time), resonating as ‘infinite space remains virtually present within the limits of the field’.<sup>22</sup>

Painting, object, sculpture, installation? Flat and on the ground, abstract painting dwells in the junctions, confronting its own frontiers.<sup>23</sup> The horizontal plane is an opportunity to reflect on the nature of painting (re-exposing its problematic definition) – a key reference here would be *Theory of Painting* (1969-1970) by Mel Bochner (1940), where newspapers covered with blue paint are placed on the floor. It is a place for the artist to think about painting with distance (and with a certain taste for monochrome) – within an ‘inaffective’<sup>24</sup> [non-emotional] dimension.

Tipped over painting/open painting

---

Lucile Encrevé

20. A layer of turmeric features in the work *Curcuma Sul Travertino* at the British School in Rome, 1991.

21. Red glitter features in the exhibition ‘Texte court sur la possibilité de créer une économie de l'équivalence’ at the Palais de Tokyo, Paris, 2005.

22. Philippe-Alain Michaud, *Tapis volants* (Rome : Villa Médicis, 2012), pp. 12.

23. The impurity of abstract painting that can make cross references to a figurative stance as with Michel Majerus and his gigantic *pop* skateboard ramp (*If you are dead, so it is* (2000)).

24. To borrow a phrase from Marthe Wéry, who also made extensive use of the floor.

*proposition horizontale. Le visiteur participe même à la création/destruction de l'œuvre dans d'autres réalisations, parsemées de couleurs qu'il emmène sous ses chaussures, de Shelagh Wakely<sup>20</sup> ou Liam Gillick (1964).<sup>21</sup> La peinture au sol a partie liée avec le mouvement, réel ou fictif – et les artistes regardent vers les terrains de skate et de basket, ainsi Bertrand Lavier (1949) dans ses tableaux au sol, en parquet, céramique ou moquette, recadrant un terrain de sport (telle *Composition en quatre couleurs*, 2011). Le tapis, encore, volant, vivant (dans l'espace et le temps), vibrant, où l'espace infini reste virtuellement présent dans la clôture du champ’.<sup>22</sup>*

*Peinture, objet, sculpture, installation ?*

*La peinture abstraite à plat et au sol s'installe dans ces croisements, en se confrontant à ses frontières.<sup>23</sup> Elle est l'occasion de penser la peinture (rendant à nouveau visible sa difficile définition) – une œuvre clef pourrait être *Theory of painting* de Mel Bochner (1940) : de la peinture bleue sur des journaux posés par terre, en 1969-1970. De la penser dans la distance (avec un goût certain pour le monochrome) – une dimension inaffective.<sup>24</sup>*

*Peinture basculée / peinture ouverte*

---

Lucile Encrevé

20. *Une couche de curcuma pour Curcuma Sul Travertino* à la British School à Rome en 1991.

21. *Des paillettes rouges pour l'exposition 'Texte court sur la possibilité de créer une économie de l'équivalence' au Palais de Tokyo à Paris en 2005.* 22. Philippe-Alain Michaud, *Tapis volants*, Rome, Villa Médicis, 2012, pp. 12.

23. *Impureté de la peinture abstraite qui peut passer aussi par des croisements avec la figuration, ainsi chez Michel Majerus et sa très grande rampe de skateboard pop (If you are dead, so it is, 2000).*

24. *Pour reprendre un terme de Marthe Wéry, qui a elle aussi œuvré au sol.*



Elodie Seguin  
*Etude abîme* (Detail)  
(2012)  
Water-based ink, paper, wood, tape, glue  
Dimensions variable



# NOTES ON LOW IMMUNITY PAINTING / NOTES SUR LA PEINTURE À FAIBLE IMMUNITÉ

DR. STEPHEN WILSON

1.

Attempting to reflect on the scorched discourse surrounding the contemporary in painting it is necessary to reconsider the untarnished painterly discourses and practices. The notion of low immunity, and low immunity as a discourse in painting, squares the body against its edges, proposing a potential for re-inhabiting, even repurposing what is modestly at stake. To, in effect, take possession of posthumous codes of contemporary painting that are buried in recent technological manifestations.

In a conference titled 'Painting, the Implicit Horizon' at the Jan van Eyck Academie in 2012<sup>1</sup>, Helmut Draxler commented that painting is 'a highly symbolic form, through which we can articulate our bodies, our knowledge, new realities.' While in 2009 David Joselit in his article, 'Painting Beside Itself'<sup>2</sup>, described how contemporary aspects of painting are forms of 'transitive painting'<sup>3</sup> and thereby reiterating 'painting's capacity to hold in suspension the passages internal to the canvas, and those external to it'. Joselit's grappling with the transitive in painting is articulated as a response to his own question – how does painting belong to a network? Joselit elaborates on this by reinstating Martin Kippenberger's views on painting in the early 1990s which highlighted that a single painting is also representative of a visual field of connective networks including exhibitions and forms of distribution. Painting is hence redirected and repositioned as an aspiring agency, and yet, as Joselit hints – where does painting really belong?

