

RICHARD HAWKINS



The Last House (detail), 2010, altered dollhouses and parts, black gesso, acrylic, various materials, lighting and table, 226 x 91.4 x 91.4 cm

An interview by Samuel Staples

All images courtesy of the artist and Galerie Bucholz

So, I wanted to begin by talking about your MFA show at CalArts - these works, among other early works, were shown in the exhibition "Featuring 13 Flamboyant Fiends" at Galerie Buchholz in Berlin last year. I'd never seen them before, but they seem to almost foreshadow many of your later themes like object-idealization and desire.

That was basically if you'll remember, well, before you were born... A lot of early VCRs didn't have a way to pause and so polaroids aimed at the TV were like an early form of screen-capture. This was literally like chasing the dirty or the sexy parts of early Tom Cruise movies with a polaroid and a VCR with no pause. So yeah... Glutton for punishment.

At that point I was a recovering addict in my 20's, and it was the early version of what occurs in some of the newer videos that were in the Berlin show. There's a sequence in one of the videos that's of Alain Delon from Purple Noon (1960) where he's shopping in a fish market but I've made a kind of mask in front of that footage of different teenage girls' bedrooms plastered with posters, and the newer X-rated version of that, which would be goon caves, and that's something that threads in and out of the work a lot. In grad school I used to refer to it as a kind of Kafka/Baudelaire dynamic because I was a very affected young grad student - the way that Baudelaire always talks about statues as being incredibly sexy but blind to their admirers, and Kafka's relationship to a young woman named Felice Bauer, in which he kind of tormented her by not showing up... He couldn't deal with being liked or found attractive. So there's a kind of masochistic idolatry aspect to a lot of work, even up until now.

Can you describe the atmosphere at CalArts in the lead-up to your MFA show? What kind of ideas or references were you exploring for that show?

I had Mike Kelley for one semester which was incredible, I was his TA. My favourite was Doug Huebler, who kind of took me under his wing. If you know Huebler's work - it's this kind of parody of conceptual and duration work. But just an amazing man at the end of his teaching career. So it was that combination of Doug's

depth, Mike's breadth and a kind of lesbian and gay thing that was going on there. My friend Tony Greene had just graduated, and another friend Doug Ischar and of course Cathy Opie and I were roommates during and after CalArts. So there was a kind of new gay thing in the midst of the AIDS crisis. It was also reading Dennis Cooper for the first time.

Which brings us to Dennis - I was reading about the show you worked on together at LACE the other day, Against Nature: A Group Show of Work by Homosexual Men - which challenged the representational frameworks proposed by Douglas Crimp and other like-minded critics during the AIDS pandemic.

That was '88 I guess? Luckily there have been some reevaluations about that show since then, recently Ryan Mangione wrote a re-evaluation for Texte Zur Kunst about what the East Coast was doing with AIDS activism vs us on the West Coast. There were other voices that I was beginning to learn about and admire as well as the band Coil, and the first Gary Indiana books I read which inspired a kind of bitch alternative to NY's prescriptions about art in the time of AIDS.

I had a friend who was dying of AIDS, and he didn't want to make bus bench ads for safe sex. He wanted to engage in what would be quote-unquote "unhealthy behaviour", he didn't care to be a positive role model, he wanted to engage in his fantasies before he died. That man was Tony Greene of course. And he really affected me. Dennis of course had his own views having been around New York. So that was the show. A range of gay practices falling outside the prescriptions of October magazine, one that could be a bit skulky and goth-minded if need be.

How did your early work navigate or resist the dominant narratives in art school at the time? Did you feel in dialogue with the queer or punk scenes of the early '80s?

I remember there were questions like, really kind of kindergarten questions like - what's the role of men in feminism? Do S&M relationships reify heteronormative dynamics? All this stuff that we

consider really kind of silly now. But those were the rough formations. There was Simon Watson, who was doing things in New York - or at least one thing - called erotophobia which was a big show and eventually a night of readings, which Dennis was involved in. There was this subculture - which wasn't called queer yet necessarily - but of gay and lesbian and trans people - we didn't believe bisexuals existed at the time, though now we have plenty of evidence there. I don't know if there was so much a queer subculture as much as there was a grand acceptance for these new radicals that were opening up about sexuality.

The haunted house works - particularly The Last House (2010) - conjure dread, domesticity and desire in such a charged way. Where did that body of work originate for you?

Initially it felt like a very perverse thing to do. I liked the idea of making them, I thought that that would be a good thing for reputation. Maybe I'm just very self-consciously myth-making. They were so kind of slow and contemplative, each piece of clapboard is handpainted. There are different aspects to them, when I made the first pieces I was looking at quite a bit of archaic smile - early Greek sculpture. How to enliven a figure before contrapposto was invented - you can alter the face and bring to it some kind of consciousness or the appearance of consciousness. There was an idea of a kind of vacuous emptiness or shell, that was seductive like the stiff body of the archaic smile. But there's another aspect - I just did an interview with Bruce Hainley for the Vienna catalogue, and I was discussing how I would string the Christmas lights inside the houses and just stay at the studio at night and kind of gaze into them, not as cinema but something similar... there's this partially occluded light coming at you that has this sort of mesmerizing quality. People don't see them that way necessarily, but that's my experience of them, and I think it does carry.

I think they do stand in for so many things... Do you see the haunted house as a metaphor? Is it a stand-in for the psyche, the queer body or something else entirely? The

Je voulais commencer en parlant de ton exposition de MFA à CalArts - ces œuvres, parmi d'autres débuts, ont été montrées dans l'exposition Featuring 13 Flamboyant Fiends à la Galerie Buchholz à Berlin l'année dernière. Je ne les avais jamais vues auparavant, mais elles semblent presque annoncer beaucoup de tes thèmes ultérieurs comme l'idéalisation de l'objet et le désir.

C'était, si tu te souviens, enfin bien avant ta naissance... Beaucoup des premiers magnétoscopes VHS n'avaient pas de fonction pause et donc les Polaroids pris à la télé étaient comme une première forme de capture d'écran. C'était littéralement comme courir après les passages salaces ou sexy des premiers films de Tom Cruise avec un Polaroid et un magnétoscope sans pause. Donc oui... masochiste jusqu'au bout.

À ce moment-là j'étais un ancien addict en convalescence dans ma vingtaine, et c'était la première version de ce qu'on retrouve dans certaines des vidéos plus récentes présentées dans l'expo de Berlin. Il y a une séquence dans une des vidéos avec Alain Delon dans Plein Soleil (1960) où il fait ses courses au marché aux poissons mais j'ai placé devant ces images une sorte de masque fait de chambres d'ados remplies de posters, et la version X-Rated plus récente de ça, qui serait les goon caves, et c'est quelque chose qui traverse mon travail à répétition. À l'époque du master j'appelais ça une sorte de dynamique Kafka/Baudelaire parce que j'étais un jeune étudiant très affecté - la façon dont Baudelaire parle toujours des statues comme incroyablement sexy mais aveugles à leurs admirateurs, et la relation de Kafka avec une jeune femme nommée Felice Bauer, où il la tourmentait en ne se montrant pas... Il ne pouvait pas gérer le fait d'être aimé ou trouvé attirant. Donc il y a un aspect d'idolâtrie masochiste dans beaucoup de mes travaux, encore aujourd'hui.

Peux-tu décrire l'atmosphère à CalArts dans la préparation de ton exposition de MFA ? Quelles idées ou références explorais-tu pour ce show ?

J'ai eu Mike Kelley pendant un semestre, ce qui était incroyable, j'étais son assistant. Mon préféré c'était Doug Huebler, qui en quelque sorte m'a pris

sous son aile. Si tu connais le travail d'Huebler - c'est une sorte de parodie du conceptuel et de l'art de la durée. Mais c'était un homme extraordinaire, en fin de carrière d'enseignant. Donc c'était cette combinaison de la profondeur de Doug, de l'ampleur de Mike et puis une sorte de truc lesbien et gay qui se passait là-bas. Mon ami Tony Greene venait d'être diplômé, un autre ami Doug Ischar et bien sûr Cathy Opie et moi étions colocataires pendant et après CalArts. Donc il y avait une sorte de nouveau mouvement gay en plein milieu de la crise du sida. Et je lisais Dennis Cooper pour la première fois.

Ce qui nous amène à Dennis - je lisais l'autre jour à propos de l'expo que vous avez montée ensemble au LACE, Against Nature: A Group Show of Work by Homosexual Men - qui contestait les cadres de représentation proposés par Douglas Crimp et d'autres critiques du même bord durant la pandémie du sida.

C'était en 88 je crois ? Heureusement, il y a eu quelques réévaluations de cette exposition depuis, récemment Ryan Mangione a écrit un texte pour Texte Zur Kunst sur ce que faisait la côte Est avec l'activisme lié au sida vs nous sur la côte Ouest. Il y avait d'autres voix que je commençais à découvrir et admirer comme le groupe Coil, et les premiers livres de Gary Indiana que j'ai lus et qui ont inspiré une sorte d'alternative bitchy aux prescriptions new-yorkaises sur l'art au temps du sida.

J'avais un ami qui mourait du sida, et il ne voulait pas faire des pubs sur les bancs de bus pour le sexe sécurisé. Il voulait s'engager dans ce qu'on appellerait entre guillemets un « comportement malsain » il ne se souciait pas d'être un modèle positif, il voulait vivre ses fantasmes avant de mourir. Cet homme, c'était Tony Greene évidemment. Et il m'a beaucoup marqué. Dennis, bien sûr, avait sa propre vision ayant vécu à New York. Donc c'était ça l'expo. Un éventail de pratiques gays en dehors des prescriptions de la revue October, quelque chose qui pouvait être un peu sombre et gothique si nécessaire.

Comment ton travail précoce naviguait-il ou résistait-il aux récits dominants à l'école d'art à l'époque ? Te sentais-tu en dialogue avec les scènes queer ou punk du début des années 80 ?

Je me souviens qu'il y avait des questions, vraiment des questions de maternelle du genre - quel est le rôle des hommes dans le féminisme ? Est-ce que les relations SM réaffirment des dynamiques hétéronormatives ? Toutes ces choses qu'on trouve assez ridicules aujourd'hui. Mais c'étaient les balbutiements. Il y avait Simon Watson qui faisait des choses à New York - ou au moins une chose - appelée erotophobia, qui était une grande expo et finalement une soirée de lectures, à laquelle Dennis participait. Il y avait cette sous-culture - qui ne s'appelait pas encore queer nécessairement - mais de gays, lesbiennes et trans. On ne croyait pas à l'existence des bisexuels à l'époque, même si maintenant on a beaucoup de preuves. Je ne sais pas s'il y avait vraiment une sous-culture queer autant qu'une grande acceptation de ces nouveaux radicaux qui s'ouvraient à propos de la sexualité.

Les œuvres des maisons hantées - en particulier The Last House (2010) - évoquent l'effroi, la domesticité et le désir de manière tellement chargée. D'où t'est venue cette série ?

Au départ ça me semblait une chose très perverse à faire. J'aimais l'idée de les construire, je pensais que ça contribuerait à la réputation. Peut-être que je suis juste très conscient de ma propre mythologie. Elles étaient tellement lentes et contemplatives, chaque planche de bois était peinte à la main. Il y a différents aspects là-dedans, quand j'ai fait les premières pièces je regardais pas mal le sourire archaïque - la sculpture grecque ancienne. Comment animer une figure avant l'invention du contrapposto - tu pouvais modifier le visage et lui donner une sorte de conscience ou l'apparence d'une conscience. Il y avait cette idée de vide ou de coquille, séduisante comme le corps raide du sourire archaïque. Mais il y a un autre aspect - je viens de faire un entretien avec Bruce Hainley pour le catalogue de Vienne, et j'expliquais comment je disposais les guirlandes de Noël à l'intérieur des maisons et restais la nuit dans l'atelier à les contempler, pas comme du cinéma mais quelque chose de proche... cette lumière partiellement obstruée qui t'arrive et qui a une qualité hypnotique. Les gens ne les voient pas forcément comme ça, mais c'est mon expérience, et je pense que ça transparaît.

Je pense qu'elles représentent tant de choses... Est-ce que tu vois



The Last House, 2010, altered dollhouses and parts, black gesso, acrylic, various materials, lighting and table, 226 x 91.4 x 91.4 cm

Last House in particular feels like an almost collapsing architecture - not just literally but symbolically. Were you thinking about the American decline or even a post-AIDS disintegration of certain cultural fantasies?

They were done near around the same time as another project called Urbis Paganus that was looking at everything from ancient to classical Greece to Rome and the many copies of Greek sculpture that were scattered throughout Rome. That was entirely a research project, where I ended up wondering why the backsides of sculptures were there when one would only ever approach or view the sculptures from their front, yet the back is fully realized - is that a naïveté of the Greco-Roman mindset or is that a kind of business up front party out back allegory of the body's uses and abuses? That factored into wanting to make a haunted house which didn't necessarily have a primary presentation side, or did, but had very interesting profiles and backsides and different portals to wander into.

The inkjet prints of decapitated male model heads are iconic and disturbing. What initially led you to that subject and process?

I think I was pretty early on the internet. My longterm roommate was a graphic designer so we had photoshop in the house. It was really like trying to download porn on a 56k modem and then wanting to do something with it that wasn't just masturbating. Those were the first screengrabs, so there's a kind of dumb technological thing about them where I was just fucking around. But I also found that whether it was a screengrab or vintage gay magazine picture or even fashion... playing around in photoshop I ended up giving fashion models black eyes and things like that. I thought I'm just using this as a kind of ugly-making machine - is there something else this can do? I needed the uglier, the horror, the comedic horror which is just innate with me. But I wondered if I could kind of preserve the beauty but still have the horror and the gore. I don't know how they look now to people but they're pretty incredibly pixelated. There were certain colors that you weren't able to get at that point with inkjet prints, red was one of them you couldn't get very well so it was a real trial and error. There's a kind of stumbling into not knowing the technology and to making work as you're beginning to learn the technology.

la maison hantée comme une métaphore ? Comme un substitut de la psyché, du corps queer ou d'autre chose encore ? The Last House en particulier semble être une architecture presque en train de s'effondrer - pas seulement littéralement mais symboliquement. Pensaistu au déclin américain ou même à une désintégration post-sida de certains fantasmes culturels ?

