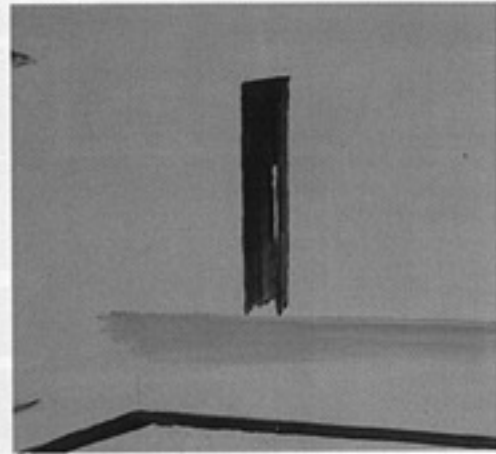
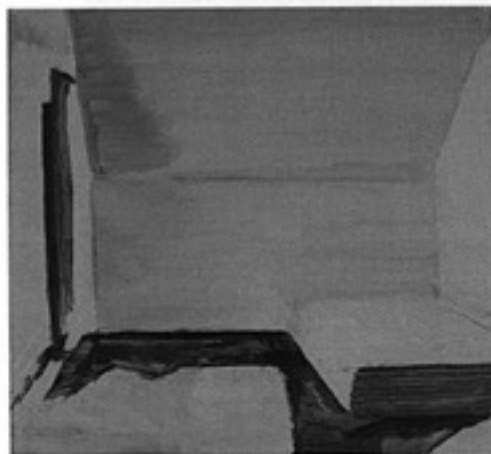
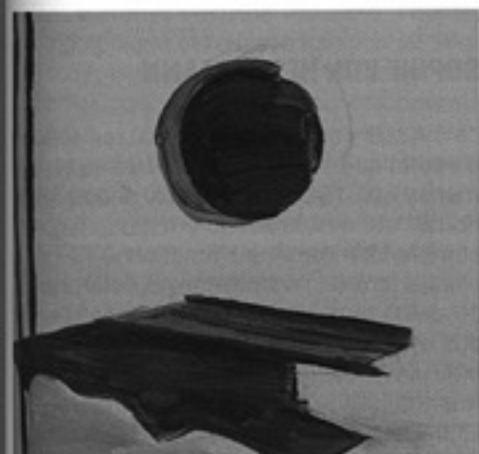


# enquête sur l'image peinte

LUC TUYMANS



LUC TUYMANS. «Sealed Rooms». 1990. Huile / toile. 36 x 38cm chacune. (Court. Zeno X Gallery, Anvers, et Zwirner Gallery, New York). Oil on canvas

Art press m'a suggéré d'organiser une enquête par e-mail à l'occasion de l'exposition *Cher Peintre*. Au début, je devais sélectionner deux artistes y participant et amorcer une discussion avec eux ; bien vite, j'ai décidé de ne pas procéder ainsi mais d'inviter tous les participants. À l'exception de cinq d'entre eux, je les connais soit personnellement, soit à travers leur œuvre. Nous avons, pour la plupart, déjà participé à des projets similaires, des expositions de peinture axées sur cette question récurrente : la peinture est-elle morte ou vivante ? Et pourquoi n'est-elle plus au centre du discours artistique contemporain ? Ces interrogations me paraissant trop simplistes, j'ai préféré demander à Carole Benzaken, Brian Calvin, Sophie von Hellermann, Alex Katz, Kurt Kauper, Bruno Perramant, Elisabeth Peyton et Neo Rauch comment ils se situaient au sein de l'art contemporain et quelles étaient leurs préoccupations. Je leur ai également proposé une enquête plus approfondie sur l'image peinte, en rapport avec l'image représentée, thème de cette exposition. J'ai enfin souhaité recueillir leurs commentaires sur ces deux participants aujourd'hui décédés (Picabia et Kippenberger), et tout particulièrement sur ce dernier puisque le titre *Cher peintre* est emprunté au titre d'une de ses séries *Lieber Maler, male mir* («Cher peintre, peins moi»). Pour être plus clair, voici une liste des thèmes récurrents dans mon propre travail :

1. L'aspect dépassé («réchauffé»), l'idée d'authentique contrefaçon, le document.
2. La représentation de la représentation et les

- trois fonctions du signe : l'icône, l'indice et le symbole.
3. La peinture «de mémoire».
4. Le caractère contingent de l'image/photogramme qui conditionne la peinture : la contextualisation face à la dé-contextualisation.
5. La perte du sens.
6. L'échec de la représentation par métonymie.
7. Le fétiche.
8. La perte du réel : le trauma.
9. La représentation symbolique à la lumière de la technologie.

L.T.