1.

*En essayant de réfléchir sur le discours brûlant du contemporain en peinture, il faut reconsidérer les impeccables discours et pratiques de la peinture. La notion de « faible immunité » en tant que discours pictural fait cadrer le corps contre ses propres bords, suggérant la possibilité de ré-habiter, voire ré-orienter ce modeste enjeu. De reprendre concrètement possession des codes posthumes de la peinture contemporaine, enfouis dans les manifestations technologiques récentes.*

*Lors d'une conférence intitulée « Painting, the Implicit Horizon » à la Jan van Eyck Academie en 2012, Helmut Draxler observait que la peinture est « une forme hautement symbolique par laquelle nous pouvons articuler notre corps, notre connaissance, des réalités nouvelles ». <sup>1</sup> En 2009, David Joselit notait dans son article « Painting Beside Itself » <sup>2</sup> que les aspects contemporains de la peinture sont des formes de « peinture transitive » <sup>3</sup>, réitérant ainsi « la capacité de la peinture à tenir en suspens les passages internes et externes à la toile ». Son bras-le-corps avec la notion de transitivité de la peinture s'articule comme une réponse à la question qu'il se pose lui-même : comment la peinture appartient-elle à un réseau ? Joselit élabore sur ce concept en rétablissant la vision de la peinture proposée par Martin Kippenberger au début des années '90, à savoir qu'un tableau individuel est également représentatif d'un champ visuel de réseaux connectifs comme les expositions et les formes de distribution. La peinture est ainsi réorientée et re-positionnée en tant qu'aspirant à devenir un agent et pourtant – comme le suggère Joselit – quelle est sa véritable place ?*





2.

Low immunity painting is a term I coined to help reflect on the contemporary reception of the subject of painting and the potential status of material and formal concerns of its production. Low immunity is commonly used to describe a system correlating to a set of symptoms or functions belonging to one's body – a lack, or deficiency – within the body. Within low immunity the body has limited ability to resist and counter any invasion by foreign bodies (bacteria or viruses). Further lowering of immunity eventually leaves the subject without resistance, without any ability to fight back. The subject in such a state becomes overwhelmed. This can occur at any time to any body. In recent times low immunity has been associated with conditions such as HIV/AIDS, Hepatitis C and cancer treatments. In this context, it is important to look at the subject of low immunity not only as such, but also in relation to the issue of public reception. An example of this would be the culture of shame and guilt associated with cancer and HIV/AIDS. This stigmatising culture of immunity points to a politically unconscious build-up of silences, pauses and slippages that create anxiety in the general flow of communication. A striking example of this arose during the 1980s, whereby the American government's mishandling of the AIDS crisis, grounded in homophobia, meant that protocols concerning tests, prevention and treatments were severely compromised with deadly consequences.<sup>4</sup>

Low immunity painting, however, attempts to respond to these steel-ringed fences of privacy and policy to propose a viable counterpoint to pre-existing art theories by offering a state of informed continual deficiency in the place of healing. By its sheer insistence and ability to reproduce itself, low immunity painting suggests a somatic discourse of painting.

2.

*La peinture à faible immunité est un terme que j'ai inventé pour mieux réfléchir sur la réception contemporaine de la peinture et sur l'état potentiel des préoccupations matérielles et formelles de sa production. L'expression « faible immunité » décrit généralement un système associé à une série de symptômes ou de fonctions appartenants à un corps – un manque, une insuffisance à l'intérieur du corps. Un corps à faible immunité n'a qu'une capacité limitée à résister et réagir à une quelconque invasion de corps étrangers (bactéries ou virus). Un affaiblissement ultérieur du système immunitaire finit par laisser le sujet sans résistance, sans la moindre capacité de se défendre. Le sujet qui se trouve dans ces conditions est anéanti. Cela pourrait arriver à n'importe quel moment, à n'importe qui. Récemment, l'immunité faible a été associée à des conditions comme le VIH/SIDA, l'hépatite C et le traitement du cancer. Dans un tel contexte, il est important de considérer non seulement le sujet de l'immunité faible en tant que tel, mais aussi en relation à la perception du public. On peut citer en exemple la culture de la honte et de la culpabilisation associée au cancer et au VIH/SIDA. Cette culture de l'immunité qui stigmatise est indicative d'une accumulation politiquement inconsciente de silences, de pauses et de lapsus créant un sentiment d'anxiété dans le flux général de la communication. Un exemple frappant de ce phénomène a émergé dans les années '80, quand la mauvaise gestion de la crise du SIDA de la part du gouvernement américain – une mauvaise gestion basée sur l'homophobie – a sévèrement compromis les protocoles qui réglementaient les tests, la prévention et les traitements, avec des conséquences funestes.<sup>4</sup>*

*La peinture à faible immunité, cependant, s'efforce de répondre à ces barrières en acier du politique et de l'intimité afin de proposer un contrepoint valable aux précédentes théories sur l'art en offrant un état de manque constant et informé à la place de soins. Par sa pure insistance et capacité à s'auto-reproduire, la peinture à faible immunité suggère un discours somatique sur la peinture.*



3.