Elles ont été faites à peu près en même temps qu'un autre projet appelé Urbis Paganus qui explorait tout, de la Grèce antique à Rome en passant par les copies de sculptures grecques disséminées dans Rome. C'était entièrement un projet de recherche, où je me suis mis à me demander pourquoi les dos des sculptures étaient travaillés alors qu'on n'était censé les voir que de face, et pourtant l'arrière est entièrement réalisé - est-ce une naïveté du mentalité gréco-romaine ou est-ce une sorte d'allégorie business devant / l'été derrière sur les usages et abus du corps ? Ça a contribué à mon envie de faire une maison hantée qui n'avait pas forcément une façade principale, ou en avait une, mais avec aussi des profils et des arrières intéressants et différentes ouvertures pour s'y perdre.

Les impressions jet d'encre de têtes décapitées de mannequins masculins sont emblématiques et troublantes. Qu'est-ce qui t'a amené à ce sujet et à ce procédé au départ ?

Je pense que j'étais assez précoce sur internet. Mon colocataire de longue date était graphiste, donc on avait Photoshop à la maison. C'était vraiment comme essayer de télécharger du porno avec un modem 56k et puis vouloir en faire quelque chose qui ne soit pas juste se masturber. C'étaient les premières captures d'écran, donc il y a un côté bêtement technologique là-dedans où je faisais juste n'importe quoi.

Mais j'ai aussi découvert que, qu'il s'agisse d'une capture d'écran, d'une photo d'un vieux magazine gay ou même de mode... en jouant dans Photoshop je finissais par donner des yeux au beurre noir à des mannequins. Je me disais : j'utilise ça comme une machine à enlaidir - est-ce que ça peut faire autre

Which is very similar to AI now.

It became important once I started playing around with videos to kind of bring back those things and both add to them but also reveal the sources of them. It turned out that AI was also not very good at blood like the inkjet prints, and part of that is the censor, it's so beyond puritan and overcompensatingly prohibitive the "community guidelines" of most AI programs. So part of the process is to kind of trick it into making blood.

The way that I work, I usually gravitate towards something and wonder to myself - now why are you interested in that? It's a question to myself basically that viewers either get to or are burdened with my journey through certain things. But I reach a plateau in making them where I become comfortable enough with a medium or idea. Then the work begins to compel all the research and so getting fairly adequate with a kind of subject then what I'm able to do with the technology then feeds back into and charges the research so it becomes a kind of proliferation machine with a fascination of mine driving it until one day it just kind of peters out, usually with hardly any conclusion.

There's a cold flatness to these works - like a forensic gaze - but also a deep eroticism. There's something Artaudian in your use of the male body; displayed, exalted then destroyed or decapitated.

Spurt of Blood, early Artaud (1925). It could actually not be performed on stage; it required special effects that didn't exist at that time. Hijikata too, the fascination with him started out with the fact that he used collages of Western artists in order to kind of brainwash his dancers into scenarios which would not only initiate a certain kind of non-formalised movement but also would creep them out! So its like look at this Bacon and fuck it being great art, here's Man with Two Faces, can you do that?

Your work often evokes the body as a site of ruin, transformation and excess. I'm interested in your first encounters

load porn on a 56k modem and then wanting to do something with it that wasn't just masturbating.

chose ? J'avais besoin de l'horrible, de l'horreur comique qui est en moi. Mais je me demandais si je pouvais préserver la beauté tout en gardant l'horreur et le gore. Je ne sais pas comment elles paraissent maintenant aux gens mais elles étaient incroyablement pixelisées. Il y avait certaines couleurs qu'on n'arrivait pas à obtenir à l'époque avec l'impression jet d'encre, le rouge notamment. Donc c'était beaucoup d'essais-erreurs. C'était une sorte de trébuchement dans l'ignorance de la technologie et de création en apprenant la technologie. Ce qui est très similaire à l'IA aujourd'hui. C'est devenu important quand j'ai commencé à faire des vidéos de réintroduire ces choses, à la fois pour les enrichir et en révéler les sources. Il s'est trouvé que l'IA n'était pas non plus très bonne pour représenter le sang, comme les impressions jet d'encre, et ça vient en partie de la censure, tellement puritaine et exagérément prohibitive, les fameuses "community guidelines" de la plupart des programmes d'IA. Donc une partie du processus consiste à la tromper pour qu'elle génère du sang.

Ma manière de travailler, c'est que je grave vers quelque chose et je me demande - pourquoi ça t'intéresse ? C'est une question à moi-même que le spectateur finit par partager ou par subir à travers mon cheminement. Mais j'arrive toujours à un plateau, un moment où je me sens assez à l'aise avec un médium ou une idée. Ensuite le travail appelle la recherche, et le fait de devenir assez compétent avec un sujet et avec la technologie nourrit à son tour la recherche, et ça devient une sorte de machine de prolifération mue par ma fascination jusqu'à ce que ça s'éteigne d'un coup, presque sans conclusion.

Il y a une froideur plate dans ces œuvres - comme un regard médico-légal - mais aussi un profond érotisme. Ton usage du corps masculin à quelque chose d'Artaudian : exhibé, exalté puis détruit ou décapité.

Jet de sang, Artaud tôt (1925). Ça ne pouvait pas être joué sur scène, ça exigeait des effets spéciaux qui n'existaient pas encore. Hijikata aussi, la fascination pour lui venait du fait qu'il utilisait des collages d'artistes occidentaux pour en quelque sorte laver le cerveau de ses danseurs et les plonger dans

with Butoh and the work of Tatsumi Hijikata in particular. In Butoh, the body often appears disarticulated or possessed, which recalls your severed-head prints and haunted sculptures.

Most of the biggest questions I had have been clarified within a year of me completing the first phase of the Butoh project by the scholar Bruce Baird who wrote a book called Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits. Baird had been working on this project for many years and a lot of the questions that I had - is it about the Atom Bomb? No. Is there a reason why Hijikata mentions Genet as a role model? Eventually Bruce and I spoke together and it became a perfect excuse to go back and read all of Genet with Hijikata in mind. Thwarting or upending the Genet I already knew by trying to find Hijikata's interest in there. What I eventually also discovered, Hijikata had a close friend Tatsuhiko Shibusawa that was the translator into English of writers such as the Marquis de Sade, and numerous other french works that all had a kind of perverse or decadent twist. He was a big fan of Hans Bellmer, and we see that in Hijikata's work. He's going to Shibusawa's house and he's seeing and getting excited by these obscene and forbidden things - this is him being obsessed with something, and misusing something - which I think is something that I also do, which is abuse the source material in order to me-

I think I was pretty early on the internet. My longterm roommate was a graphic designer so we had photoshop in the house. It was really like trying to down-

des scénarios qui non seulement suscitaient un mouvement non-formalisé mais les mettaient aussi mal à l'aise ! Donc c'est comme : regarde ce Bacon et oublie que c'est du grand art, voilà Homme aux deux visages, tu peux faire ça ?

Ton travail évoque souvent le corps comme lieu de ruine, de transformation et d'excès. Je m'intéresse à tes premières rencontres avec le Butoh et particulièrement avec le travail de Tatsumi Hijikata. Dans le Butoh, le corps apparaît souvent désarticulé ou possédé, ce qui rappelle tes impressions de têtes tranchées et tes sculptures hantées.

La plupart des grandes questions que j'avais ont été éclaircies dans l'année qui a suivi la première phase de mon projet sur le Butoh grâce au chercheur Bruce Baird, qui a écrit Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits. Baird travaillait dessus depuis des années et beaucoup de mes interrogations - est-ce lié à la bombe atomique ? Non. Pourquoi Hijikata cite Genet comme modèle ? Finalement Bruce et moi avons parlé ensemble et ça m'a donné une excuse parfaite pour relire tout Genet en pensant à Hijikata. Détourner ou bouleverser le Genet que je connaissais déjà en essayant de retrouver ce qui intéressait Hijikata chez lui.

Ce que j'ai découvert aussi, c'est qu'Hijikata avait un ami proche, Tatsuhiko Shibusawa, traducteur en japonais d'auteurs comme le Marquis de Sade et de nombreux autres écrivains français à la veine perverse ou décadente. Il était fan de Hans Bellmer, et on le voit dans le travail d'Hijikata. Il allait chez Shibusawa, voyait ces choses obscènes et interdites et s'en excitait - c'est lui obsédé, abusant d'une matière, ce que je fais aussi : abîmer le matériau-source pour méditer dessus - le déchirer pour enquêter, spéculer et en construire quelque chose.

D'où te vient ta fascination de longue date pour Antonin Artaud ? Artaud parlait lui aussi du corps comme d'un site d'insurrection, quelque chose à défaire et à refaire.

ditate on it - rip it apart in order to investigate and speculate and build on it somehow.

Where did your long-term fascination with Antonin Artaud come from? Artaud of course similarly talked about the body as a site of insurrection, something to be undone and remade.

I think that many young people with a lot to rage against find Artaud at some point. I've had the big Susan Sontag-edited book on my bookshelf since 1983 and I've moved 18 times since? Early on in the project I met with Sylvère Lotringer, the long-time editor and publisher of Semiotexte. I was just at the cusp of being interested in Artaud and he was very insightful. He hadn't released his Mad like Artaud book yet but he resolved some questions that I had - my idea is that basically Artaud is a kind of con-man. Yes things are believable, and yes he did suffer from various forms of mental illness, but I think also part of his personality is that he was a hustler - not in the prostitute way but in a kind of carnival-barker way. He would often raise money to do a project then totally shoot up with it. That became interesting to me, but also more recently the drawings from the last three years of his life, many of which he was institutionalized during. Since you're in Paris, go to the Pompidou and see them, that's where they all are.

I think that many young people with a lot to rage against find Artaud at some point.

When I went there for the first time they had all of them set out on tables for me and I didn't know whether to pass- out or masturbate. Being able to see how hard he pressed into the paper.

It's not delicate.

He's very resolved about this shape and there's hardly any erasing - he's really definitively outlining stuff. I think they're games, just like he's also really playing with the psychiatrists. The stories are rife where he sees a pregnant nurse and he spits three times after seeing her. I think he's drawing them in a public area and they're a kind of communication device and probably a new form of plays.

What are you working on right now?

The main thing I'm working on is the Kunsthalle Vienna show which opens in late November. It's largely focused on the thing we haven't talked about and that's painting. The work is from 2018 forward mostly. It's semi-retrospective but primarily paintings, and a couple of projects you know about: part of the Forest Bess project, part of the Antonin Artaud project, part of the Butoh/Tatsumi Hijikata project as well as some relatively new videos. The videos are made for short attention-spans which comes a little bit from my own viewing habits but also years of teaching

students who wanted to show a three hour long video in a 45 minute critique. They're seductive because of the sexiness and I think there is a kind of recognizability aspect that factors into my appropriating usually well-known figures like Timothee Chalamet or Justin Bieber that pulls you in first because of recognizability, but then I change and morph it through sound or movement or something unexpected happening then I think I get you there but just for two minutes. It's become fun. It started by trying to hide porn on Instagram. I don't see myself making videos for years, I've started painting again.

So painting is your focus now?

I think painting might always be the focus. Now that I say that it probably won't be true tomorrow.

By the time this is published it won't be.

Je pense que beaucoup de jeunes qui ont beaucoup de colère à exprimer rencontrent Artaud à un moment donné. J'ai le gros livre édité par Susan Sontag dans ma bibliothèque depuis 1983 et j'ai démenagé 18 fois depuis ? Au début du projet j'ai rencontré Sylvère Lotringer, l'éditeur de Semiotexte. J'étais juste à l'orée de mon intérêt pour Artaud et il a été très perspicace. Il n'avait pas encore sorti son Mad like Artaud mais il a répondu à certaines de mes questions - mon idée est qu'Artaud est en quelque sorte un escroc. Oui il a souffert de maladies mentales, mais je pense qu'une part de sa personnalité, c'est qu'il était un bonimenteur - pas au sens prostitution mais forain. Il levait des fonds pour un projet puis s'injectait tout. Ça m'a intéressé, mais plus récemment encore, les dessins des trois dernières années de sa vie, alors qu'il était souvent interné. Puisque tu es à Paris, va au Pompidou les voir, ils y sont tous.

La première fois qu'on me les a montrés, ils étaient tous étalés sur des tables pour moi et je ne savais pas si j'allais m'évanouir ou me masturber. Pouvoir voir à quel point il appuyait fort sur le papier.

Ce n'est pas délicat.

Il est très affirmé dans ses formes, il n'y a presque pas d'effacements - il trace vraiment de manière définitive. Je pense que ce sont des jeux, tout comme il jouait avec les psychiatres. Les histoires abondent : il voit une infirmière enceinte et crache trois fois après l'avoir vue. Je pense qu'il dessinait dans un espace public et que c'était une sorte de dispositif de communication et probablement une nouvelle forme de pièce de théâtre.

Sur quoi travailles-tu en ce moment ?

Le principal projet, c'est l'exposition à la Kunsthalle de Vienne qui ouvre fin novembre. Elle est largement centrée sur la chose dont on n'a pas parlé : la peinture. Ce sont surtout des œuvres à partir de 2018. C'est semi-rétrospectif mais centré sur la peinture, avec aussi quelques projets que tu connais : une

partie du projet Forest Bess, une partie du projet Antonin Artaud, une partie du projet Butoh/Tatsumi Hijikata ainsi que quelques vidéos assez récentes.

Les vidéos sont faites pour les courtes attentions, ça vient un peu de ma propre manière de regarder mais aussi d'années à enseigner à des étudiants qui voulaient montrer une vidéo de trois heures pendant une critique de 45 minutes. Elles sont séduisantes par leur côté sexy et il y a aussi cet aspect de reconnaissabilité qui joue dans mon appropriation de figures connues comme Timothée Chalamet ou Justin Bieber - tu es attiré d'abord parce que tu reconnais, puis je transforme ça par le son, le mouvement ou quelque chose d'inattendu et je pense que je l'attrape pour deux minutes. C'est devenu amusant. C'est parti d'une tentative de cacher du porno sur Instagram. Je ne me vois pas faire des vidéos pendant des années, j'ai recommencé à peindre.