## CAROLE BENZAKEN

1. «L'aspect dépassé», la contrefaçon délibérée, le document... je ne sais trop ce que vous entendez par «aspect dépassé», mais cela évoque pour moi le thème du temps mettant en cause la peinture, comme celui de la peinture mettant en cause le temps. C'est un thème qui est, a toujours été au cœur de mon œuvre. Mais je ne crois pas que vous connaissiez mon travail, aussi vais-je vous décrire rapidement une des pièces qui fait partie de l'exposition : je peins sur une bobine très étroite, d'environ 5 cm de large, une sorte de journal qui mesure actuellement 450 cm de long, et qui demeure un «travail en cours» jusqu'à ce que je ne puisse plus peindre dessus. J'y ai peint en une suite toutes sortes d'images (enfin, pas vraiment, seulement celles que j'aime ou que je déteste). J'ai commencé ce «journal» en 1989, c'est la peinture de ma vie. Dans mes propres mots,

je traduis l'autre élément, «l'authentique contrefaçon», par «musée des images», collection exhaustive mais illimitée : d'abord constituée d'archives, puis du «rouleau» (la bobine), ma collection personnelle est passée au crible. Comment vous-même articulez-vous ces deux éléments que vous suggérez ? J'aimerais en discuter avec vous.

2. La représentation de la représentation, et les trois fonctions du signe : l'icône, l'indice et le symbole. Représenter la représentation : il est clair que cela tient à la façon que nous avons de voir aujourd'hui à travers divers codes ou strates, ou divers types d'objectifs. Il y a le code photographique, le code de la vidéo, du cinéma, du numérique. Ces strates modifient notre perception de la réalité, que nous en soyons conscients ou non. C'est du domaine de l'optique, c'est une altération de la réalité.
3. Peindre «de mémoire». L'instantanéité de tout ce qui arrive en même temps. Le souvenir du «Maintenant».
4. Le caractère contingent de l'image/photogramme conditionnant la peinture : la contextualisation contre la dé-contextualisation. Le caractère contingent du photographique... face à la réalité des codes, pour commencer. (Il y a un livre intéressant de David Hockney : *Secret Knowledge, rediscovering the lost techniques of the old masters* [1]. Les grands maîtres du 16<sup>e</sup> siècle avaient découvert le procédé du transfert photographique pour réaliser leurs œuvres). À ce propos, je voudrais ajouter un élément essentiel de mon travail :
- 4 (bis). Le populaire face au pop, la culture générale/la Culture, les arts majeurs/les arts mineurs.





CAROLE BENZAKEN. «Projet pour un sol en faïence». 2001-2002. Vue d'ensemble. Ensemble de peintures, acryl. sur papier contrecollé en carton. 700 x 600 cm. (Court. galerie Natahlie Obadia, Paris). "Project for Earthenware Floor"

5. La perte du sens. Une bonne peinture «peut/doit» être décorative. Comment être à la fois décoratif et politique : Utopie.

5 (bis). Les problèmes politiques : le regard sur le monde : le peintre comme reporter de guerre.

6. L'échec de la représentation par métonymie. L'échec de la représentation par la répétition : faire la copie de la copie de la copie.

7) Le fétiche. Le fétiche (singulier) face à la collection (plurielle).

8) La perte du réel : le trauma.

Empirer l'espace, pour fuir le trauma : le Baroque.

9) La représentation symbolique à la lumière de la technologie.

L'icône renouvelée.

Il me faut ajouter quelques mots au sujet de Kippenberger et Picabia.

Kippenberger : les détails d'une image : l'anecdote de la totalité.

Picabia : la Vie, en tant que culture populaire qui s'immisce dans la Culture.

Traduit par Pierre Camus

(1) David Hockney. «Savoirs secrets. Les techniques perdues des maîtres anciens». Ed. Seuil, 2001.

## BRIAN CALVIN

Je m'intéresse plus à la nature spécifique d'une peinture qu'au réalisme. Une peinture est le résultat de décisions prises par le peintre. Je travaille mes toiles jusqu'à ressentir une logique interne satisfaisante. Dernièrement, j'ai eu l'impression que les peintures se figeaient. Elles montrent ce qu'elles montrent et je ne

cherche pas à faire quoi que ce soit pour elles. Je ne pensais à rien de précis et je n'avais rien prévu à l'avance. D'ailleurs, je ne crois pas que les peintres contrôlent le sens de leur œuvre. Par la suite, un sens peut émerger. Le peintre peut, ou non, le comprendre. Je perçois du sens dans mes propres toiles, mais j'ai du mal à le formuler. Je pense mieux par la peinture. Je passe des heures à peindre et il s'agit principalement de penser. La peinture n'est autre que de la pensée distillée.