Historically, painting has claimed specific promises or purposes, largely through depictions of capital and the status of painting as commodity, a turn that has theoretically hollowed such approaches toward looking. Daniel Sturgis's text that accompanied the exhibition on painterly abstraction 'The Indiscipline of Painting', considered the 'indiscipline' in the exhibition's title as a 'porous border that current practice has re-found in the discipline of painting'.<sup>5</sup> In another text from 2012, published in *Thinking Through Painting – Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Isabelle Graw remarks that 'a medium-unspecific notion of painting is nevertheless able to capture its residual distinctness even under the conditions that led to its diffuse boundaries'.<sup>6</sup> In other words, both accounts suggest a reappraisal of contemporary painting practice as a critical mode that resides in a wider expanse of opacity, porousness and residue, and thus off-loading those familiar tropes into revised frameworks. Graw continues to develop this further by adding, '...painting has long since left its ancestral home—that is, the picture of the canvas and is now omnipresent, as it were, and at work in other art forms as well'.<sup>7</sup> The question hence diverges – where does painting belong and can this belonging develop further while maintaining a sustained prognosis?

4.

#### *Chronic Malaise*

Q: What is contemporary art doing today to raise a more conscious and critical voice that disputes the prevailing ideal of an affirmative culture? [i.e. total immunity]

A: Artists are supporting a culture that has failed, collapsed and in general lost itself to the recycled haven of positive affirmations – seeking immunity – instead of being excited by forms of low immunity.

Q: Are wider collectives and social group practices

3.

*Historiquement, la peinture s'est réclamée de promesses et d'objectifs spécifiques, principalement par la représentation du capital et du statut de la peinture en tant que marchandise, une tendance qui a creusé d'un point de vue théorique ces approches visuelles. L'exposition de peinture abstraite « The Indiscipline in Painting » était accompagnée d'un texte de Daniel Sturgis qui considérait l'« indiscipline » mentionnée dans le titre comme « une frontière poreuse que la pratique actuelle a retrouvée dans la discipline de la peinture ».<sup>5</sup> Dans un autre texte de 2012, publié dans *Thinkpad Thrombine Painting – Reflexivity and Agency Beyond the Canvas*, Isabelle Graw observait que « une conception de la peinture, même si elle n'est pas spécifique au médium, peut cependant capturer son caractère distinctif résiduel même dans les conditions ayant mené à la dispersion de ses frontières ».<sup>6</sup> Autrement dit, ces deux explications suggèrent une réévaluation de la pratique de la peinture contemporaine en tant que mode critique résidant dans une étendue plus vaste d'opacité, porosité et résidu, déchargeant ainsi ces tropes familiers dans des cadres corrigés. Graw poursuit ce propos en ajoutant : «... la peinture a quitté depuis longtemps sa demeure ancestrale et est aujourd'hui pour ainsi dire omniprésente et active dans d'autres formes artistiques également ».<sup>7</sup> La question change donc de direction : quelle est la place de la peinture, et cette affiliation peut-elle évoluer tout en maintenant un pronostic stable ?*

4.

#### *Malaise chronique*

Q: *Que fait l'art contemporain aujourd'hui pour s'opposer d'une voix plus consciente et critique à l'idéal dominant d'une culture affirmative (c'est-à-dire une culture de l'immunité totale) ?*

R: *Les artistes sont en train de valider une culture qui a échoué, s'est effondrée et qui en général a perdu sa propre identité pour le refuge recyclé d'affirmations positives – à la recherche d'immunité – au lieu de*



constructing images that undermine the mantles of upward mobility? And does this suggest a cause for optimism or evidence of a compromised political desire?

A: To put it simply, low immunity painting accepts the ambiguity of art and capitalism as a chronic malaise. Nevertheless exciting forms of low immunity, such as capitalism and consumerism, have only recently been culturally integrated – and accepted – into art, due to their consistent deficiency.

5.