Donc la peinture est ton axe principal maintenant ?

Je pense que la peinture a toujours été le centre. Maintenant que je le dis, ce ne sera probablement plus vrai demain.

Le temps que ce soit publié, ça ne le sera déjà plus.



disembodied zombie george white, 1997, inkjet print, in artist frame, 119.4 x 91.4 cm (framed: 138 x 105.5 cm)

GREENE NAFTALI

Arcane

Jacqueline



Humphries

Look Infinitely

An essay by Guillaume Oranger

The painting of Jacqueline Humphries¹ unfolds between two imperatives. First, the death of painting, forecasted on both coasts of the United States toward the end of the 1970s. Her practice originates within this context, “this old narrative [that] has followed [her] around forever: of continuing painting in the face of opposition in a time when serious artists eschewed it as corrupt and moribund.”² A context from which, in appearance at least, she continues to draw, never having settled her critical debt to a disapproving environment which still calls her to produce “last paintings”³—works that would lead the medium to its end, its logical conclusion, its final punctuation, summing it up once and for all. To paint under such conceptual pressure may be to paint as Kazimir Malevich did, in an ultra-modernist way; but to paint as Humphries does—with systems of meaning forced into insoluble coexistence on the same canvas, some (such as the expressionist drip) belonging to a handmade past, others (emojis, emoticons, CAPTCHAs) belonging to a disembodied present—amounts to squaring modernism, driving it to its limits by maneuvering its lessons. A postmodern enterprise, if ever there was one; the work of a gravedigger.

And yet, Humphries exempts herself from this cynicism, for there is in her practice more than the critical reversal of one time upon another, this other time with which postmodernism is tragically, melancholically at times, bound. A second imperative lifts her beyond it: even with the decommissioned *signifiers* of Abstract Expressionism and the elusive *signals* of our technologized language, what Humphries organizes are not sentences but incompatibilities. Like a worm in the apple, she generates a kind of inconclusiveness of signification within the pictorial medium—an insufficiency close to that already debated in the 1980s, but here made positive, transfigured. It is a “perhaps” echoing the proposition “painting is dead” that, from her beginnings, Humphries has kept stretching. She says it well: “In truth at that time I agreed with much in the theoretical arguments against painting, which were profoundly formative for me. And I laughed at the jokes about painters being stupid as much as anyone.”⁴ This “perhaps” is then sly, and celebratory, although Humphries’ painting negotiates its existence with all the world’s screens—Peter Halley knows this too. In response, and contrary to Halley’s loops and short-circuits, what one is tempted to call an unclosure of the work is staged: an interminable corrida of meaning, for meaning there is, in the face of digital images rendered outrageously digestible. Humphries’s painting thus achieves another aim than a comfortable, soothing consumption: it forces us to look, and in that gaze holds us, exhausts us. We neither cling to meaning nor follow it—we find its traces and, barely, induce it. From beginning to end, that is to say, between these two imperatives or in the course of the conversion from one to the other, from a death to a survivance, three coordinates emerge.

La peinture de Jacqueline Humphries¹ se prononce entre deux impératifs. Celui, d’abord, d’une mort de la peinture, pronostiquée sur les deux côtes des États-Unis vers la fin des années 1970. Dans ce contexte s’origine sa pratique, « vieux récit qui [l]’a toujours suivie : celle de continuer à peindre malgré l’opposition, à une époque où les artistes sérieux rejetaient la peinture, la jugeant corrompue et moribonde² ». Contexte dont en apparence elle continue pourtant de s’abreuver, ne s’étant pas acquittée de sa dette critique envers un environnement réprobateur qui, aujourd’hui encore, l’enjoint à la production de « dernières peintures³ », de celles qui mèneraient le médium à sa fin, sa conclusion logique, son point final, l’achevant, le résumant tout à fait. Peindre ainsi, à flux conceptuel tendu, peut-être est-ce peindre comme Kazimir Malevitch, et faire une peinture ultra moderniste ; la faire en revanche comme la fait Humphries – à coups de systèmes de sens mis dans une seule toile en insoluble voisinage, certains (le drip expressionniste parmi eux) appartenant à un passé fait à la main, d’autres (parmi lesquels emojis, émoticônes et CAPTCHA) appartenant à un présent désincarné – c’est mettre le modernisme au carré, le pousser dans ses retranchements en manœuvrant ses leçons. Travail postmoderne s’il en est ; travail de fossoyeur.

Travail d’un cynisme dont Humphries parvient à s’exemter, car il y a chez elle bien autre chose que ce retournement critique d’un temps sur un autre, cet autre avec lequel le postmodernisme a, tragiquement, mélancoliquement parfois, partie liée. Un deuxième impératif l’en extirpe : même avec les signifiants désaffectés de l’expressionnisme abstrait et les signaux élusifs de notre langage technologisé, ce sont des incompatibilités, et non des sentences, que Humphries organise. Elle génère à l’intérieur du médium pictural, comme un ver dans le fruit, une sorte d’inaboutissement de la signification, insuffisance proche de celle dont il était question dans les années 1980 mais celle-ci positive, convertie – c’est un « peut-être » en écho à la proposition « la peinture est morte » que, depuis ses débuts, Humphries continue d’étirer. Elle le dit bien : « En vérité, à cette époque, j’étais d’accord avec une grande partie des arguments théoriques contre la peinture, qui m’ont profondément marqué. Et je riais autant que les autres des blagues sur la stupidité des peintres⁴. » Ce « peut-être » est donc narquois et, au fond, célébratoire, et ce même si cette peinture négocie son existence avec tous les écrans du monde – Peter Halley le sait aussi. En réponse, et à l’inverse des boucles et courts-circuits de Halley, c’est ce que l’on est tenté d’appeler une inclôture de l’œuvre qui est mise en scène : corrida interminable du sens, puisque sens il y a, en face d’images numériques outrancièrement digestes. La peinture de Humphries atteint ainsi un autre objectif qu’une confortable et lénifiante ingestion : elle nous oblige à regarder et dans ce regard nous tient, nous épuise. Nous ne collons au sens ni le suivons, nous en trouvons les traces et l’induisons, à peine. Du début à la fin, soit entre ces deux impératifs ou au fil de cette conversion de l’un à l’autre, d’une mort à une survivance, trois coordonnées émergent.

Landscape

The landscape does not always appear immediately in Jacqueline Humphries' paintings. Some titles refer to it explicitly—*Sunset (Yellow)* and *Sunset (Blue)*, painted in 1996, as well as *High Noon* (2001) and *Untitled (Sunset Orange)* (2001), *Against Day* (2005), and *Sunset (Rose)*, painted in 2000. In other cases, such as *Black Sheep* (1999), the impression of water advancing in the darkness of night is almost undeniable. Even in these cases, it is not just a question of a natural landscape, and looking at Humphries' painting as a whole, it is more broadly a semantic landscape that she explores, which constellates three major modalities of contemporary meaning in painting.

First, the technological developments of language in their relationship to the image, which are directly referenced by paintings employing emojis and emoticons (😊; 2017), CAPTCHA formulas (*jH\$! :*, 2018), and ASCII computer language (which Humphries encountered “in grammar school, probably on some field trip to NASA or some such entity”²⁵), linking the grayscale values of a given image with keyboard characters (????h%, 2018 or *MMNddy+*, 2020, as well as *jH\$! :*, “A magic trick for young minds, that you could make a picture with a typewriter and then instantly send it to faraway places”²⁶). These technological languages—which include vectorization, at the root, for example, of one of the pixelated backgrounds of 😊 (2020)—are sometimes used together, or even layered on top of one another; this is the case for *jH\$! :* and for ~?j.h% (2018). For instance, ~?j.h% features in its background the transcription of an image into ASCII language. This textuality disappears when the work is photographed with a phone, the lines of text becoming mere swarms, the grid of letters thus returning to its formal origin, to its being-image. Towards the foreground, apparently uncontrolled streaks of red paint mingle with others in black, a combination that reenacts the bichromy of the background in another mode—this one expressionist in orientation, verging on abstract calligraphy. This pictorial language of spontaneity is subverted by its chromatic affinity with the abstract seriality of the background, collapsing, stripped of its historiographical significance, further constrained, it seems, by the frame running along the edges of the painting. This frame, partially left blank within the ASCII grid, shares its nature with a dispersed series of marks forming a paradoxical Braille on the surface of the painting, entangling its depths, creating bulges as it pierces it, appearing as absence. No signified is attributed to this sometimes covered, sometimes covering signifier; one wouldn't seek a word or phrase behind these marks. One engages with its haptic significance, and it is indeed with the body, navigating a space, that one reads it; the exact opposite of the very background by which this semblance of language is sometimes crossed. Semantic regimes falsify one another. Their coexistence yields nothing discursive; there is diction, but nothing is said beyond the coexistence of semantic pathways without a common destination, without intersection. Ineffective precisely because it is dictions without discourse, ~?j.h% is barely a matrix; its only outcome is disaster, its only conclusion wreckage—and a visual pleasure.

The haptic significance of ~?j.h% relates to a second mode of meaning: the viewer's mobile and situated position in front of a painting. The *Silver Paintings* (begun in the mid-2000s), which reflect the viewer's image amid highly pictorial marks, each mutually sparsening the other, openly draw on this mode. More implicitly, other works use situating processes such as horizontality in the likeness of a horizon (*Horizontal #5*, 1997) and vertical separation in the likeness of duplication (*Oo*, 2022). In other cases, the antecedence of an original state, of which the works are the negative or reflection, extends the geographical dependence to paintings that may be absent, elsewhere. This is the case, for example, with *31/13* (2013), of which *sysysyo/* produced a version in ASCII language in 2017 (four years later). The work thus becomes the highly variable argument of an equation that is not only spatial but also temporal—the third major direction of meaning in Humphries' work, which this delay in causality, when a consequence occurs several years after its cause, already approaches. This direction is amplified by the links that many works maintain jointly with a certain formal history and a certain self-reflexivity. *Narcissus* (2010), *Note to Self* (2005), and *Hit or Miss* (1993), a very likely reference to Niki de Saint Phalle's *Tirs*, explicitly stand at this crossroads.

Thus, amid the tortuous staging of the dual, divided, and necessarily polysemic conditions of painting as it seeks to acquire its

Paysage

Le paysage n'apparaît pas toujours immédiatement dans la peinture de Jacqueline Humphries. Certains titres s'y réfèrent explicitement—*Sunset (Yellow)* et *Sunset (Blue)*, œuvres peintes en 1996, ainsi que *High Noon* (2001) et *Untitled (Sunset Orange)* (2001), *Against Day* (2005) ou encore *Sunset (Rose)*, peinte en 2000. Dans d'autres cas, *Black Sheep* (1999) par exemple, l'impression d'une avancée d'eau dans le noir de la nuit est quasiment indéniable. Même dans ces cas, il n'est pas question d'un paysage seulement naturel, et à regarder la peinture de Humphries dans son ensemble, c'est plus largement d'un paysage sémantique qu'elle s'enquiert, qui constelle trois grandes modalités d'un sens contemporain en peinture.

En premier lieu les développements technologiques du langage dans leur relation à l'image, auxquels se réfèrent directement les peintures utilisant emojis et émoticônes (😊; 2017), formules CAPTCHA (*jH\$! :*, 2018) et langage informatique ASCII (dont Humphries fait la connaissance « en école secondaire [grammar school], en excursion à la NASA ou quelque chose du genre »²⁵), opérant la translation de valeurs de gris d'une image donnée en caractères de clavier (????h%, 2018 ou *MMNddy+*, 2020, mais également *jH\$! :*), « un tour de magie pour de jeunes esprits, de pouvoir créer une image avec une machine à écrire et l'envoyer instantanément dans des endroits lointains »²⁶. Ces langages technologiques – auxquels s'ajoute la vectorisation, à l'origine, par exemple, de l'un des arrière-plans pixelisés de 😊 (2020) – sont parfois utilisés conjointement, voire l'un sur l'autre, couche sur couche ; c'est le cas pour *jH\$! :*, et pour ~?j.h% (2018). ~?j.h%, par exemple, porte en arrière-plan la transcription d'une image en langage ASCII. Cette textuality disparaît lorsque l'on photographie l'œuvre avec son téléphone, les lignes de texte devenant de simples nuées, la planche de lettres étant ainsi rendue à son origine formelle, à son être-image. Vers le premier plan, des rayures apparemment incontrôlées d'une peinture rouge se mêlent à d'autres d'une couleur noire, cette combinaison rejoignant la bichromie de l'arrière-plan sur un autre mode, celui-ci d'obédience expressionniste, confinant à une calligraphie abstraite. Ce langage pictural de la spontanéité est subverti par sa parenté chromatique avec la sérialité abstraite du fond de l'œuvre, tombant ainsi à plat, se défaisant de sa signification historiographique, contraint qu'il nous semble en outre par le cadre longeant les bords du tableau ainsi doublés. Ce cadre, partiellement en réserve dans la grille ASCII, partage sa nature avec une série dispersée de taches formant un Braille paradoxal à la surface du tableau, emmêlant ses profondeurs, le bosselant alors qu'il le perce, surgissant alors qu'il est absence. On ne prête à ce signifiant, tantôt recouvert tantôt recouvrant, aucun signifié ; il ne viendrait pas à l'idée de chercher derrière ces marques un mot, une phrase. On se tient à sa signification haptique et c'est bien avec le corps, aux prises avec un espace, que l'on fait sa lecture ; exact opposé de l'arrière-plan, le même dont ce semblant de langage est parfois enjambé, recouvert. Les régimes sémantiques se falsifient mutuellement. Leur coexistence n'aboutit à rien de discursif ; il y a diction mais rien n'est dit d'autre que la coexistence de voies sémantiques sans commune destination, sans croisement. Inopérante à ce titre qu'elle est dictions sans discours, ~?j.h% est à peine matricielle ; elle n'a de final qu'un désastre, de conclusif qu'un naufrage – et un plaisir.