Traduit par Pierre Camus

## SOPHIE VON HELLERMANN

Je me suis perdue dans l'Essex, me souciant d'esthétique tout en pensant éthique. J'aimerais que Kippenberger soit encore parmi nous. Pour moi, la peinture est une façon de comprendre comment fonctionne l'âme ; à chaque tableau, j'adopte une nouvelle posture. Je peins vite, et peux facilement changer d'orientation. C'est une stratégie. Un jeu amusant. Mais la morale demeure : si prestement qu'elle soit exécutée, l'image requiert l'humilité. Les inventions sont des raccourcis, la répétition est paresse. Tout reste ouvert. Le spectateur peut imiter ce que moi, peintre, je peux imiter. Les images que je peins sont un embrouillamini de souvenirs personnels et collectifs d'expériences culturelles ou sociales, d'un savoir visuel, d'un minimum d'informations, d'histoires drôles, de rêves, de désirs romantiques et de blagues. Tout ce que j'écris à présent n'est que fiction mais, si je le peignais, ce ne serait pas un mensonge.

Traduit par Pierre Camus

## ALEX KATZ

La réalité optique est une variable. Ma peinture tente de la saisir. Plus vite va la lumière, plus elle correspond à ce que je vois.

Traduit par Pierre Camus

## KURT KAUPER

Parce que ma relation à l'art contemporain et à l'image représentée est complexe, je ne vais aborder qu'un aspect de ces questions.

J'ai beaucoup réfléchi, dernièrement, aux relations qu'entretiennent la peinture figurative et les images dans les médias numériques. Je trouve fascinant que le regain d'intérêt pour les images composées de façon traditionnelle – telles qu'on peut les voir dans les œuvres des participants à cette exposition – corresponde au développement, ou du moins à la prise de conscience culturelle générale, de l'image d'animation assistée par ordinateur et de l'imagerie numérique. Les peintres, comme les artistes du numérique, se sont réappropriés les schémas traditionnels de la composition



d'image, comme la perspective géométrique, les formes sous-jacentes simplifiées et l'emploi d'une source lumineuse unique pour la création de volumes dans l'espace ; les uns et les autres produisent des images figuratives en combinant continûment des éléments de toute une gamme de matériaux visuels, sans revendiquer pour autant une quelconque fidélité à une source originelle. L'emploi de ces schémas traditionnels dans l'imagerie numérique et dans l'animation assistée par ordinateur ont rendu obsolètes les hiérarchies qui cloisonnaient autrefois l'espace moderne, l'espace photographique et l'espace traditionnel ; ainsi ces schémas sont-ils de nouveau des options possibles pour les peintres contemporains.

Au début, je n'établissais pas de relations entre mon œuvre et l'imagerie numérique, quoique je me rendis compte qu'on pouvait en établir une entre mes tableaux (tableaux/portraits) de Cary Grant et les sites web «celebrity fakes», dans lesquels les utilisateurs d'Internet peuvent voir des personnages populaires dans des poses érotiques ou pornographiques. Mes tableaux sont d'abord nés du fait que j'adore Cary Grant (sa masculinité élégante et atypique, ses rôles simultanés de personnages d'origines culturelles diverses) et aussi parce que je voulais savoir si je pouvais, au 21<sup>e</sup> siècle, rendre le nu héroïque mâle crédible. Je voulais gommer la différence entre héroïsme et érotisme, et établir une tension entre ma volonté d'immortaliser le sujet dans une représentation de nu et la palpable irrévérence qu'il y a à peindre Cary Grant sans vêtements. Je m'intéresse à la représentation complexe, nuancée, polymorphe, du désir ; je m'inquiète de la résurrection d'un désir défini de façon traditionnelle et du renouveau de la croyance en une expression authentique. J'ai toujours voulu comprendre comment les représentations de la sexualité à travers l'iconographie culturelle étaient perçues et assimilées par les spectateurs. Cary Grant me semble être un sujet parfait pour poursuivre cette enquête. Je veux que les spectateurs se demandent au désir de qui ils assistent et qu'ils ne soient pas trop sûrs de l'identité de l'artiste. Je veux que les peintures soient drôles.

J'aime beaucoup et Picabia et Kippenberger, notamment à cause de leur résistance obstinée à toute classification et pour la perplexité dans laquelle ils plongent les spectateurs. Je les trouve tous deux incroyablement drôles, surtout Picabia, et en particulier ses peintures figuratives réalisées pendant la guerre. Alors que j'estime que les «bons-mauvais» tableaux – et c'est bien ce que sont ces tableaux – sont ennuyeux et déjà-vus dans l'art contemporain, je les trouve fascinants lorsqu'on les replace dans le contexte de l'époque de Picabia. Et il est utile d'y penser aujourd'hui : tous ces discours au sujet d'un art qui ne serait plus le même depuis le 11 septembre m'ont paru absurdes. C'est une simplification stupide des rapports qu'entretiennent l'art et les événe-



BRIAN CALVIN. «Further Still». 2001. Acrylique / toile. 114 x 91 cm. (Court. Corvi-Mora, Londres ; Coll. part.).  
Acrylic/canvas

## What the Painters Say

■ I was asked by *artpress* to organize an email "round table" on the occasion of the upcoming show *Cher peintre*. In the first stage I was asked to pick a couple of artists in the show with whom I could start up a discussion. Later on I decided to not do that but to include everyone participating in the show. I think that with the exception of five people I know all of you either through the work or personally. Most of us, over the years, have been included in similar

projects, painting shows that mostly started from the redundant question of whether painting is dead or alive, and why painting is no longer at the center of the contemporary discourse. I personally find these issues oversimplified and ludicrous. Instead I would like to ask Sophie von Hellermann, Brian Calvin, Kurt Kauper, Carole Benzaken, Bruno Perramant, Alex Katz, Elisabeth Peyton and Neo Rauch how you position yourselves within the framework of contemporary art.