### Exhaustion

Exhaustion is not a new subject for the artist or for art itself. Countless artists stop working for long periods, with many never returning; they retire and try to forget the meaning of art. If art colleges are not necessarily generating new forms of art practice, there is, if anything, limited adventure and pedagogy left to play with. It is fair to add that culture, even collectively, has subsumed all forms of resistance and steadily surrendered itself to the demands of the neo-liberal post-capital nightmare, seemingly with no means of protection but self-annihilation or self-reproduction.

Arguably, cultural sites of production that adhere to this are often part of a market force that not only engenders misrepresentation, but more significantly, instigates forms of 'positive exhaustion'. These make up the present-day understanding of exhaustion: an image that collectively and consciously returns the subject of exhaustion to the authentic value it once produced. An authentic value originated in material labour – long working hours, work ethics and self-respect. In current global climates, value and labour only unfold as an algebraic logic total immunity = total exploitation. However for the artist following a romantic chart of idealism who clings to a state of complete exhaustion as an altered state to generate a work of art, and who upholds the most divine pictorial autonomy, is this the case?

*s'enthousiasmer pour de formes d'immunité faible.*

*Q: Les pratiques des collectivités plus larges et des groupes sociaux sont-elles en train de construire des images qui sapent les apparences de l'ascension sociale ? Et faut-il interpréter ce phénomène comme une cause d'optimisme ou comme la preuve d'un désir politique compromis ?*

*R: En deux mots, la peinture à faible immunité accepte l'ambiguïté de l'art et du capitalisme en tant que malaise chronique. Cependant, des formes excitantes d'immunité faible comme le capitalisme et la culture de consommation n'ont été culturellement intégrées – et acceptées – dans l'art que récemment, en raison de leur constante insuffisance.*

5.

### Épuisement

*L'épuisement n'est par un sujet nouveau pour l'artiste ou pour l'art même. D'innombrables artistes interrompent leur activité artistique pendant de longues périodes, et plusieurs d'entre eux n'y reviennent jamais; ils arrêtent de travailler et essaient d'oublier le sens de l'art. Si les écoles d'art ne génèrent pas nécessairement de nouvelles pratiques de l'art, il ne reste qu'une marge tout au plus limitée d'aventure et de pédagogie pour expérimenter. On peut ajouter à juste titre que la culture, même au niveau collectif, a refoulé toute forme de résistance, cédant régulièrement aux exigences du cauchemar néo-libéral post-capitaliste et, en apparence, sans autre moyen de se protéger que l'auto-anéantissement ou l'auto-reproduction.*

*Sans doute, les sites culturels qui adhèrent à cette approche font souvent partie d'une force du marché qui, outre à engendrer une fausse représentation, encourage des formes d' « épuisement positif ». Celles-ci constituent notre vision actuelle de l'épuisement : une image qui, collectivement et sciemment, renvoie le sujet de l'épuisement à la valeur authentique qu'il produisait un temps. Une valeur authentique enracinée dans le travail matériel : horaires de travail prolongés, éthique du travail et respect de soi. Dans le climat mondialisé actuel, la valeur et le travail ne s'articulent que selon la logique algébrique immunité totale = exploitation totale. Cependant, est-ce le cas de*



Setting aside traditional categories of production and reception in contemporary painting, low immunity painting is both alive and lifeless, a theoretically commoditised state of exhaustive production. Modernity, precarity and contingency sustain the hope that a creative agency can be re-born. And yet no responsible site of agency is left untethered or immune to this scenario because underneath we find meaning in a state of crisis and renewal. The present climate of liberal-hypercapitalist society continually reneges our everyday mobility, and yet again, this is not news to those involved in the production and reception of art. Lenny Bruce: ‘The reason I’m in this business, I assume all performers are – it’s “Look at me, Ma!” It’s acceptance, you know – [...] And if your mother watches, you’ll show off till you’re exhausted.’<sup>8</sup>

## 6. Mechanical

In a catalogue essay for the Whitechapel Gallery, London, ‘Inner Worlds Outside’, James Elkins reverses the significance of Outsider Art and tells us in three ways: Outsider Art is unimportant; Outsider Art is impossible; Outsider Art is a symptom of Modernism, nothing more.<sup>9</sup> In other words Elkins is telling us that it is not possible for Outsider Art to exist.

Low immunity painting activates a new marginality that militates against a periphery that is in trouble. It is a symptom that belongs to a coasting sentience, whether attached to modernism, or not, it is one that is repeatedly hovering in the discourse surrounding contemporary painting.