La signification haptique de ~?j.h% relève d'une deuxième modalité du sens : la situation à la fois mobile et située du regardeur devant une peinture ; les *Silver Paintings* (commencées au milieu des années 2000), qui réfléchissent l'image du regardeur au milieu de marques bien picturales, l'une et les autres se clairsemant mutuellement, en font ouvertement leur miel. Plus implicitement, d'autres œuvres utilisent les procédés situants que sont l'horizontalité en vraisemblance d'horizon (*Horizontal #5*, 1997) et la séparation verticale en vraisemblance de duplication (*Oo*, 2022). Dans d'autres cas, l'antécédence d'un état originel dont les œuvres se trouvent être le négatif ou le reflet étend la dépendance géographique à des peintures potentiellement absentes, ailleurs. C'est le cas par exemple pour *31/13* (2013), dont *sysysyo/* donne en 2017 (soit 4 ans plus tard) une version dans le langage ASCII. L'œuvre devient ainsi l'argument hautement variable d'une équation non seulement spatiale mais aussi temporelle – troisième grande direction du sens chez Humphries que ce délai dans la causalité, lorsqu'une conséquence advient plusieurs années après sa cause, approche déjà. Cette direction est amplifiée par les liens que nombre d'œuvres entretiennent conjointement avec une certaine histoire formelle et une certaine autoréflexivité. *Narcissus* (2010), *Note to Self* (2005) ou encore *Hit or Miss* (1993), référence très probable aux *Tirs* de Niki de Saint Phalle, se tiennent explicitement



1946HJ, 2023. Oil on linen, 96 x 90 inches (243.8 x 228.6 cm)
Courtesy the artist; Galerie Gisela Capitain, Cologne; Greene Naftali, New York; and Stuart Shave / Modern Art, London.



contemporaneity in the 21st century—there is indeed landscape, sum—Humphries’ painting takes on the semantic vertigo of the being-other, that is, being remade, being made after, by means of, in the midst of, with, from, in relation to, in mirror image to, despite, so many versions of a sliding inseparable from their meaning. In this way, a practice with both clear and ambitious intentions is carried out: “Be able to make works that I felt really are getting at what it is like to be alive right now, with some of the less comfortable feelings that that produces in many of us, or certainly in a society way.”⁷⁷ On the same occasion, Humphries also states: “We’ve undergone this really radical shift in our lives, how we relate to things we do in our daily lives, each other, [...] and I’m trying very hard to get that into art somehow and create a recognition effect because I think in a sense we’re alone with that reality. We’re all in it, but it’s very hard to relate to each other about it. Art can address that in some way, I hope.”⁷⁸ It therefore seems that Humphries seeks to use her painting to respond to what has become of such a fundamentally human concept as solitude. Being-alone that has become unrecognizable, yet seems to find a counterpoint in her painting: the event, emergence of contrariness in the semantic economy of the work.

Event

For example, the nature of 😊 :) (2017) changes when we look at its background for what it is: the probable reformulation of a painting from the 1990s in the style of *Horizontal #5* (1997). The emojis and emoticons that we recognize in the foreground, themselves supposedly transparent transcriptions of well-known states (which are not immune to interpretation, quite the contrary), thus occupy only a fractional and undefined part of the linguistic environment established by the work, an environment that is all the more obscured as its background, dependent as it is on a missing source, opacifies. Is there communion, a connection between these paths of meaning? jHΩI :) (2018), when its background becomes for the viewer the ASCII translation of an image (but which one?), experiences a similarly tangled fate, amplified by the presence, in a supposedly random CAPTCHA language, of the artist’s initials (jH) and a joint reference—by the Greek letter omega followed by the number 1—to the end and the beginning. All these events, contrasting reliefs of meaning within the now troubled unity of the work, make the gaze inseparable from an investigation, whose task is to hold together several unmixable languages, discussing differently a subject (but only one?) whose mystery remains complete—a chipped semantic situation, digital slang going, as with ~?j.h%, straight only to its ruin.

This technological yet dysfunctional expression, with no clear destination or origin, is counterbalanced by the imperfectly reflective surface of the *Silver Paintings*. Their imperfections—cracks, scratches, gashes, almost wounds—undermine their claim to pure superficiality, to the simple reflection of surrounding appearances, and formulate the problem of the destination and origin of meaning in more geographical terms, here involving the interior and exterior, physical translations of source and destination. These breaches engulf the viewer in what becomes, behind the activity of the surface that he witnesses and whose expressions are modified by movement, the belly of the painting; we then assume it to be immutable, substantial. This situation amplifies that produced by *Untitled (Sunset Orange)*, painted in 2001. The three areas of color separated by two semblances of horizon that cross this work, measuring nearly 2.30 meters by almost 2.60 meters, already displace the viewer according to the horizon that he stabilizes, a status coextensive with that of the image he perceives: sometimes topped by a fringe of sky superimposed on an incandescent sea, sometimes by a bar framing this same incandescence, now assimilable to the sky. The meaning of this work, incessantly relative, thus emerges through exchanges, mutations, and transpositions, through correspondences between one of its states and another; the *Silver Paintings* entangle these states, producing them almost simultaneously.

In 1946HJ (2022), Humphries produces an intermediate semantic state. Writing “JH6491,” the title of the work backwards, is to write it from a supposed interior of the work, whose appearance would be the membrane ensuring its communication with the outside world; it is to materialize its interstitial nature, to inscribe in it a reversibility, an in-between. The belly of the painting exists but remains hidden, inaccessible, almost impossible to locate, even though it is envisaged, just below the surface.

ment à cette croisée.

Ainsi, au creux de tortueuses mises en scène des conditions duelles, écartelées, nécessairement polysémiques de la peinture lorsqu’elle doit acquérir sa contemporanéité au XXI^e siècle – il y a bien paysage, somme – la peinture de Humphries se charge-t-elle du vertige sémantique de l’être-autre, c’est-à-dire être refaite, être faite d’après, au moyen, au milieu, avec, depuis, en regard, en miroir, malgré, autant de versions d’un glissement indissociable de leur signification. Sur ce mode s’effectue une pratique aux volontés à la fois claires et ambitieuses : « Faire des œuvres qui me semblent vraiment toucher à ce que c’est que d’être en vie actuellement, avec certains des sentiments moins confortables que cela produit chez beaucoup d’entre nous, ou certainement d’une manière sociétale⁷ ». À la même occasion, Humphries déclare : « Nous avons subi un changement radical dans nos vies, dans la manière dont nous nous rapportons aux choses que nous faisons dans notre vie quotidienne, les uns aux autres, [...] et j’essaie vraiment de transposer cela dans l’art d’une manière où d’une autre et de créer une identification [recognition effect] parce que je pense que, d’une certaine façon, nous sommes seuls face à cette réalité. Nous sommes tous concernés, mais il est très difficile de se lier [relier] les uns avec les autres à ce sujet. L’art peut y remédier d’une certaine manière, je l’espère⁸. » Il semble donc pour Humphries question de faire répondre sa peinture de ce qu’il est advenu d’une notion aussi fondamentalement humaine que la solitude. Être-seul devenu méconnaissable, qui semble pourtant trouver un contrepoint dans sa peinture : l’événement, surgissement d’une contrariété dans l’économie sémantique de l’œuvre.

Événement

Par exemple, 😊 :) (2017) change de nature lorsque l’on regarde son arrière-plan pour ce qu’il est : la reformulation probable d’une peinture des années 1990 dans le style de *Horizontal #5* (1997). Les emojis et émoticônes que l’on reconnaît au premier plan, eux-mêmes les transcriptions supposément transparentes d’états bien connus (ne se soustrayant pas pour autant à l’interprétation, bien au contraire), n’occupent ainsi qu’une partie fractionnaire, et indéfinie, de l’environnement langagier mis en place par l’œuvre, environnement d’autant plus obscurci que son arrière-plan, dépendant qu’il devient d’une source manquante, s’opacifie. Y-a-t-il communion, jointure entre ces voies du sens ? jHΩI :) (2018), lorsque son arrière-plan devient pour le regardeur la translation ASCII d’une image (mais laquelle ?), connaît un sort similairement emmêlé, qu’amplifie la présence, dans un langage CAPTCHA supposément aléatoire, des initiales de l’artiste (jH) et d’une référence conjointe – par la lettre grecque oméga suivie du chiffre 1 – à la fin et au début. Autant d’événements, reliefs de sens adversaires au sein de l’unité dès lors troublée de l’œuvre, qui rendent le regard indissociable d’une enquête, ayant pour tâche de faire tenir ensemble plusieurs langages non miscibles, discourant différemment sur un sujet (mais un seul ?) dont le mystère demeure complet – situation sémantique ébréchée, slang digital n’allant, de même que pour ~?j.h%, tout droit qu’à sa ruine.

À cette expression technologique mais dysfonctionnelle, sans destination ni origine sûres, fait contrepoids la surface imparfaitement réfléchissante des *Silver Paintings*. Leurs accidents – crevasses, rayures, entailles, presque blessures – pourfendent leur prétention à une superficialité pure, au simple renvoi des apparences environnantes, et forment le problème de la destination et de l’origine du sens en des termes plus géographiques, impliquant ici l’intérieur et l’extérieur, translations physiques de la source et de la destination. Ces brèches engouffrent le regardeur dans ce qui devient, derrière l’activité de surface dont il témoigne et dont ses déplacements modifient les expressions, le ventre de la peinture ; on le suppose alors immuable, substantiel. Cette situation amplifie celle que produisait *Untitled (Sunset Orange)*, peinte en 2001. Les trois plages de couleur séparées par deux semblants d’horizon dont est traversée cette œuvre, mesurant près de 2,30 mètres sur presque 2,60, déplacent déjà le regardeur en fonction de l’horizon qu’il stabilise, statut coextensif à celui de l’image qu’il perçoit : coiffée tantôt d’une frange de ciel apposée sur une mer incandescente, tantôt d’une barre cadrant cette même incandescence, désormais assimilable au ciel. Le sens de cette œuvre, incessamment relatif, se dégage donc au gré d’échanges, de mutations et de transvasements, de correspondances entre l’un de ses états et un autre ; les *Silver Paintings* emmêlent ces états, les produisant presque simultanément.

Dans 1946HJ (2022), Humphries produit un état sémantique intermédiaire. Écrire « JH6491 », soit le titre de l’œuvre à l’envers, c’est l’écrire depuis un intérieur supposé de l’œuvre, dont l’apparence serait la membrane assurant sa communication avec l’extérieur ; c’est

Writing the title of the work backwards in the work itself produces a two-sided density, with the viewer having access only to something that is both superficial and translucent. Again, it leads the unity of the work to its death, driving the unidirectional meaning to its loss: what to retain, where to situate oneself? The cognitive act of holding together such separate pieces of the work is only made possible by the unaltered unity of the flat quadrangle that is the painting—we know that this is not the case in the visually torn surfaces of the *Silver Paintings*. A link has been established between the likely expressionist stain on 1946HJ and the vandalism of the protesters towards the works of art⁹. The integrity of its functioning has indeed been compromised, but the core of the painting remains untouched, since the stain only appears on its visible surface, at the tip of the iceberg. The small hand at the bottom fringe of the work—is it the left hand placed on it, or the right hand placed from it?—reiterates this: we are, in the visible, between the reality of the fact and the nullity of the imagined, on an inauthentic, flawed, dubious path, and it is only in the dereliction of the stable that we form our view—not our verdict, but something of the order of the moving, the perspective.

About the *Silver Paintings*: David Joselit describes their “back-and-forth rhythm—whereby viewers are alternately thrown out of a painting and drawn back in—[as] a twenty-first-century analogue of Cézanne’s doubt,”¹⁰ Cézanne’s doubt being, in his view, “the painstaking process of transposing sensation into form.”¹¹ He thus comes to the conclusion that “the painting no longer need be one; it can be a multitude hosted by the same rectangle of canvas.”¹² This multitude—that is, painting as a semantic organ welcoming a variety of languages, signifying among their incompatibility formally, that is, physically, and therefore to be thought of in a space, but also to be considered in the histories that are the temporal developments of the medium, of itself and of the self—is masterfully orchestrated by *Neiman Marcus* (2021).

Frame of Reference

A monumental work (measuring nearly 2.50 meters by almost 12, divided into five panels), it reflects the very contemporary demise of the *Neiman Marcus* brand: “Covid lockdown in New York was pretty harsh. There was a feeling very much of being suspended in the present [...] There was a brand-new *Neiman Marcus* store that had opened just before Covid which went bankrupt soon after lockdown. Somehow the logo of that store became the subject of the painting(s). It’s really five paintings which make up one work.”¹³ The elegant, handwritten logo is painted along the five paintings in varying degrees of readability, rendered in a spectral state against a nebulous background, also of varying density—a pixelated image of mysterious origin, of which Humphries also paints the missing pixels. Between this logo, gently slipping into a bygone visual culture, a symbol of another time, and “the painting’s fractal white noise and shifting mists of color”¹⁴ that form the background, a place where even absence has a pictorial body, it is “the unfolding time of looking” that *Neiman Marcus* produces. Displayed in front of the window of the New York gallery Greene Naftali, it is only fully visible from the street, effectively placing the work in front of the city and its viewers. “The structure of the work itself” allows us to “recognize the cruel dimensions of our contemporary world”¹⁶: a world in which the embodied being is held and to which it does not actually belong, in which it does not completely dissolve, where its presence is pronounced in contrast to complete transparency, producing relief, a reef or resistance to the flowing rhythms of its streets, stopped in front of *Neiman Marcus*. Even if “the culminating moments of [her] practice occur in the studio,” something “pretty unique”¹⁸ happens here: her three semantic directions—plurality of languages and varying levels of their legibility, seized corporeality of vision, marked temporality of the work—together contravene a unified situation of being and work, a fracture that is doubled by the separation of the window. The being, constituting itself as an event, thus finds itself grappling with a frame of reference that, from the street, it experiences visually and corporally, in its usual and terrifying invisibility.