PETER DOIG, «100 Years Ago», 2001. Huile / toile, 240 x 360 cm. (Court. Victoria Miro Gallery, Londres). Oil on canvas



SOPHIE VON HELLERMANN, «Belle de Jour», 2001. Acrylique / toile, 210 x 300 cm. (Saatchi Gallery, Londres ; Ph. S. White). Acrylic on canvas

ments politiques. Les dernières peintures figuratives de Picabia devraient nous rappeler combien complexe et inattendue est la réaction d'un artiste à un bouleversement culturel.

Traduit par Pierre Camus

## BRUNO PERRAMANT

*The (un)happy end of Martin Kippenberger's Europa ?* Je suggère par ce titre que si la vie de Martin Kippenberger a pris fin, rien n'indique encore si cette fin, au sens artistique, fut une fin heureuse ou malheureuse.

La référence d'un espace européen, reconsidéré d'après les données de l'art américain (Katz, Currin...), voire soviétique (Rauch), ne se conçoit pas comme une boucle, un serpent se mordant la queue, mais comme l'épuisement de certains concepts qui laissent l'accès libre à de nouvelles formes, à de nouvelles figures du monde. Il n'y a aujourd'hui aucune domination esthétique à subir, et c'est une curiosité de voir la peinture traverser, à travers quelques individus, cette suite de destructions programmées. Je réagis là en spectateur attentif à mes contemporains.

J'ai provoqué la rencontre de Kippenberger et de Matisse à New York, dans une tentative illu-

sionniste gérée par Spiderman (cf. *When Martin Meets Henri*, huile/toile, 2000). L'idée de Spiderman, je la devais à Kippenberger, mais comme disait Picabia : «*Les idées, c'est comme les grandes villes, il faut les traverser très vite.*» Ce qui me sidérait, c'était cette violence insoupçonnée du noir dans les tableaux de Matisse exposés au MoMA, au point que cette impression ne m'a pas encore quitté. La concurrence flagrante avec Picasso (comme Picabia par la suite) fut aussi une source de joie profonde, dans le sens où elle confortait l'idée de mon rapport aux autres peintres qui relève du défi. J'ai toujours pensé que ce que faisaient les autres artistes, je n'avais pas à le faire, qu'ils me déchargeaient d'un continent de pratiques, certes «*utiles*» mais dévoreuses de temps. C'est qu'en secret, j'aurais voulu pouvoir tout faire, tout dire et seule la peinture dans son rapport au réel me donne ce sentiment ou cette illusion, peu importe, il n'y a qu'une limite effective au discernement et c'est la mort.

«*Dans son rapport au réel*», c'est là que se glisse l'image. Mais sait-on de quoi on parle ? Image, représentation, apparence, reproduction, photographie, réplique, icône, tableau, mirage, illusion, ombre portée, fantôme, c'est quand même un peu le foutoir. Pour remonter au plus loin, à l'*imago dei* de la Genèse, c'est bien l'homme qui est fait à l'image de Dieu. L'image, donc, ne peut se substituer au sujet. Elle n'en a qu'une dimension, et parfois minuscule. Le rapport de l'image à la peinture est identique. Les dimensions de la peinture dans l'espace et le temps sont multiples. Une image, au singulier, a, tout au plus, un statut publicitaire ou de propagande, voire d'image pieuse, sinon elle est cette trace neutre et fugace du réel, saisissable dans une trame picturale. La peinture affole le temps et l'espace, elle supporte le paradoxe d'un présent qui dure dans une dimension étoilée, multidirectionnelle. C'est une présence réelle, à côté du réel, non concurrentielle, sans effet de doublure, c'est une contre-image.

## ELISABETH PEYTON

Mes préoccupations ? L'amour, l'humanité, l'art, la beauté, le temps, le temps qui passe, le temps qui s'évanouit, l'histoire. C'est à tout cela que je pense.