## 7. Forbidden

On the back cover of the book *Painting, the Implicit Horizon*, the editors Avigail Moss and Kerstin Stakemeier state:

‘Why are there so many queer painters in their

*l’artiste qui suit un schéma romantique de l’idéalisme, s’accroche à un état altéré pour créer une oeuvre d’art et maintient la plus divine autonomie picturale ? Si l’on met de côté les catégories traditionnelles de production et de réception de la peinture contemporaine, la peinture à faible immunité est vivante et sans vie à la fois, une condition de production exhaustive théoriquement transformée en marchandise. Modernité, précarité et contingence entretiennent l’espoir de la renaissance d’un agent créatif. Et pourtant, aucun site d’agence responsable n’est laissé libre ou à l’abri de ce scénario car, en dessous, nous trouvons un sens à un état de crise et de renouveau. Le climat actuel d’une société libérale-hypercapitaliste ne cesse de nier notre mobilité de tous les jours. Mais encore un fois, pour tous pour ceux qui travaillent dans la production et la réception de l’art, ce n’est rien de nouveau.*

*Lenny Bruce: « Je suis dans le show-business pour la même raison que la plupart des artistes, je suppose : c’est ‘Regarde-moi, m’man !’. Pour être accepté, quoi [...] et si ta mère est en train de regarder, tu fais ton numéro jusqu’à l’épuisement ».*<sup>8</sup>

## 6. Mécanique

*Dans un catalogue de la Whitechapel Gallery intitulé Inner Worlds Outside, James Elkins renverse l’importance de l’Art Brut (« OutsiderArt ») par ces trois affirmations : l’Art Brut n’est pas important; l’Art Brut est impossible; l’Art Brut n’est rien d’autre qu’un symptôme du Modernisme.<sup>9</sup> Autrement dit, Elkins est en train de nous dire que l’existence de l’Art Brut est une impossibilité. Avec sa tendance à l’atermoie-ment, la peinture à faible immunité est conceptuelle, immatérielle et économique, et impliquera régulièrement une course contre les chronologies mécaniques et automatiques qui reconnaissent pleinement leurs propres limitations esthétiques, même à la lumière de leurs succès évidents.*

*La peinture à faible immunité enclenche une nouvelle marginalité qui milite contre la périphérie et ses problèmes. C’est un symptôme qui appartient à une sensibilité en roue libre et qui, moderniste ou pas, plane régulièrement sur le discours autour de la peinture contemporaine.*





twenties and thirties right now? Well, I think it's because they didn't think that [painting] was done for. Or they thought that it was pleasurable to do something that was supposedly forbidden or dead. There's a paradox that we could talk about tomorrow, which is the forbiddenness on the other side of the coin of pleasure.'

In proclaiming queer painters, Moss and Stakemeier resist openly defining a 'queer practice', instead the emphasis moves across painting generations, their respective ages, and the interminable intrigue with the death of painting. Moss and Stakemeier are attempting to introduce a theoretical frame for contemporary painting that is essentially offering a vital impulse towards new forms of preference. Whether biographical or conceptual, the inference is one of significant change. In response to a conference panel heading, 'Illusions of the Real', Ulrike Müller states the following in a paper 'Very Abstract and Really Figurative', 'By pushing beyond the assumptions of identity-based approaches, queer politics operates not from a space of marginality, but rather by claiming centrality.'<sup>10</sup> The forbidden, prohibited, barred, illegal, unaccepted, inadmissible, unpermitted, banned, illicit... culturally represent a growing defiance towards contemporary arts' historical purchase. In 'claiming centrality' and queering 'identity-based approaches', Müller invites not just a mimetic act implicit to all contemporary art audiences but more significantly one that challenges the hegemonic reception in contemporary painting.

To be continued

---

Dr. Stephen Wilson

7.

### Interdit

*Sur la quatrième de couverture du livre *Painting, the Implicit Horizon*, les éditrices Avigail Moss et Kerstin Stakemeier font l'observation suivante : « comment se fait-il qu'il y ait autant de peintres queer dans la vingtaine ou trentaine en ce moment ? Eh bien, à mon avis c'est parce qu'ils pensent que la peinture n'a pas encore dit son dernier mot. Ou peut-être trouvent-ils un certain plaisir à faire quelque chose qui est apparemment interdit ou mort. Il y a là un paradoxe dont nous pourrions discuter demain, à savoir l'interdit en tant que revers de la médaille du plaisir ».*

*Tout en proclamant les peintres queer, Moss et Stakemeier se retiennent de définir la « pratique queer » et préfèrent mettre l'accent sur les générations de peinture, leurs âges respectifs ainsi que l'interminable intrigue de la mort de la peinture. Moss et Stakemeier tachent d'introduire un cadre théorique de la peinture contemporaine qui offre essentiellement une impulsion vitale vers de nouvelles formes de préférence. Biographique ou conceptuelle, leur inférence renvoie à un changement significatif.*