Interpreting a work by Humphries would come down to measuring the impact of a particular pictorial event—which either multiplies coexisting languages, blurs the incorporated situation of the gaze, or heralds the antecedence of a virtually absent

matérialiser sa nature interstitielle, inscrire en elle une réversibilité, un entre-deux. Le ventre de la peinture existe bien mais demeure dérobé, inaccessible, presque insaisissable bien qu’envisagé, affleurant. Écrire le titre de l’œuvre à l’envers dans l’œuvre, c’est produire une densité biface, le spectateur n’ayant donc accès qu’à quelque chose d’à la fois superficiel et translucide. C’est encore mener l’unité de l’œuvre à sa mort, conduire le sens unidirectionnel à sa perte : que retenir, où se situer ? L’acte cognitif de faire tenir ensemble des morceaux si séparés de l’œuvre n’est rendu possible que par l’unité, celle-ci inaltérée, du quadrangle plat qu’est le tableau – il en va différemment, nous le savons, dans les surfaces visuellement déchirées des *Silver Paintings*. Un lien a été établi entre la tache vraisemblablement expressionniste que porte 1946HJ et l’acte vandale de manifestants envers les œuvres d’art⁹. Atteinte il y a bien à l’intégrité de son fonctionnement, mais le ventre de la peinture reste donc intouché puisque ce n’est qu’à sa surface visible, qu’à l’extrémité de l’iceberg, que se produit la tache. La petite main, à la frange inférieure de l’œuvre – main gauche apposée sur elle, ou main droite apposée depuis elle ? –, le redit : nous sommes, au visible, entre la réalité du fait et la nullité de l’imaginé, sur une voie inauthentique, vicieuse, douteuse, et ce n’est que dans la déréliction du stable que nous formons notre vue – et pas notre verdict, mais bien quelque chose de l’ordre du mouvant, du perspectif.

À propos des *Silver Paintings* : David Joselit fait de leur « rythme de va-et-vient – où les spectateurs sont tour à tour évacués d’un tableau et ramenés à l’intérieur – [...] un analogue du doute de Cézanne au XX^e siècle¹⁰ », le doute de Cézanne étant selon lui « le processus laborieux de transposition de la sensation dans la forme¹¹ ». Il arrive ainsi à la conclusion que « le tableau n’a plus besoin d’être un, il peut être une multitude accueillie par le même rectangle de toile¹² ». Cette multitude – soit la peinture en tant qu’organe sémantique accueillant une foule de langages, signifiant parmi leur incompatibilité formellement, c’est-à-dire physiquement, et donc à penser dans un espace, mais à considérer aussi dans les histoires que sont les développements temporels du médium, d’elle-même et du soi –, *Neiman Marcus* (2021) en fait la magistrale orchestration.

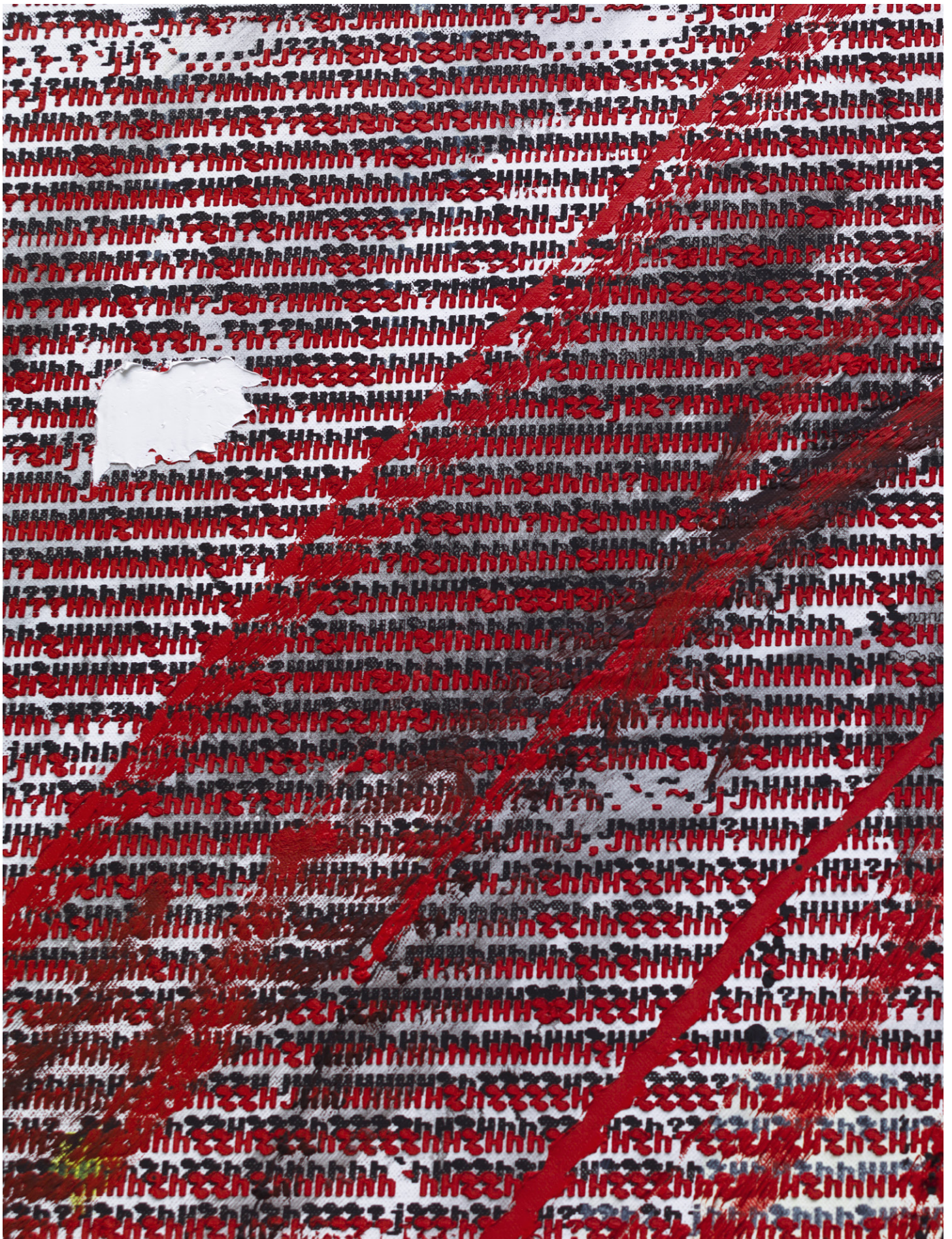
Référentiel

Œuvre monumentale (près de 2,50 mètres sur presque 12, séparés en 5 panneaux), elle fait état de la disparition bien contemporaine de l’enseigne *Neiman Marcus* : « Le confinement du Covid à New York a été assez sévère. Il y avait vraiment un sentiment d’être suspendu dans le présent. [...] Un tout nouveau magasin *Neiman Marcus* avait ouvert juste avant la pandémie et a fait faillite peu après le confinement. Le logo de ce magasin est devenu le sujet du ou des tableaux. Il s’agit en réalité de cinq tableaux qui composent une seule œuvre¹³. » Le logo, manuscrit, élégant, est peint le long des panneaux de l’œuvre plus ou moins lisiblement, rendu à son état spectral sur un fond nébuleux, lui aussi à densité variable – image pixelisée à la source mystérieuse dont Humphries, c’est important, peint également les pixels absents. Entre ce logo, glissant doucement dans une culture visuelle caduque, passée, symbole d’un autre temps, et « le bruit blanc fractal de la peinture et les brumes changeantes de couleur¹⁴ » qui en constituent l’arrière-plan, lieu où même l’absence a un corps pictural, « c’est le temps en déroulement du regard [the unfolding time of looking]¹⁵ » que *Neiman Marcus* produit. Exposée face à la vitrine de la galerie newyorkaise Greene Naftali, elle n’est pleinement visible que depuis la rue, inscrivant de fait les présences de l’œuvre en face de la ville et de son regardeur en elle. « La structure de l’œuvre elle-même » nous permet de « reconnaître les dimensions cruelles de notre monde contemporain¹⁶ » : monde dans lequel l’être incarné est tenu et auquel en fait il n’appartient pas, dans lequel il ne se dissout pas tout à fait, où sa présence est prononcée à rebours d’une transparence complète, en production de relief, en écueil ou résistance aux rythmes fluviaux de ses rues, arrêté qu’il se trouve devant *Neiman Marcus*. Même si « les moments culminants de [sa] pratique se produisent dans le studio¹⁸ », ici se passe quelque chose d’« assez unique » : ses trois directions sémantiques – pluralité des langues et niveaux variables de leur lisibilité, corporalité saisie de la vision, temporalité marquée de l’œuvre – contreviennent ensemble à une situation unifiée de l’être et de l’œuvre, fracture que redouble la séparation de la vitrine. L’être se trouve ainsi aux prises avec un référentiel dont il fait, depuis la rue, l’expérience visuelle en même temps que vécue, mais dont il peut aussi éprouver, se constituant lui-même en tant qu’événement, l’habituelle et terrifiante invisibilité.

Interpréter une œuvre de Humphries reviendrait à mesurer l’impact de tel événement pictural – qui, c’est selon, multiplie les langages en



jHQI), 2018. Oil on linen, 114 x 127 inches (289.6 x 322.6 cm)
Courtesy the artist; Greene Naftali, New York; and Stuart Shave / Modern Art, London.



source—on what remains an apparently stable frame of reference, a unified horizon of rules and expectations, a conceptual framework within which to construct an interpretive truth, producer of coherence, and whose overall relevance does not disappear nonetheless. Thus, through the impasse of a contradiction posed on considerable and interlocking scales, Jacqueline Humphries' painting produces, in particular, a crisis in the theatrical model of landscape, which establishes a "spectacle — that is, a discourse offered to the eye"¹⁹ dependent on a "staging, involving actors who capture the viewer's interest and a frame that focuses their vision."²⁰ In the words of Patricia Falguières, it is clear that "it is not an excess of presence (to oneself, to the audience) that the artist [Humphries in this case] grappling with the theatricality of art requires, but rather an awareness of the multiple operations of 'framing' that establish the process of meaning. [...] In short, it is the multiplication (assumed as such) of the possibilities of play."²¹

The original model of the theatrical landscape, presiding over an "ideal landscape of the classical era [which] could be compared to a musical chord, a consonance that harmoniously brings together a place, a time, and an action,"²² becomes dissonance in Humphries' work. Her work, which includes the physical coordinates of the lived and the visible in the possibilities of pictorial meaning, is indeed the "framework of a virtual action"²³ that links presence and time, "scenography" and "temporality."²⁴ However, the relationship between the event, which carries the action, and its setting brings the pictorial situation to an insoluble drama, the same one that has been called the endless corrida of meaning, not happening but unfolding: a drama that is sometimes without a valid outcome, producing as it unfolds the non-existence of its ending and the receding of its origin, since if it really began, it began elsewhere, and sometimes with an invalidating outcome, since it reverses some of the conditions of the work that could have ensured its semantic coherence²⁵; off-beating or wrong-footing. These are paradoxical outcomes in light of a theatrical model that necessarily calls for a conclusion, but they conversely have the merit of capturing the semantic landscape that Humphries has made her main subject in all its amplitude. An amplitude that John Kelsey detects in the conclusion of his essay on *Neiman Marcus*: "It's impossible to say where the painting's content ends and its non-context begins."²⁶ Through this or that event, Humphries' painting imperiously posits the meaning of the work in relation to a framework that is at once internalized and subjectivized, plural and total; a living framework. What, then, is to be done within this framework or before it, before the work, in the world? Look infinitely.

coexistence, brouille la situation incorporée du regard, annonce l'antécédence d'une source virtuellement absente — sur ce qui reste un référentiel apparemment stable, horizon uni de règles et d'attentes, cadre conceptuel au sein duquel constituer une vérité interprétative, producteur de cohérence, et dont la pertinence d'ensemble ne disparaît pas pour autant. Voilà, par l'impasse d'une contradiction posée à des échelles considérables, et emboîtées, comment la peinture de Jacqueline Humphries produit notamment la crise du modèle théâtral du paysage, qui instaure un « spectacle — c'est-à-dire un discours s'offrant à la vue¹⁹ » dépendant d'une « mise en scène, impliquant des acteurs qui fixent l'intérêt du spectateur et un cadre qui focalise sa vision²⁰ ». En reprenant les mots de Patricia Falguières, il est évident que « ce n'est pas un trop plein de présence (à soi-même, au public) que requiert l'artiste [Humphries en l'occurrence] aux prises avec la théâtralité de l'art, c'est la conscience des multiples opérations de "cadrage" qui instaurent le procès de signification. [...] C'est en somme la multiplication (assumée comme telle) des possibilités de jeu²¹. »

Le modèle originel du paysage théâtral, présidant à un « paysage idéal de l'époque classique [qui] pourrait être comparé à un accord musical, à une consonance qui met en œuvre de façon harmonieuse un lieu, un temps et une action²² », passe chez Humphries dans le régime de la dissonance. Son travail, comprenant les coordonnées physiques du vécu et du visible dans les possibles du sens pictural, est bien le « cadre d'une action virtuelle²³ » qui lie présence et temps, « scénographie » et « temporalité »²⁴. Le rapport de l'événement, porteur de l'action, à son cadre fait cependant revenir la situation picturale à un drame insoluble, le même que l'on a appelé corrida interminable du sens, n'advenant pas mais se déroulant : drame tantôt sans issue valide, produisant à mesure qu'il se constitue l'inexistence de sa terminaison et le recul de son origine puisque s'il a réellement commencé il a commencé ailleurs, tantôt à issue invalidante, puisque réprobatrice de certaines des conditions de l'œuvre qui auraient pu lui assurer quelque cohérence sémantique²⁵ ; à contretemps ou à contrepied. Dénouements pour le moins paradoxaux au regard d'un modèle théâtral appelant nécessairement la conclusion, qui ont en revanche le mérite de saisir le paysage sémantique dont Humphries a fait son sujet principal dans toute son amplitude. Amplitude que John Kelsey décèle en conclusion de son essai à propos de *Neiman Marcus* : « Il est impossible de dire où s'arrête son contenu et où commence ce qui n'est pas son contexte.²⁶ » Par tel ou tel événement, la peinture de Humphries pose impérieusement le sens de l'œuvre en regard d'un cadre à la fois intériorisé et subjectivé, pluriel et total ; un cadre vivant. Que faire alors dans ce cadre ou devant lui, devant l'œuvre, dans le monde ? Regarder infiniment.