## NEO RAUCH

(...) Comme je me suis mis à peindre de manière en quelque sorte conventionnellement figurative, ce qui peut vouloir dire, en résumé grossièrement les choses, que des personnages aux ambitions allégoriques sont placés dans des décors de paysage ou dans des intérieurs, le paysage peut justement servir de terrain alluvial et de zone germinative



ALEX KATZ. «February 5 : 30 PM». 1972. Huile / toile. 183 x 366 cm. (Coll. de l'artiste ; Ph. O. Stlor). Oil on canvas

I would even like to suggest a somewhat deeper investigation in relation to the represented image, since this show encompasses mostly that. I would also like your comments on the two participants who are dead, Picabia and Kippenberger, especially the latter, from whose work the title was generated: *Maler - male mich*. To be fair I will give you a list of items that are relevant to my work:

- 1) The appearance of belatedness, the authentic forgery, the document.
- 2) Representation of representation, with the three sign functions: the icon, the index and the symbol.
- 3) The painting of memory.
- 4) The contingency of the photographic or film image conditioning painting. Contextualization vs. decontextualization.
- 5) Loss of meaning.
- 6) The failure of representation through metonymy.
- 7) The fetish.
- 8) Missing the real: the trauma.
- 9) Symbolic representation in the light of technology.

L.T.

## CAROLE BENZAKEN

1) The appearance of belatedness, the authentic forgery, the document—I don't know what you mean exactly by "appearance of belatedness," but, to me, it evokes the question of time questioning painting and the question of painting questioning time. This is and has always been a question relevant to my work. But I don't think you know about my work, so I must briefly describe one piece that will be presented in the show: I've been painting on a roll of very small dimensions, 5cm, a sort of diary, 450 cm long for now, still in progress (until I can no longer paint on it). On it any kind of images (but not all kinds, only the ones I love and the ones I hate) painted precisely, and placed in succession. I began to paint on it in 1989; it's my lifetime painting. The other point, "the authentic for-

gery," can be translated in my own words as "museum of images," an extensive and unlimited collection. First archive, and a second one, the "roll," a filtered presentation of my personal collection. How do you articulate these two points you mentioned? This is a question I would like to share with you.

2) Representation of representation, with the three sign functions: the icon, the index and the symbol. Representing the representation: it is linked with the way we see today through different layers of codes, or lenses. The photographic code, the video one, the cinematic, and the digital. These different layers are changing our perception of reality, consciously or unconsciously. This is optical, it is an alteration of reality.

3) Painting of memory. The nowness of everything happening all at once. The memory of Now.

4) The contingency of the photographic or film image conditioning painting. Contextualization vs. decontextualization. The contingency of the photographic... versus the reality of the codes as a start. (There is an interesting book by D. Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. [1] 16th-century old masters discovered the photographic transfer for making their pictures.)

Following this point, I would like to add a very important matter relevant to my work:

4b)- Popular versus Pop, low culture/high culture, major art/minor art.

5) Loss of meaning. A good painting "can be/has to be" decorative. How to be political and decorative at the same time: utopia.

5b) Political issues: looking at the world, the painter as a war reporter.

6) The failure of representation through metonymy. The failure of representation through repetition: to make a copy of the copy of the copy.

7) The fetish. The fetish (singular) versus the collection (plural).

8) Missing the real: trauma.





BERNARD BUFFET. «Annabel en T-shirt». 1960. Huile / toile. 130 x 81 cm. (Coll. part. ; Court. galerie Maurice Garnier, Paris). Oil on canvas

pour le brassage des ingrédients hétérogènes que j'y déverse. Il est donc tout naturel que j'utilise le paysage de ma propre jeunesse, qui me sert ici de milieu nourricier et sûr pour mon travail. Car je suis un homme prudent qui a besoin, jusque dans ses avancées les plus périlleuses, d'être entouré de restes d'éléments familiaux.

Les tableaux, tels que je voudrais qu'ils fonctionnent, devraient faire dévier radicalement le spectateur de son chemin. L'exiler de sa raison et lui proposer une possibilité de sortir des chemins du bon sens. Il appartient donc à l'auteur des tableaux de concevoir cette zone de croisement en ayant conscience de ses responsabilités, et je crois qu'il ne serait guère opportun de réduire ces dispositifs à de quelconques nouveautés et à une pure idée de progrès. Les critères de qualité qui m'importent dans la peinture sont l'originalité, la capacité de suggestion et l'intemporalité ; le prédicat selon lequel il faudrait être cent pour cent dans l'esprit de l'époque (*zeitgeist*) sonne à mes oreilles comme une salve d'exécution. Le «Zeitgeist» ne fait que gratter aux endroits déjà meurtris, tandis que l'art intemporel nous dispense des choses courantes, en faisant plutôt résonner une subtile douleur fantôme qui renvoie à des blessures archétypales. (...)