*Dans son essai « Very Abstract and Really Figurative », Ulrike Müller réagit à un panel de conférence intitulé « Illusions of the Real » en observant : « en dépassant les partis pris des approches basées sur l'identité, la politique queer fonctionne non pas depuis une position marginale, mais plutôt en revendiquant une centralité ».<sup>10</sup> Tout ce qui est interdit, exclu, illégal, non accepté, inadmissible, banni, illicite etc. représente, d'un point de vue culturel, un acte de défi de plus en plus affirmé contre la marchandisation historique des arts contemporains. En « revendiquant une centralité », Müller invite non seulement un acte de mimésis implicite à tous les publics de l'art contemporain mais, de façon plus significative, un acte qui lance un défi à la réception dominante de la peinture contemporaine.*

*À suivre.*

---

Dr. Stephen Wilson



1. Helmut Draxler in *Painting, the Implicit Horizon* – eds. Avigail Moss and Kerstin Stakemeier (Maastricht: The Jan van Eyck Academie, 2012), p.173, published alongside a conference including: Carol Armstrong, Warren Carter, Helmut Draxler, Elisabeth Lebovici, Esther Leslie, Avigail Moss, Ulrike Muller, Dierk Schmidt, Amy Sillman and Kerstin Stakemeier.
2. David Joselit, 'Painting Beside Itself', *October Magazine* and Massachusetts Institute of Technology [No.130], (Fall 2009), pp.125-134.
3. *Ibid.*, pp.128.  
Joselit expands on the notion of 'transitive painting' through the artwork of Jutta Koether, he writes; 'Instead of attempting to visualize the overall contours of a network, she actualizes the behavior of objects within networks by demonstrating what I would like to call their transitivity. The Oxford English Dictionary gives one definition of "transitive" as "expressing an action which passes over to an object."'
4. In this instance, refer to the work of David Wojnarowicz: an American artist, activist and painter who died due to AIDS related illnesses in 1992. He is well noted for his illuminating diatribes on the subject. His paintings, writings, installations and performative practices have all been the subject of much conservative control, scrutiny and censorship.
5. Daniel Sturgis in *The Indiscipline of Painting* (St Ives: Tate St. Ives, 2011), p.8. This reference can also be sourced in an article written by David Ryan whereby he 'redefines the concept of the medium of painting to include time'. David Ryan, 'On Painting', *Art Monthly* (No 355), April 2012, p.11.
6. Isabelle Graw, 'The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and High Valuable Quasi Persons' in *Thinking Through Painting - Reflexivity and Agency beyond the Canvas* eds Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, Niklaus Hirsch (Institut für Kunstkritik, Frankfurt am Main, Sternberg Press, 2012), pp.45.
7. *Ibid.*; pp.45.
8. Please consult [www.lennybruceofficial.com](http://www.lennybruceofficial.com).
9. 'Inner Worlds Outside' - curated by Jon Thompson (The Fundación "la Caixa", Whitechapel Gallery and Irish Museum of Modern Art, 2006), p.71-78.
10. Ulrike Müller, 'Very Abstract and Really Figurative' in *Painting, the Implicit Horizon* – eds. Avigail Moss and Kerstin Stakemeier (Maastricht: The Jan van Eyck Academie, 2012), p.164, published alongside a conference including: Carol Armstrong, Warren Carter, Helmut Draxler, Elisabeth Lebovici, Esther Leslie, Avigail Moss, Ulrike Muller, Dierk Schmidt, Amy Sillman and Kerstin Stakemeier.

1. Helmut Draxler in Avigail Moss and Kerstin Stakemeier (éd.), *Painting, the Implicit Horizon* (Maastricht: The Jan van Eyck Academie, 2012), p.173. Publié à l'occasion d'une conférence avec la participation de: Carol Armstrong, Warren Carter, Helmut Draxler, Elisabeth Lebovici, Esther Leslie, Avigail Moss, Ulrike Muller, Dierk Schmidt, Amy Sillman et Kerstin Stakemeier.
2. David Joselit, 'Painting Beside Itself', *October Magazine and Massachusetts Institute of Technology* [No.130], (Automne 2009), pp.125-134.
3. *Ibid.*, p.128. Joselit développe la notion de « peinture transitive » à travers l'oeuvre de l'artiste Jutta Koether, en écrivant: « au lieu d'essayer de visualiser les contours généraux d'un réseau, elle matérialise le comportement des objets à l'intérieur de réseaux en démontrant ce que j'aimerais appeler leur transitivity. Le Oxford English Dictionary définit le terme 'transitif', entre autre, comme la qualité d'exprimer une action qui est transmise à un objet ».
4. Voir le travail de David Wojnarowicz – artiste, activiste et peintre américain, mort d'une maladie associée au SIDA 3<sup>n</sup> 1992. Wojnarowicz est connu pour ses diatribes éclairantes sur ce sujet. Ses tableaux, écrits et performances ont été fortement contrôlés, examinés et censurés par les mouvements conservateurs.
5. Daniel Sturgis in *The Indiscipline of Painting* (St Ives: Tate St. Ives, 2011), p.8. Cette référence se trouve également dans un article de David Ryan dans lequel il « redéfinit la notion du médium de la peinture en incluant la notion de temps ». David Ryan, « On Painting », *Art Monthly* (No 355), Avril 2012, pp.11.
6. Isabelle Graw, 'The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and High Valuable Quasi Persons' in Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, Niklaus Hirsch (éd.), *Thinking Through Painting - Reflexivity and Agency beyond the Canvas* (Institut für Kunstkritik, Frankfurt am Main, Sternberg Press, 2012), p.45.
7. *Ibid.*, pp.45.
8. Cf. [www.lennybruceofficial.com](http://www.lennybruceofficial.com).
9. Jon Thompson (éd.), *Inner Worlds Outside* (Fundación "la Caixa", Whitechapel Gallery and Irish Museum of Modern Art, 2006), p.71-78.
10. Ulrike Müller, "Very Abstract and Really Figurative", in Avigail Moss and Kerstin Stakemeier (éd.), *Painting, the Implicit Horizon* cit., p.164. Publié à l'occasion d'une conférence avec la participation de: Carol Armstrong, Warren Carter, Helmut Draxler, Elisabeth Lebovici, Esther Leslie, Avigail Moss, Ulrike Muller, Dierk Schmidt, Amy Sillman et Kerstin Stakemeier.