¹ Born in 1960 in New Orleans, she has lived and worked in New York since her admission to the Parsons School of Design in 1982, followed by the Independent Study Program at the Whitney Museum of American Art in 1985.

² Discussion between the artist and the author, August 2025.

³ McDonough, Tom, « To Serve Painting. Tom McDonough on Jacqueline Humphries at Greene Naftali, New York », Texte Zur Kunst, February 10th, 2023

⁴ Discussion between the artist and the author, op. cit.

⁵ Discussion between the artist and the author, op. cit.

⁶ Ibid.

⁷ Humphries, Jacqueline, « Double, Double, Foil and Trouble: On Doubling and Painting », Washington, National Gallery of Art, October 30th, 2022.

⁸ Ibid. A nostalgic accent, but no more than that, since Humphries seems clearly aware that the transformations of the world are giving contemporary painting a hard time and thus maintaining its raison d'être.

⁹ Halperin, Julia, « Artist Jacqueline Humphries: "They told me I had to stop painting" », Financial Times, May 31st, 2023, (visited on July 22nd, 2025).

¹⁰ Joselit, David, « Painting Time: Jacqueline Humphries », in id., Angus Cooke et Suzanne Hudson, Jacqueline Humphries, London, Koenig Books, 2014, p. 16.

¹¹ Ibid., p. 15.

¹² Ibid., p. 30. It is Joselit who underlines on both occasions.

¹³ Discussion between the artist and the author, op. cit. The company has since been acquired by Fifth Avenue competitor Saks.

¹⁴ Kelsey, John, Jacqueline Humphries: *Neiman Marcus*, exhibition catalog, New York, Greene Naftali (November 4th, 2022-January 14th, 2023), New York, Greene Naftali, 2022, p. 14.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 48.

¹⁷ Discussion between the artist and the author, op. cit.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Mérot, Alain, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009, p. 99. Our translation.

²⁰ Ibid.

²¹ Falguières, Patricia, « Aire de jeu. À propos du théâtre et des arts au XXe siècle » (2007), in Cricqui, Jean-Pierre (dir.), *Anthologie des Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol. 1 « Questions d'histoire de l'art », Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011, p. 72. It is Falguières who underlines.

²² Mérot, A., *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, op. cit., p. 145. It is Mérot who underlines.

²³ Ibid., p. 134.

²⁴ Ibid., p. 95.

²⁵ It would be interesting to study how the title affects this suspension, which, on both sides of the drama, it can either reinforce or resolve.

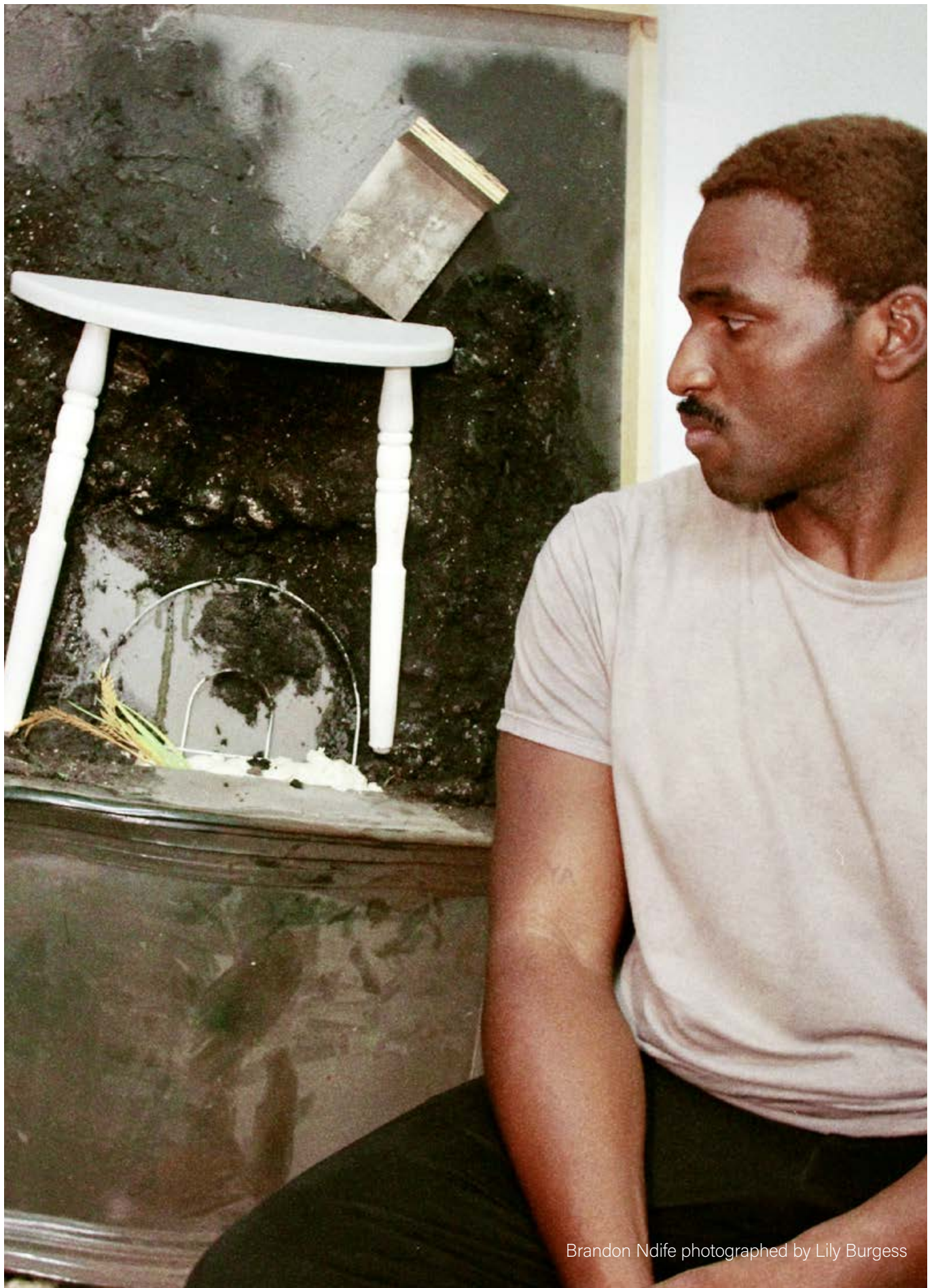
²⁶ Kelsey, J., Jacqueline Humphries: *Neiman Marcus*, op. cit., p. 56.

Brandon Ndife

an interview by Louis Dufreche

I had first met Brandon Ndife briefly at a cocktail in New York. This time, I was on the train to Brooklyn to visit his studio. Born in Indiana, he moved to New York to study. When I first encountered his work I was immediately struck by the way it unsettled familiar forms. His sculptures recall domestic objects while being overtaken by organic presences, caught somewhere between craft and nature. The studio, as expected, was rough, close to a carpenter's workshop. Furniture was being built from all sorts of materials, stacked and transformed. We sat down for a conversation about the Midwest, nostalgia, furniture as motif, the battle between nature and the domestic, and the social dimension that runs through his work.

J'ai d'abord rencontré brièvement Brandon Ndife lors d'un cocktail à New York. Cette fois, je prenais le train pour Brooklyn afin de visiter son atelier. Né dans l'Indiana, il a déménagé à New York pour étudier. Lorsque j'ai découvert son travail pour la première fois, j'ai été immédiatement frappé par sa manière de déranger les formes familières. Ses sculptures évoquent des objets domestiques tout en étant envahies par des présences organiques, à mi-chemin entre l'artisanat et la nature. L'atelier, comme on pouvait s'y attendre, était brut, proche d'un atelier de menuisier. Du mobilier était en cours de fabrication à partir de toutes sortes de matériaux, empilés et transformés. Nous nous sommes assis pour discuter du Midwest, de la nostalgie, du mobilier en tant que motif, de la lutte entre la nature et le domestique, et de la dimension sociale qui traverse son travail.



Brandon Ndife photographed by Lily Burgess



Untitled (Jaboticaba), 2024, Wood, foam, polyurethane resin, oil paint, enamel paint, gold leaf, colored leafing, scenic moss, 106.6 x 129.5 x 71.1 cm

Did growing up in Columbus, and the industrial background of the Midwest, influence your early beginnings as an artist?

I think in the Midwest it's a mix of rural and urban, where there's rural workers versus urban workers: the suburbs and the city being these crossroads of industry. I think the suburbs were an interesting backdrop because of the uniformity, the unilateral look.

What do you mean by unilateral look?

Everybody is on the same agreement. Everything is sort of all-America: baseball, football, beer, you know. Even though I was a child of immigrants growing up in the Midwest, the outlook of the population was a uniform experience: not a lot of diversity, not a lot of worldview that is outside of those borders. There's a sort of uniformity to growing up in the Midwest which encouraged me to look into things—look deeper into the landscape because it was so bare of anything that interesting.

Does the furniture used in your work evoke notions of intimacy but also a sense of craft that might have been forgotten?

I think it's more so the motif of craft, or the motif of certain standards of furniture. There's a motif of: this is an antique, instead of deeper conversations on craft. They're able to be archetypal. The forms that I make are approximations to something of an antique style.

Est-ce que le fait d'avoir grandi à Columbus, et dans le contexte industriel du Midwest, a influencé tes débuts d'artiste ?

Je pense que dans le Midwest c'est un mélange de rural et d'urbain, avec d'un côté les travailleurs ruraux et de l'autre les travailleurs urbains : les banlieues et la ville étant à la croisée de l'industrie. Je crois que les banlieues offraient un décor intéressant à cause de leur uniformité, de ce look unilatéral.

Qu'est-ce que tu entends par look unilatéral ?

Tout le monde est d'accord sur la même chose. Tout est un peu "all-America" : baseball, football, bière, tu vois. Même si j'étais un enfant d'immigrés en grandissant dans le Midwest, la vision de la population était une expérience uniforme : pas beaucoup de diversité, pas beaucoup d'ouverture au monde extérieur. Il y a une sorte d'uniformité dans le fait de grandir dans le Midwest, qui m'a poussé à aller chercher ailleurs — à regarder plus profondément le paysage parce qu'il était tellement dépourvu de quelque chose de vraiment intéressant.

Les meubles utilisés dans ton travail évoquent-ils des notions d'intimité mais aussi une idée d'artisanat qui aurait pu être oubliée ?

Je crois que c'est plutôt le motif de l'artisanat, ou le motif de certains standards du mobilier. Il y a ce motif de : ça, c'est une antiquité, plutôt qu'une conversation approfondie sur

And I think since I am making them from scratch, I do have more malleability where it's just hinting at it, and not necessarily following a tradition like Windsor chairs. I would like to think that I'm able to approximate people's notions of a global style of "nice" or a certain nice thing.

Is there a sense of nostalgia for those housewares?

Maybe that's the word. Because these are very informed from the past. Even if it's not a past memory per se, there are objects that aren't in front of me. I think in several ways, I'm trying to distill how I could feel nostalgia.

I was curious about the relation with nature because furniture is in a way nature tamed, and in your work it's very straightforward sometimes. Does the idea of taming nature inform the work?

I see it as taming nature up to a certain time in the work's trajectory, and then it switches over, where nature is winning. In some way, there's a fantastical ecology in the work, in that vein of taming nature — like who's taming whom in a forever battle. To that point, furniture is nature tamed — nature planed, cut, and put together. There's also, in the compositions, this furniture being engulfed or invaded by nature. I'm thinking about the macro displacement — nature and taming nature. Even more locally, like in the country, I think a lot of the terms and forms that I use are very American. It's all an analog for people too: ta-

l'artisanat. Ils peuvent être archétypaux. Les formes que je crée sont des approximations d'un style ancien. Et comme je les fais à partir de rien, j'ai plus de malléabilité, où ça ne fait qu'y faire allusion, sans nécessairement suivre une tradition comme celle des chaises Windsor. J'aimerais croire que je parviens à approcher l'idée que les gens se font d'un style global du "joli" ou d'un certain bel objet.

Y a-t-il une forme de nostalgie pour ces objets domestiques ?

Peut-être que c'est le mot. Parce qu'ils sont très inspirés du passé. Même si ce n'est pas un souvenir passé à proprement parler, ce sont des objets qui ne sont pas devant moi. Je crois qu'à plusieurs niveaux, j'essaie de distiller comment je pourrais ressentir de la nostalgie.

Je me demandais quel était ton rapport à la nature, parce que le mobilier est en quelque sorte de la nature apprivoisée, et dans ton travail c'est parfois très frontal. Est-ce que l'idée d'apprivoiser la nature influence ton travail ?

Je vois ça comme de la nature apprivoisée jusqu'à un certain stade dans la trajectoire de l'œuvre, puis ça bascule, et c'est la nature qui gagne. D'une certaine manière, il y a une écologie fantastique dans le travail, dans cette veine de l'apprivoisement de la nature — qui apprivoise qui, dans une bataille sans fin. Jusqu'à ce point, le mobilier c'est de la nature apprivoisée : rabotée, coupée, assemblée. Mais il y a aussi, dans les compositions,

ming nature, taming people; displaced people, displaced people's things... Where do they go?

Robert Gober once said, 'For the most part, the objects I choose are almost all emblems of transition; they are objects you complete with your body, and they are objects that in some way transform you.' I was thinking about that in relation to your work — how, in creating these objects, it feels like you're not only shaping them, but also putting part of yourself into them. Do you see it that way too?

I love that quote actually, and a lot of times I'm actually giving things of mine into the work. I regularly use dishware and furniture that complete a home, a dwelling. I think with all of those objects I'm in agreement with Gober, where I'm definitely putting in a lot of myself. But I think less about the capital-B "Brandon"; I'm trying to reach out via "I'm just like you," or creating an every picture—this could be anybody. In a way, I'm implicating myself in this scenario, and always feeling or wanting everybody to leave with, on several levels, people thinking that "that is us," or "that could be me."

But you've transitioned from using already made objects to making them?