La guerre entre figuration et abstraction semblait s'être achevée dans les échauffourées de peintres du dimanche et on la voit à présent revenir pour s'emparer inopportunistement de certains groupes de peintres en Allemagne de l'Est. Pour moi, la question d'une attitude risquée se pose certainement en des



KURT KAUPER. «Cary Grant». 2001. Huile sur panneau de bois. 228 x 142 cm. (© ACEM ; Ph. T. Powell). Oil on wooden panel

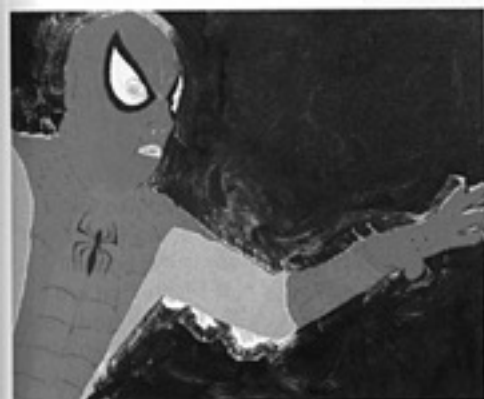
termes que les tenants d'une abstraction tardive ne sauraient bien comprendre. (...)

Traduction Jean Torrent

## CONCLUSION (LUC TUYMANS)

Maintenant que ce projet d'enquête touche à sa fin, il me revient le privilège de préciser

mon point de vue sur une telle expérience et sur l'exposition *Cher Peintre*. Tout d'abord, j'entends ne faire aucun commentaire sur les réponses qui ont été faites à mes questions et je désirerais qu'elles soient publiées en l'état. À cause de certains problèmes de communication, cette enquête s'est trouvée limitée à quelques assertions des artistes concernés – c'est peut-être dû au fait que ce soit à moi, parti-



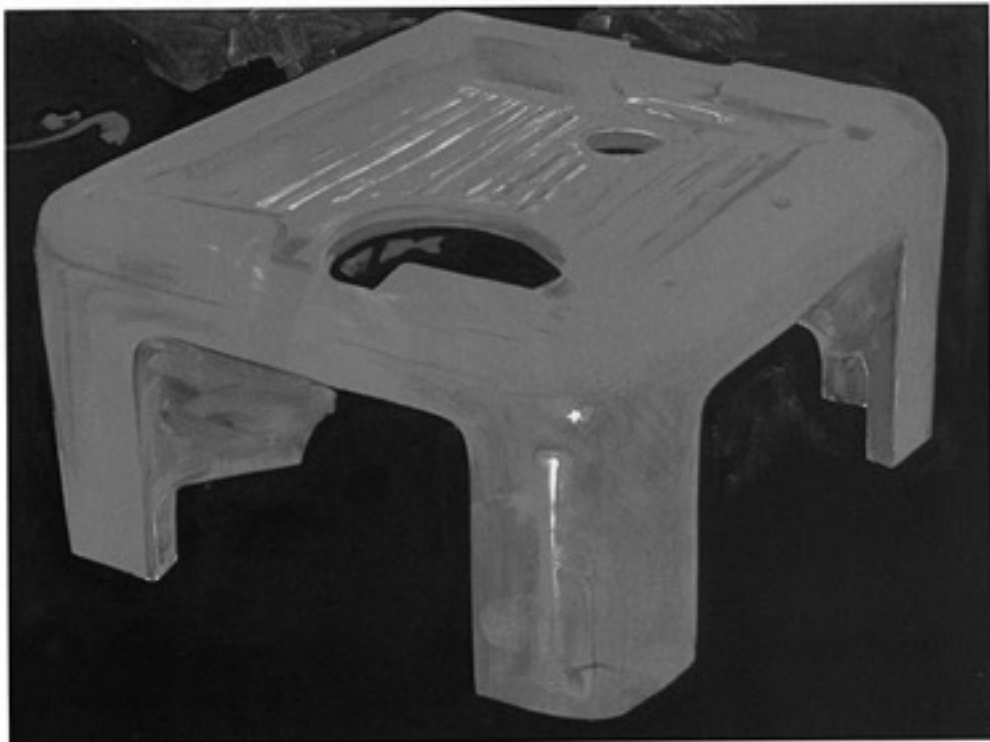
BRUNO PERRAMANT. «When Martin Meets Henry». 2000. Huile / toile. (Ph. B. Perramant). Oil on canvas

cipant à cette exposition, que l'on a demandé d'entamer la conversation, — rétrospectivement, à vrai dire, je crois avoir fait preuve de naïveté. De toute façon, ce projet est un échec, et cet échec explique lui-même très bien le problème — parce que les réponses ont été envoyées avec plus ou moins d'enthousiasme, allant même jusqu'à la totale absence de réponse — ce qui est, à mon avis, parfaitement compréhensible.

Je suis profondément lassé, non tant par la peinture, que par le discours qu'on se sent obligé de tenir à son propos.