Ian Pedigo  
*With View of the Unearthed*  
(2013)  
Wood, fabric, aluminium, firebrick  
305 x 122 x 10cm

**MAXENCE ALCALDE**

Maxence Alcalde is an art critic, blogger (osskoor.com) and holds a doctorate in aesthetics. He teaches art theory at the Ecole Supérieure d'Art et Design Le Havre/Rouen. He is the author of *L'Artiste Opportuniste. Entre posture et transgression* (Paris: L'Harmattan, 2011).

*Maxence Alcalde est critique d'art, blogueur (osskoor.com) et docteur en esthétique. Il enseigne la théorie de l'art à l'esadhar. Il est l'auteur de L'Artiste Opportuniste. Entre posture et transgression (Paris: L'Harmattan, 2011).*

**MOYRA DERBY**

Moyra Derby is an artist and Senior Lecturer in Painting at the University for the Creative Arts in Canterbury. She graduated from the Royal College of Art in 1996 and recent projects include 'Painting Tableau Stage' a group exhibition at Urban Arts Space, Columbus, Ohio Sept, 2013, and 'Depth as Breadth in Rotation' published in the *Journal of Visual Arts Practice*, March, 2013.

*Moyra Derby est une artiste et 'Senior Lecturer' en peinture à la University for the Creative Arts de Canterbury. Elle a obtenu son diplôme du Royal College of Art en 1996 et ses projets récents incluent 'Painting Tableau Stage', une exposition collective auprès du Urban Arts Space à Columbus, Ohio (septembre 2013) et 'Depth as Breadth in Rotation', publié dans le Journal of Visual Arts Practice (mars 2013).*

**UWE DERKSEN**

Uwe Derksen joined the University for the Creative Arts (UCA) in 2002 and is currently the Assistant Director Research + Enterprise responsible for the delivery and monitoring of the University for the Creative Arts (UCA) business and community strategies, income generation, corporate sponsorship and enterprise and bringing research to bear on knowledge transfer opportunities. He is the originator and Head of the Creative Challenge programme, which is a strategic student social and environmental entrepreneurship programme for UCA students.

*Uwe Derksen travaille à la University for the Creative Arts (UCA) depuis 2002. En tant que directeur adjoint, il est responsable de la production et supervision des stratégies économiques et sociales de UCA, la création de revenu, du parrainage commercial et d'entreprise, ainsi que de l'impact de la recherche sur les opportunités de transfert de connaissances. Il est le créateur et directeur de Creative Challenge, un programme d'entrepreneuriat social et environnemental stratégique adressé aux étudiants de UCA.*

**LUCILE ENCREVÉ**

Lucile Encrevé holds a doctorate in contemporary art history and teaches humanities at the l'ESADHaR in Rouen and at the ENSAD, Paris. She is a specialist in contemporary abstract painting, with a particular interest in its heterogeneity (specifically its relationship with the multiple and with textiles). She has written about numerous painters (from Brice Marden, to artists such as Gilles Balmet and Jane Harris) and in collective exhibition catalogues such as 'De quelques peintres abstraits contemporains' / 'A Place that is not Fixed. On Several Contemporary Abstract Artists', *La peinture est presque abstraite* (Bourges: Le Transpalette, 2009).