It was me wanting to short-circuit how long it took to find something that I wanted to use. Making it from scratch gave me more control. It became a bit more surrealistic to start trying to make

ce mobilier qui se fait engloutir ou envahir par la nature. Je pense au déplacement à grande échelle — la nature et l'apprivoisement de la nature. Plus localement aussi, comme à la campagne, beaucoup des termes et des formes que j'utilise sont très américains. C'est aussi une analogie pour les gens : apprivoiser la nature, apprivoiser les gens ; des personnes déplacées, les objets de personnes déplacées... Où vont-ils ?

Robert Gober a dit un jour : "Dans l'ensemble, les objets que je choisis sont presque tous des emblèmes de transition ; ce sont des objets que tu completes avec ton corps, et qui, d'une certaine façon, te transforment." Je pensais à ça en lien avec ton travail — comment, en créant ces objets, on a l'impression que tu ne fais pas que les façonner, mais que tu y mets aussi une part de toi. Tu le vois comme ça toi aussi ?

J'adore cette citation, et souvent je donne réellement des choses qui m'appartiennent dans mon travail. J'utilise régulièrement de la vaisselle et du mobilier qui complètent une maison, un foyer. Avec tous ces objets je suis d'accord avec Gober : j'y mets beaucoup de moi. Mais je pense moins au "Brandon" avec un grand B ; j'essaie plutôt d'atteindre quelque chose par le biais du "je suis comme toi," ou en créant une image universelle — ça pourrait être n'importe qui. D'une certaine manière, je m'implique dans ce scénario, et je veux toujours que chacun reparte avec, à plusieurs niveaux, cette pensée : "ça, c'est nous," ou "ça pourrait être moi."



Easter Basket, 2024, Plastic, concrete, polyurethane resin, oil paint, enamel paid, gold leaf, colored leafing, scenic modd, 174 x 63.5 x 67.3 cm

it. The meaning became a bit more stretched because of small details not really fitting, like a properly-made cabinet. There were small things that became a psychological charge without having to reckon with something already built. I'm a big believer that things that already exist have a charge, which is not any kind of judgment. I think it's just a different kind of experience, at least for me.

All these tiny details you eventually control, details you might not even fully realize at first, but that are quietly felt when encountering the work.

It's all those small details—the tension—that really can snap a picture together. There's details that really charge the work.

In *Walden, or Life in the Woods*, Thoreau has this quote: 'I took a walk in the woods and came out taller than the trees.' It's this idea of elevation and healing through nature, and it came to mind while looking at your work. Do you see these qualities as something you intentionally bring in by incorporating nature?

I think nature is the antihero in the work. For me, I'm trying to reach these things through an ecological, either collapse, or a real struggle in the work. But in the end there is the healing, and I think the healing that I want to come about the most is not only an ecological healing.

Mais tu es passé de l'utilisation d'objets déjà faits à leur fabrication ?

Oui, c'était parce que je voulais court-circuiter le temps qu'il me fallait pour trouver quelque chose à utiliser. Le faire à partir de zéro me donnait plus de contrôle. C'est devenu un peu plus surréaliste de commencer à fabriquer. Le sens devenait un peu plus étiré à cause de petits détails qui ne collaient pas vraiment, comme dans un meuble bien fabriqué. Ces petits décalages créaient une charge psychologique sans avoir à composer avec quelque chose de déjà construit. Je crois fermement que les choses qui existent déjà portent une charge, ce qui n'est pas un jugement. C'est juste une autre expérience, du moins pour moi.

Tous ces minuscules détails que tu finis par contrôler, des détails dont tu ne te rends pas forcément compte au début, mais qui se ressentent silencieusement quand on rencontre l'œuvre.

Oui, ce sont tous ces petits détails — la tension — qui peuvent vraiment faire tenir une image. Ce sont des détails qui chargent réellement le travail.

Dans *Walden ou la Vie dans les bois*, Thoreau a cette phrase : "Je suis allé me promener dans les bois et j'en suis ressorti plus grand que les arbres." C'est cette idée d'élévation et de guérison par la nature, et ça m'est venu en tête en regardant ton travail. Est-ce que tu vois ces qualités comme quelque chose que tu introduis volontairement en incorporant la nature ?

Je pense que la nature est l'anti-héros dans

It's more of a social healing through that, too.

I was looking at images of hurricanes, the aftermath, and there's this interplay between private life, suddenly exposed and scattered across the street, and the traces of destroyed nature, all within the public space. Does that somehow inform your work?

The original impetus for the work, was when—even still in the thought process of crisis—I think it was the first time I had noticed that in a city, in a metropolis, when the system breaks down, everything bears back to a provincial level, or a primal level almost. In times of crisis is when I was seeing people in an emergency situation, but also where it was not the collapse of a society, but a collapse of order. And I think seeing the splaying of people's personal belongings made public—that kind of landslide was formally how I was starting to arrange what comes to be the work now. It was very much about our stuff and how that non-form smashed together became an anti-form, seeing debris and seeing demolished homes.

I see a strong connection between your work and architecture, even in the materials you use like concrete, wood, paint. In a way, some pieces remind me of Isa Genzken, and her famous *Fuck the Bauhaus*, her critique of modern architecture. I was

le travail. Pour moi, j'essaie d'atteindre ces choses à travers une écologie, soit en effondrement, soit en lutte réelle dans le travail. Mais à la fin il y a la guérison, et je pense que la guérison que je veux le plus voir advenir n'est pas seulement écologique. C'est davantage une guérison sociale à travers ça aussi.

Je regardais des images d'ouragans, de leurs conséquences, et il y avait ce jeu entre la vie privée, soudainement exposée et éparpillée dans la rue, et les traces de la nature détruite, le tout dans l'espace public. Est-ce que ça influence ton travail d'une certaine façon ?

L'impulsion initiale du travail, c'était quand — étant encore dans ce processus de réflexion sur la crise — je crois que c'était la première fois que j'avais remarqué que dans une ville, dans une métropole, quand le système s'effondre, tout revient à un niveau provincial, presque primitif. Dans les moments de crise, je voyais les gens en situation d'urgence, mais ce n'était pas l'effondrement d'une société, plutôt l'effondrement de l'ordre. Et je crois que voir les biens personnels des gens éparpillés en public — ce genre de glissement de terrain — c'était formellement la façon dont je commençais à organiser ce qui allait devenir mon travail. C'était vraiment à propos de nos affaires, et comment cette non-forme, entassée, devenait une anti-forme : voir des débris et des maisons démolies.

Je vois un lien fort entre ton travail et l'architecture, même dans les matériaux que tu utilises comme le béton, le bois, la peinture. D'une certaine manière, certaines

wondering if your pieces could be understood also as a critique of modern architecture in a way.

I think, as artists, we all have something we're critiquing or scrutinizing, and for me I think modern architecture is so either-or, it's either a global stew of different styles that are churned out to be furniture; it's meta on different layers of design. I think there's also, on the flip side, it's a privilege to scrutinize. People are living this certain experience also alongside what I'm critiquing and making in the studio.

Yeah, I've never thought about it, the luxury of being able to think about it.

There is a certain awareness that is eventual, that becomes like, 'oh, I'm using this American backdrop.' Meanwhile, when I get this inspiration, I'm at my mom's house, where I didn't use to scrutinize — I'm actually in the same place, and I think that nostalgia makes you feel some things differently. I don't think nostalgia — in the end — is always a soft emotion. Like, 'oh, that actually doesn't hold up anymore.' I think that's my interest with the use of a lot of layers and different materials. I always want to show that there's growth over time in the sculpture. Maybe it's not so apparent, maybe it happened before the sculpture was done, but they're very layered — they're very steps, so they take a journey.

pièces me rappellent Isa Genzken, et son fameux *Fuck the Bauhaus*, sa critique de l'architecture moderne. Est-ce que tes pièces pourraient être comprises aussi comme une critique de l'architecture moderne ?

Je crois qu'en tant qu'artistes, on a tous quelque chose qu'on critique ou qu'on scrute, et pour moi je crois que l'architecture moderne est tellement "soit l'un soit l'autre" : soit un mélange global de différents styles qui sont brassés pour devenir du mobilier ; soit c'est méta sur plusieurs couches de design. Mais je pense aussi, à l'inverse, que c'est un privilège de pouvoir scruter. Les gens vivent une certaine expérience en parallèle de ce que je critique et fabrique dans l'atelier.

Oui, je n'avais jamais pensé à ça, au luxe de pouvoir y réfléchir.

Il y a une certaine prise de conscience qui finit par arriver, où tu réalises : "ah, j'utilise ce décor américain." Et en même temps, quand j'ai cette inspiration, je suis chez ma mère, là où je n'avais pas l'habitude de scruter — je suis en fait au même endroit, et je crois que cette nostalgie te fait ressentir certaines choses différemment. Je ne crois pas que la nostalgie — au final — soit toujours une émotion douce. Comme : "ah, en fait ça ne tient plus vraiment." Je crois que c'est mon intérêt dans l'utilisation de beaucoup de couches et de matériaux différents. Je veux toujours montrer qu'il y a une croissance dans le temps de la sculpture. Peut-être que ce n'est pas si évident, peut-être que ça a eu lieu avant que la sculpture soit terminée, mais elles sont très stratifiées — ce sont des étapes, donc elles font un parcours.

GREENE NAFTALI

Arcane



Paul P.

with a text by
Hugo Bausch Belbachir

All images courtesy the artist and Greene Naftali, New York

Belbachir, Hugo Bausch. "Paul P." *Arcane*, October 2025: 74–81.

Paul P. is an artist whose work revolves around the representation of the homosexual model, with an acute awareness of the doubling of his experience within homosexual history. By this, I mean that it is — or rather, it has been, for me — essential never to separate the experience of Paul P.'s work from the knowledge of homosexuality: mine, his, ours. This attitude,

when facing the artist's work, is decisive, for Paul P. employs a representational system intrinsic to queer storytelling — both intimate and collective (in its persistence, even now) — through spatial situations that redirect each subject depicted toward their own inner consciousness. I speak, of course, of that homosexual familiarity with dream and with fear; of that space in which, throughout our lives, we are existentially alone.

I know little about him. I know he was born in 1977 in Hamilton, a city in Ontario, Canada, and that he grew up in Toronto, where he still lives and works. I know he is the son of a pastor who emigrated from Peru to Canada. I know that he sought early on to sever ties with the burden of that history — of family. While reflecting on this text, I wondered whether I should ask him to tell me about his childhood. To speak to me of his adolescence, for instance. I wondered whether it was important, for me, to adapt my historian's approach to a body of work that feels, to me, *inherently familiar*. I know his childhood. I know his adolescence. In the homosexual experience, there is always this: a constant doubling when

Paul P. est un artiste dont le travail se concentre autour de la représentation du modèle homosexuel, dans une conscience du dédoublement de l'expérience de sa vie dans l'histoire homosexuelle. Par là, je veux dire qu'il est — du moins, qu'il a été, pour moi — essentiel de ne jamais dissocier l'expérience du travail de Paul P. du savoir de l'expérience de l'homosexualité ; la mienne, la sienne, la nôtre. Cette attitude, face au travail de l'artiste, est décisive, tant Paul P. use d'un système de représentation propre au récit Queer — autant intime que collectif (dans sa constance, aujourd'hui encore) — dans des situations spatiales redirigeant chaque sujet représenté vers son conscient intérieur. Je parle, bien sûr, de cette familiarité homosexuelle du rêve et de la peur ; de cet espace dans lequel nous sommes, durant tout le long de notre vie, existentiellement seuls.

Je sais peu de chose de lui. Je sais qu'il est né en 1977 à Hamilton, une ville de l'Ontario, au Canada, et qu'il a grandi à Toronto, où il vit et travaille encore. Je sais qu'il est le fils d'un pasteur ayant émigré du Pérou au Canada. Je sais qu'il a, très tôt, voulu couper les ponts avec le poids de cette histoire, de la famille. En réfléchissant à ce texte, je me suis alors demandé s'il était nécessaire de lui demander de me parler de son enfance. De me parler de son adolescence, aussi, par exemple. Je me suis demandé s'il était important, pour moi, d'adapter mon approche d'historien vers son travail qui m'est *intrinsèquement familier*. Je sais son enfance. Je sais son adolescence. Dans l'expérience homosexuelle, il y a cela ; ce dédoublement constant face à l'autre homosexuel. La souffrance a été la même. La peur, aussi. La joie. La recherche.



confronted with the other homosexual. The suffering was the same. The fear. The search. Happiness, too. I have never, in fact, needed to look at Paul P.'s paintings to know it. I haven't needed to read about him. There has always been this certainty: I recognize the gaze of the models in his paintings; I recognize their postures; I recognize the deep, vacant space in which their bodies appear lost, alone, unmistakably searching for themselves. Every gay boy sees in Paul P.'s work his own face, his own body, and the unfolding of his own life.

I think, then, that drawing became a form of writing for him. That this writing was the only thing that resembled his body; the only one that could express what secretly existed inside him. Drawing was the antidote that saved him from discourse. Saved him in the absolute sense. Compulsively. Obsessively. It saved many of us.

