

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”⁷⁵), 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”⁷⁶). 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 genre⁷⁵ »), 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 lointains⁷⁶ ». 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 textualité 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.



Oranger, Guillaume. "Jacqueline Humphries: Look Infinitely." *Arcane*, October 2025: 104–113.

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 formulent 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.

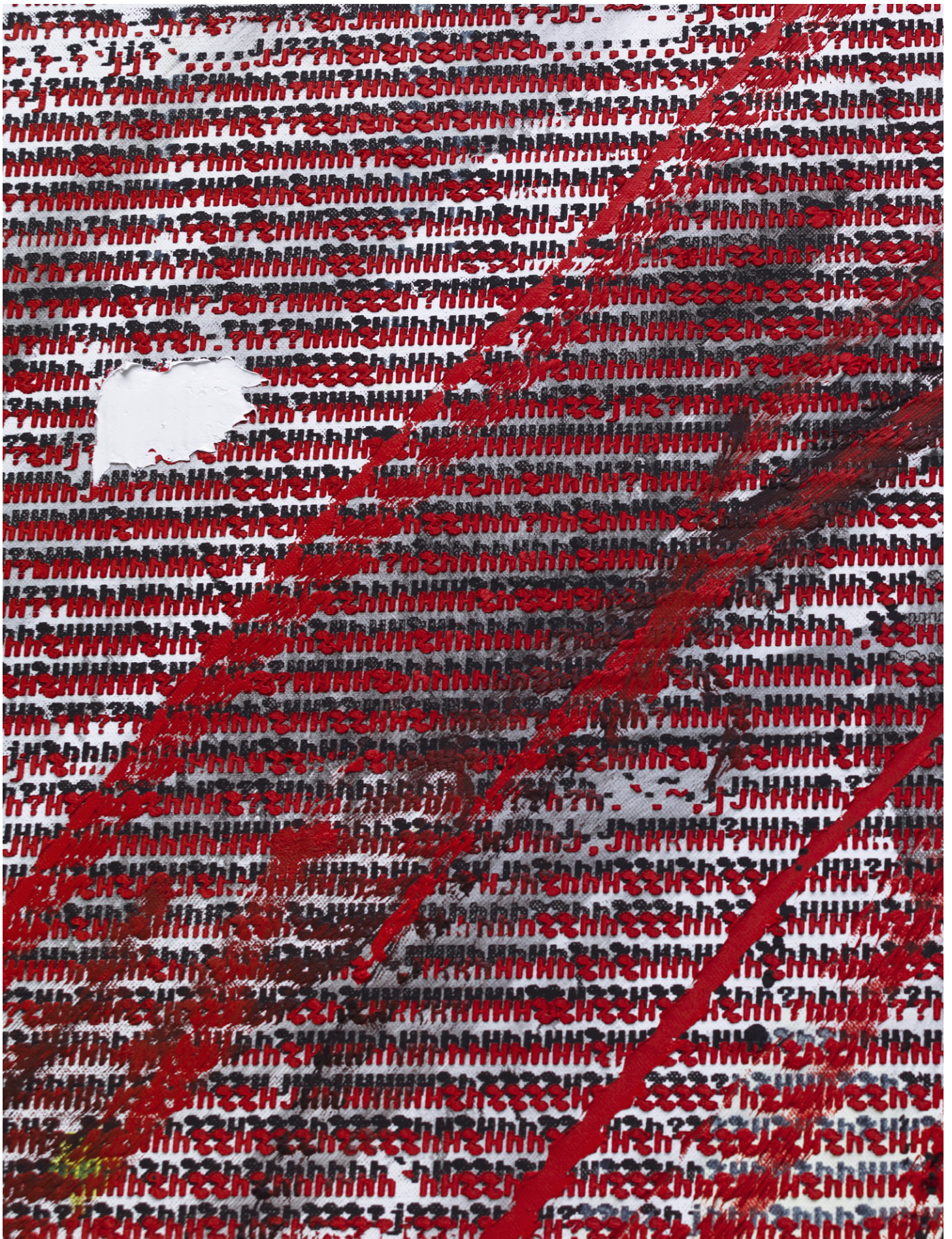
Référentiel

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.