Cette exposition, *Cher Peintre*, met l'accent sur l'image représentée à l'intérieur de l'image peinte, ce qui implique nombre de questions, telles que l'appropriation de l'image ou l'influence des images médiatiques — la photographie, l'image cinématographique, l'image numérique, etc. — sur l'image peinte. Ce point me semble plus intéressant que le discours ambiant sur la vie ou la mort de la peinture, ou la question de savoir pourquoi la peinture n'est plus au centre de l'art contemporain. Le fait est que l'on persiste à peindre et que la manière dont les différentes influences (des autres catégories d'images) ont été réinterprétées par ce médium est bien plus intéressante. Je crois vraiment utile de commencer à rechercher réellement en quoi la transposition de tout cela dans un médium spécifique le rend ou bien plus spécifique ou bien moins fiable. Non pas tant pour qu'il survive mais pour qu'il soit cette forme pérenne à laquelle on est habitué, propre à la conceptualisation et à la visualisation d'un contenu.

L'extrême importance de l'image immobile à travers ce qui relève d'une trace, l'anachronisme lié à l'obsolescence inhérente au processus de l'acte pictural et la simplification destinée à résoudre ou à susciter des contradictions sont les nombreuses raisons qui rendent précieuse une exposition principalement consacrée à la peinture. En ce sens, je suis heureux de ma participation et j'estime heureux le choix qui a été fait de mes œuvres. L'ensemble de tableaux intitulé *Der diagnostische blick* représente des personnages consul-



BRUNO PERRAMANT. «When Martin Meets Henry». 2000. huile / toile. (Court. galerie in situ, Fabienne Leclerc, Paris ; Ph. B. Perramant). Oil on canvas

Filling the space, to avoid trauma. Baroque.  
9) Symbolic representation in the light of technology.

Newness of the icon.

I should add some words on Kippenberger and Picabia.

Kippenberger: the details of an image: the anecdotal of the whole. Picabia: Life as Popular Culture pushing forward Culture.

#### BRIAN CALVIN

I am more concerned with specificity in painting than with realism. Obviously, a painting is just the result of a series of decisions the painter makes. I work on paintings until I sense a satisfying inner logic. More recently, I feel like the paintings freeze themselves into place. They show you what they show you. I'm not trying to accomplish anything for them. I haven't figured anything out already or in advance. Along the same lines, I don't think painters control the meaning of their work. Later on, meaning might circulate around the painting. This may or may not make sense to the painter. I sense meaning in my own painting, but I can't really verbalize it—I hope that meaning exists outside of language. I think more clearly through painting. I spend a lot of my hours painting, and the bulk of painting is thinking. Painting is thinking distilled. Painting is thinking.

#### SOPHIE VON HELLERMANN

I got lost in Essex dealing with aesthetics and thinking about ethics. I wish Kippenberger were still alive. Painting for me is a way of finding out

how the mind works and with every new painting I position myself again somewhere in contemporary art. Painting quickly, I can quickly change positions. So it's a strategy. It's an amusing game. But the moral rules: the painted image still, however swiftly executed, requires humbleness. Inventions are short cuts, but only repetition is lazy. Everything is open. The viewer can emulate what I the painter emulated. The images I paint are a direct jumble of personal and shared memories of cultural and social experiences, visual knowledge, minimum information, silly stories, dreams, romantic desires, jokes.

Whatever I write now is fiction but if I painted it, it wouldn't be a lie.

#### ALEX KATZ

Optical reality is a variable. My painting is an attempt to stop it. The quicker the light, the more it corresponds to what I see.

#### KURT KAUPER

Because my relationship to contemporary art and the represented image is complicated, I'm only going to talk about one small aspect of those concerns.

Lately I've been thinking about the relationship between representational painting and representational images in digital media. I find it fascinating that the renewed interest in traditionally constructed images—as seen in the work of several participants in this show—corresponds to the development, or at least the widespread cultural awareness, of computer animation and



ELIZABETH PEYTON. «Luig (Tony)». 2001. Huile. 35 x 28 cm. (Coll. D. Wallace, New York ; Court. Gavin Brown's Enterprise, New York). Oil on medium

tant un ouvrage de médecine dans le but d'établir un diagnostic. Ils constituent les peintures les plus naturalistes et les plus figuratives que j'aie jamais réalisées, mes seules interventions étant le recadrage des images et la position de l'œil telle qu'aucune véritable relation psychologique ne puisse s'instaurer entre le spectateur et l'œuvre d'art. Ce groupe est ainsi réduit à un simple objet qui présente très brutalement des portraits déshumanisés comme autant de coquilles vides, imagerie symptomatique renvoyant à l'idée de manque, du trauma engendré par la perte du réel.

Pour faire pendant à ce groupe, j'ai choisi un triptyque, *Sealed Rooms*, qui montre des pièces vides, l'une avec un miroir rond, une autre est une chambre, la troisième une cuisine. Ces images ont été inspirées par la

guerre du Golfe au cours de laquelle, après les premières attaques de missiles, les Israéliens étaient expressément invités à calfeutrer leurs habitations à l'aide d'adhésifs. Si on me demande à quoi cette exposition correspond dans un monde qui se soucie d'abord des conflits d'ordre religieux et autres, et ce qu'elle représente ou méprise des idées de progrès, je répondrais par une petite anecdote.