Paul P. came of age under the shadow of the AIDS epidemic, which had already claimed the lives of the greatest poets. Peter Hujar, David Wojnarowicz, Robert Mapplethorpe, Derek Jarman, Marlon Riggs, Mark Morrisroe, Essex Hemphill, Klaus Nomi, Arthur Russell, Keith Haring, Leigh Bowery, Martin Wong, Felix Gonzalez-Torres, Paul Thek, Rudolf Nureyev. Paul P. had to go on from that tragedy. He, then, came to his inversion too late, trying throughout the 1990s not to catch AIDS himself, already understanding the unbreakable link between the homosexual's experience of sex and of death. His suburban bedroom was filled with gay erotic magazines he purchased from the back section of adult bookstores. They filled all the space of his imagination. Of his desire. The escort ads. Their photos. The male body, photographed, naked or not, in a magazine, becoming — in the adolescent's experience — a form of imagined pornography. It is the first contact with desire for the other. This is how the young gay boy learns. Paul P. spent his free days poring over those publications. He admired the pornographic photography of the early 1980s — from the pre-AIDS era — though he felt no nostalgia for that time. He was 19 years old, maybe. In his body. When, in 1997, he produced *Snapping Off*. The only video works he ever made. He appears nearly naked. On his bed. He wears a black Nike cap. A thick necklace that looks like it might be wooden. High white-and-green Calvin Klein socks. His body is pale, juvenile still. He repeats, frenetically, a sequence of stretching movements and the snapping of the garments against his skin. The wall behind him is decorated with posters. One shows a nude man with an erection. Beside him, a plush pink pig. On the floor: sneakers, books, piles of clothes in disarray. It's night. The curtains are drawn. Paul sits up, lies down, moves at times closer to the camera. This is one of the artist's earliest works to affirm the unbroken

Puis le bonheur. Je n'ai jamais, en fait, eu besoin de regarder les peintures de Paul P. pour le savoir. Je n'ai pas eu besoin de lire à son propos. Il y a, indéniablement, toujours eu cette évidence ; je reconnais le regard des modèles de ses peintures ; je reconnais leurs postures ; je reconnais l'espace vide et profond dans lequel leurs corps semblent perdus, seuls, indéniablement en quête d'eux-mêmes. Tout garçon homosexuel reconnaît, dans le travail de Paul P., son propre visage, son corps, et le cours de sa propre vie.

Je pense alors que le dessin a été pour lui une écriture. Que cette écriture était la seule qui ressemblait à son corps ; la seule qui exprimait ce qui *existait secrètement en lui*. Le dessin a été l'antidote qui l'a sauvé du discours. Sauvé dans un sens absolu. De façon compulsive. Obsessionnelle. Cela a sauvé beaucoup d'entre nous. Ce que, enfants, nous avons dessiné ; ce dont nous étions privés, dans l'expérience de nos vies. Le dessin a été un temps secret à l'intérieur duquel nous avons rêvé ce que nous pensions ne jamais voir exister. Paul P. grandira, lui, dans la conscience de l'épidémie du Sida, qui aura d'ores-et-déjà tué les plus grands poètes homosexuels. Peter Hujar, David Wojnarowicz, Robert Mapplethorpe, Derek Jarman, Marlon Riggs, Mark Morrisroe, Essex Hemphill, Klaus Nomi, Arthur Russell, Keith Haring, Leigh Bowery, Martin Wong, Felix Gonzalez-Torres, Paul Thek, Rudolf Nureyev. Paul P. aura dû continuer depuis cette tragédie — “plein de vie mais préparé à la catastrophe — telle était l'atmosphère dominante qui attendait les hommes gays devenant adultes au milieu des années 90.”

Il sera donc venu à s'invertir trop tard, tentant, tout au long des années 1990, de ne pas attraper, lui-aussi, le Sida, et comprenant déjà le lien infini que connaît l'homosexuel de son expérience du sexe et de la mort. Sa chambre de banlieue est remplie de magazines érotiques homosexuels qu'il achète dans le fond d'une librairie pour adultes. Ils occupent tout l'espace de son imaginaire. De son désir. Les annonces d'escorts. Leurs photos. Le corps masculin photographié, nu ou non, dans un magazine, et depuis l'expérience de l'adolescent, est celle d'une pornographie imaginée. C'est le premier contact avec le désir vers l'autre. C'est comme cela que le jeune adolescent homosexuel apprend. Paul P. passe ses journées libres à épier ces publications. Il admire les photographies pornographiques du début des années 1980 et de l'avant-Sida, et cela bien que n'éprouvant aucune nostalgie pour cette époque. Il a vingt ans quand cela se passe en lui. Dans son corps. Dans son esprit. Quand, en 1997, il réalise *Snapping Off*, une des seules œuvres vidéos qu'il produit, dans le contexte d'un cours de performance à l'école. Il est presque nu, sur son lit. Il porte une casquette Nike noire. Un collier épais qui semble en bois. Des chaussettes hautes blanches et vertes Calvin Klein. Son corps est pâle, juvénile encore. Il répète frénétiquement des mouvements d'étirements puis de cla-



link between his life and his work. He is perhaps nineteen, and decides his name: Paul P.

In the years that follow, Paul P. devotes himself to drawing and painting, grounded in his experience of the image of the homosexual body — its nearly faded, *fin-de-siècle* flamboyance. Literature and cinema become the most important documents in constructing this imagination: Gregg Araki, De Montesquiou, Pier Paolo Pasolini, Bruce LaBruce, Marcel Proust, James Abbott McNeill Whistler. Paul P. admires Whistler's nocturnal paintings of London. *Nocturne: Blue and Silver, Chelsea*, for instance, from 1871; the faint mist above the Thames, the transparency of each layered brushstroke across the landscape, in the hour before sunset. It was Whistler's first "nocturne," a term suggested by British collector Frederick Leyland, for how it evoked moonlight and carried, in its experience, a certain musicality. Whistler himself later explained how fitting the title was — expressing his desire to suspend space within itself, stripping away any exterior or extraneous information from the scene; focusing instead on the arrangement of lines across the horizon, and the sublime contrast of light on drifting surfaces. For Paul P., the question of the model is as much about the experience of the other as it is about a tradition rooted in painting and art history. This, too, is a constant in queer history: references to place, time, and image. To the pleasure found in the fantasy of what the body has never touched; the dream, and that kind of inner wandering. The model — that is, the one from whom we learn. The homosexual learns in silence. In total silence. It is the only way to stay alive. Not to die entirely. He learns, then, without words. Deprived of language. It is a powerful moment: learning how to exit the world. At that moment, painting becomes deeply important.

The men he admired in those pornographic magazines may already have died of AIDS, he thinks. In his drawings, they are stripped of any erotic charge; Paul P. focusing on their faces and certain parts of their bodies. They seem to pass through a profound melancholy. They, too, are outside the world. Of course. The act is tied directly to the artist's own body. Between 2001 and 2002, Paul P. created a number of such drawings. Done in pencil. The tones are purples, light blues, browns, pale reds — sometimes nearly blood, vivid — and blacks. Each subject is represented within the frame of the page as though enclosed in their own interior. The landscape is entirely erased; each is intrinsically alone, in a half-sleep. An almost-dream. He draws quickly, lending his subjects questions he understands within himself: a kind of disorientation, boredom, and fear. His desire is expressed as a shy attempt to name it; that perverse recognition of a pleasure not far from pain. Observation, here, cannot be sepa-

quement de ces seuls vêtements sur sa peau. Le mur derrière lui est décoré de posters, dont l'un montre un homme nu, le sexe en érection. À côté de lui, un cochon en peluche rose. Au sol, ses baskets, des livres, et des piles de vêtements en désordre. Il fait nuit. Les rideaux sont tirés. Paul se redresse, s'allonge, et se rapproche par moments de la caméra. C'est une des premières œuvres de l'artiste qui atteste du lien perpétuel entre son travail et sa vie. Il a peut-être 19 ans, et décide de son nom: Paul P.

Durant les années qui suivent, il s'attachera à développer un travail du dessin et de la peinture se basant sur son expérience de l'image du corps homosexuel ; sa flamboyance presque fanées, *fin de siècle*. La littérature et le cinéma seront les documents les plus importants à l'élaboration de cet imaginaire: Gregg Araki, De Montesquiou, Pier Paolo Pasolini, Bruce LaBruce, G.B Jones, Marcel Proust, James Abbott McNeill Whistler. Paul P. admire les peintures nocturnes de Londres du peintre Anglais. *Nocturne: Blue and Silver - Chelsea*, par exemple, de 1871 ; la légère brume au-dessus de la Tamise, et la transparence de chaque couche dans le paysage, une heure avant le coucher du soleil. C'est la première nocturne de Whistler, dont le titre fut suggéré par le collectionneur britannique Frederick Leyland pour son expérience de la lumière de la lune et de cette légère familiarité, dans ce sentiment, à la musique. Whistler lui-même compléta en précisant la pertinence du titre dans son attache à suspendre l'espace à l'intérieur de lui-même, destituant toute information extérieure et étrangère à la scène ; à l'arrangement des lignes sur chaque horizon et aux contrastes sublimes de lumières sur leurs surfaces flottantes. La question du modèle, pour Paul P., est autant celle de l'expérience de l'autre que d'une tradition propre à la peinture et l'histoire de l'art. Cela est constance dans l'histoire Queer, aussi ; la référence aux lieux, aux temps, et aux images. À ce plaisir trouvé dans le fantasme de ce qui n'a pas été effleuré par son propre corps ; le rêve, et cette sorte de déambulation intérieure. Le modèle, c'est-à-dire celui duquel l'on apprend. L'homosexuel, lui, apprend en silence. Dans le silence le plus total. C'est la seule manière, pour lui, de rester en vie. De ne pas mourir entièrement. Il apprend alors sans les mots, privé du langage. C'est un moment très fort ; apprendre à sortir du monde. L'expérience de la peinture, à ce moment-là, est très importante.

Les hommes qu'il admire dans les magazines pornographiques sont peut-être déjà morts du Sida, se dit-il. Dans les dessins qu'il produit depuis ces mêmes modèles, ils sont destitués de charge érotique. Paul P. se contente de leurs visages et de certaines parties de leurs corps. Ils semblent traverser une immense mélancolie. Eux-aussi sont en dehors du monde, bien sûr. L'opération, ici, à directement à voir avec l'expérience du corps de l'artiste. Entre 2001 et 2002, Paul P. produit plusieurs de ces dessins. Ils sont effec-



rated from the psychoanalytic awareness of the gaze — toward the other, and toward the self.

The era these models represent is one of dangerous lightness, a kind of volatility. Solitude confined within wonder. Then fear. These figures are not precisely located, not quite inside a room, nor fully outside in a garden, but in the vastness of what the world could be: that is, an azure blue, a fuchsia pink. Something very beautiful and very precise: fireflies, the bats in Goya's engravings, Victorian fans, tall grasses and reeds, the flowers Manet painted on his deathbed, pink masks layered on faces. De Montesquiou — who inspired Proust — found the *Hydrangea* the most beautiful of flowers for its “abnormal azure blue,” and the bat a “winged creature of twilight.” Something, in the end, that had to do with him. A place the young homosexual finds himself returning to, again and again in life. Especially in childhood.

There is this place, in Paul P.'s work. This zone where one projects oneself, across time. The total erasure of landscape — the vanishing of the horizon — reflecting what Montesquiou called a “colourless anxiety”: “the thousand and one, perhaps the thousand and three reasons why they were chosen, among all others, and forever, to represent the double sign of Dissimilarity and of Melancholy.” Landscape contains danger. And there is safety in solitude. In partial subtraction from the world. In exile. Explicitness has always courted peril, and homosexuality knows the risks inherent in every form of frank expression. Its strength, in Paul P.'s drawings, lies in the language of resistance. The homosexuals, here, are the sublime criminals. They are unknown friends and lovers. The splendid slowness of their curves, the total stillness, allowing one to believe, perhaps, in a *petite mort*. They vaporize. They disappear — calm, immortal.

tués au crayon. Les tons sont pourpre, bleus clairs, bruns, rouge pâle — parfois presque sang, vif —, noirs. Chaque sujet est représenté dans le cadre de la feuille comme dans l'intérieur de lui-même. Avec un effacement total du paysage ; chacun est intrinsèquement seul, dans un demi-sommeil. Un presque rêve. Il a 24 ans, et exécute les dessins dans un temps rapide, prêtant aux sujets des interrogations qu'il comprend en lui-même ; cette sorte de désarroi, d'ennui, de peur. De son désir comme une tentative pudique de le nommer ; cette reconnaissance, perverse, du sentiment de plaisir qui n'est pas loin de celui de la douleur. L'observation, ici, est indissociable d'une conscience de la psychanalytique du regard vers l'autre comme du regard vers soi — les années caractérisant ces modèles étant celles d'une légèreté dangereuse, d'une sorte de volatilité, et du confinement de cette solitude dans l'émerveillement puis la peur. Les figures ne sont pas dans ce lieu précisément ; ni celui de l'intérieur de la chambre, ou l'extérieur du jardin, mais dans l'immensité de ce que pourrait être ce monde ; un bleu azur, un rose fuchsia. Quelque chose de très beau et de précis ; les lucioles, les chauves-souris des gravures de Goya, les éventails Victorians, les herbes hautes et les roseaux, les fleurs peintes par Manet sur son lit de mort, les masques roses superposés sur des visages. De Montesquiou, qui a notamment inspiré Proust, et qui trouvait l'*Hydrangea* la plus belle des choses pour son “bleu azur anormal” et la chauve-souris une “créature ailée du crépuscule.” Quelque chose qui avait à voir avec lui, finalement ; ce lieu dans lequel, encore une fois, le jeune homosexuel se retrouve plusieurs fois dans sa vie. Surtout dans l'enfance.

Il y a ce lieu, dans le travail de Paul P. Cette zone dans laquelle l'on se projette, à travers le temps. L'effacement total du paysage, en ce sens de la disparition de l'horizon, reflète “l'anxiété incolore” évoquée par Montesquiou — “les mille et une, peut-être les mille et trois raisons pour lesquelles ils ont été désignés, parmi tous les autres, et à jamais, pour représenter le double signe de la Dissimilarité et de la Mélancolie.” En ce sens aussi où le paysage contient le danger. Il y a une sûreté dans cette solitude. Dans la soustraction partielle du monde. Une sorte d'exil. L'explicite, finalement, a toujours amené au péril, et l'homosexualité connaît les risques inhérents à toute expression franche. Sa force, dans les dessins de Paul P., tient dans le langage de résistance. L'homosexuel, ici, est ce sublime criminel. Ce sont des amis et amants inconnus. La splendide lenteur de leurs courbes — cette absence presque totale de mouvement — laissant ainsi croire à une *petite mort*. Ils se vaporisent, disparaissent — calmes, immortels.

In order of appearance:

Untitled, 2002, coloured pencil on paper, 8 1/2 x 11 inches (21.5 x 28 cm)

Untitled, 2001, coloured pencil on paper, 8 1/2 x 11 inches (21.5 x 28 cm)

Untitled, 2001, coloured pencil on paper, 8 1/2 x 11 inches (21.5 x 28 cm)

Untitled, 2002, coloured pencil on paper, 8 1/2 x 11 inches (21.5 x 28 cm)