*Lucile Encrevé, docteur en Histoire de l'art contemporain, est professeure de Sciences Humaines à l'ESADHaR à Rouen et à l'ENSAD à Paris. Elle est spécialiste de la peinture abstraite contemporaine, et s'intéresse à son hétérogénéité (notamment dans ses liens au multiple et au textile). Elle a écrit sur de nombreux peintres (de Brice Marden, aux artistes Gilles Balmet ou Jane Harris) et dans des catalogues d'expositions collectives ainsi 'Une place qui n'est pas fixe. De quelques peintres abstraits contemporains' / 'A Place that is not Fixed. On Several Contemporary Abstract Artists', La peinture est presque abstraite, Bourges, Le Transpalette, 2009.*





### THIERRY HEYNEN

Thierry Heynen became director of the École Supérieure d'Art et Design Le Havre-Rouen in 2011. From 2005 to 2011, he was director of the École Supérieure d'Art du Havre. He has also been director of the École Municipale d'Arts Plastiques d'Yvetot and founded the Centre d'art contemporain 'Galerie Duchamp'. Thierry Heynen has also developed his artistic practice mixing painting, sculpture and performance. His work has been shown in France, Spain, Belgium, Switzerland, Canada, Egypt and China. He has been a member of the artists' association 'Art Seine Tri.D' for ten years.

*Thierry Heynen dirige l'École Supérieure d'Art et Design Le Havre-Rouen depuis 2011. Entre 2005 et 2011, il est directeur de l'École Supérieure d'Art du Havre. Il a également été directeur de l'École Municipale d'Arts Plastiques d'Yvetot et a fondé le Centre d'art contemporain 'Galerie Duchamp'. Thierry Heynen a aussi développé un travail d'artiste mêlant peinture, sculpture et performance. Son travail a été montré en France, en Espagne, en Belgique, en Suisse, au Canada, en Egypte et en Chine. Il a fait partie pendant dix ans de l'association d'artistes 'Art Seine Tri.D'.*

### DOMINIC RAHTZ

Dominc Rahtz is Senior Lecturer in History and Theory of Art at the University for the Creative Arts, Canterbury. His research lies in the area of 1960s American and European art, and he has published articles in such journals as the Oxford Art Journal and Art History.

*Dominic Rahtz est 'Senior Lecturer' en Histoire et Théorie de l'Art à la University for the Creative Arts de Canterbury. Ses recherches concernent l'art américain et européen des années '60. Ses articles ont été publiés, entre autres, par le Oxford Art Journal et Art History.*

### CHERRY SMYTH

Cherry Smyth is a critic, curator, poet and novelist. She co-curated **Limber: spatial painting practices** with Jost Münster. Her latest poetry collection is *Test, Orange*, Pindrop Press, 2011 and her novel, *Hold Still*, 2013, about the role of the female muse in 19th century art, is available from Holland Park Press. See [www.cherrysmyth.com](http://www.cherrysmyth.com).

*Cherry Smyth est critique d'art, curatrice, poète et romancière. Elle est co-curatrice de **Souple: des pratiques picturales** dans l'espace avec Jost Münster. Son dernier recueil de poésies s'intitule *Test, Orange* (Pindrop Press, 2011) et son roman *Hold Still* sur le rôle de la femme-muse dans l'art du XIXe siècle a été publié par Holland Park Press en 2013. Cf. [www.cherrysmyth.com](http://www.cherrysmyth.com).*

### DR. STEPHEN WILSON

Dr. Stephen Wilson is an artist, writer and cultural theorist who lectures in fine art theory. He is the current Postgraduate Theory Coordinator at Chelsea College of Art & Design, University of the Arts, London. He is co-director of 'Memories of the Future', an international symposium held at the Institute of Germanic & Romance Studies (Senate House), and co-director at Chelsea College of Art & Design, 2014.

*Dr. Stephen Wilson est un artiste, écrivain et théoricien de la culture qui enseigne la théorie des beaux-arts. Il travaille actuellement comme coordinateur du programme de théorie postgrade au Chelsea College of Art & Design, University of the Arts, Londres. Il est co-directeur de 'Memories of the Future', un colloque international, à l'Institute of Germanic & Romance Studies (Senate House) et Chelsea College of Art & Design en 2014.*



THANKS / REMERCIEMENTS

The Curators of **Limber** would like to thank the following individuals and organisations for helping to make the exhibition possible.

Uwe Derksen, Ian Bottle & Rafau Sieraczek at UCA  
&  
Stéphane Trois Carrés & Thierry Heynen at ESADHaR  
(Ecole Supérieur d'Art et Design Le Havre-Rouen).

Ancient & Modern  
Hannah Barry Gallery  
Nicelle Beauchene Gallery  
Rokeby Gallery  
Extraspazio Gallery  
Hilary Crisp Gallery  
Jocelyn Wolff Gallery