Lors de l'inauguration d'une de ses expositions en 1940 à Bruxelles, Constant Permeke a entendu une femme dire de ses toiles qu'elles étaient «un peu vides». Il s'est alors emparé du rouge à lèvres de cette femme pour dessiner sur l'un des tableaux des parachutistes tombant du ciel, en disant «voilà» ; deux jours plus tard, le pays était en guerre. ■

Traduit par Pierre Camus



PICASSO. «Femme nue devant la glace». 1943. Huile/panneau. 106 x 76,5 cm. (Court. D. et M. Zwirner, N.Y.) ; Ph. J. Littkemann, Berlin). "Naked Woman before Mirror"

digital imagery. Both painters and digital artists have re-accessed the traditional mechanics of constructing pictures, such as geometric perspective, simplified underlying forms, and the use of a single light source to create volumes in space; and both groups of artists make representational images by seamlessly combining a wide range of visual material, making no pretense of loyalty to a primary source. The use of those traditional mechanics in digital imagery and computer animation has made the hierarchies that previously existed between modernist space, photographic space, and traditional space obsolete; and those mechanics are now once again viable options for contemporary painters. I didn't originally think about my paintings in relationship to digital imagery, although I realize that a kinship can be traced between the Cary Grant paintings and "celebrity fake" websites, where Internet users can view figures from popular culture in erotic or pornographic situations. They started first, because I love Cary Grant (his elegant and atypical masculinity and his simultaneous embodiment of multiple cultural origins), and second, because I wanted to see if I could make the heroic male nude convincing in the 21st century. I wanted to erase the distinction between the heroic and the erotic. I wanted a tension between my intent to immortalize the subject through nude representation and the perceived irreverence of painting Cary Grant without his clothes. I'm interested in desire represented as complex, nuanced, and polymorphous. I'm suspicious of the resuscitation of traditionally defined desire and the renewed belief in authentic expression. I have always been interested in how representations



of sexuality via cultural iconography are perceived and understood by viewers. Cary Grant seemed the perfect subject through which to continue that investigation. I want viewers to wonder whose desire is being represented and to be uncertain as to the identity of the artist. I want the paintings to be funny.

I love both Picabia and Kippenberger, especially their lifelong resistance to being easily classified and the bafflement that causes viewers. I find them both to be incredibly funny artists, particularly Picabia and his wartime figure paintings. While I find "good-bad" painting—which is what those paintings are—to be tiring and belated in contemporary art, I find it thrilling in the context of Picabia's time. And they're useful paintings to think about now: all this recent talk about art changing in the aftermath of September 11 seems like a lot of nonsense to me. It's a ridiculous simplification of the relationship between art and political events. Picabia's late figure paintings should remind us how complex and unexpected an artist's response to cultural upheaval can be.

## BRUNO PERRAMANT

*The (un)happy end of Martin Kippenberger's Europa?*

With this title I am suggesting that if Martin Kippenberger's life is over, we still cannot say if, in the artistic sense, it was a happy or an unhappy ending.

The idea of a European space, reassessed in the light of American art (Katz, Currin...) and even Soviet art (Rauch), is not to be conceived as a loop, a snake biting its tail, but as the exhaustion of certain concepts providing free access to new forms, to new images of the world. Nowadays we don't have to put up with any kind of aesthetic domination. It's intriguing to see painting moving through this accumulation of programmed destructions in the work of a handful of individuals. I react to all this as an attentive spectator of my contemporaries.

I set up an encounter with Kippenberger and Matisse in New York in an illusionistic piece managed by Spiderman (cf. *When Martin meets Henri*, oil on canvas, 2000). The idea of Spiderman was something I got from Kippenberger, but as Picabia used to say: "Ideas are like big cities, you have to pass through in a hurry." What really amazed me was the incredible violence of the black in the Matisse paintings shown at MoMA. I can still feel it now. The flagrant rivalry with Picasso (as, later, with Picabia) was also a source of deep joy, in the sense that it confirmed my idea about the relation with other painters which, for me, is precisely that, a challenge. I have always thought that when other artists were doing something it meant I didn't have to do it, that they were releasing me from a whole continent of practices that may have been useful but that were also very time-consuming. Secretly, in fact, I want to be able to do and say it all, and painting in its



NEO RAUCH. «Grat» (Crêtes). 2000. Huile / toile. 200 x 300 cm. (Court. Galeries Eigen + Art, Leipzig, Berlin, et David Zwirner, New York). "Crests." Oil on canvas

relation to the real is the only thing that gives me that feeling or that illusion—it doesn't matter which—that there's only one effective boundary to discernment, and that's death.

"In its relation to the real"—that's where the image comes in. But do we know what we're talking about here? Image, representation, appearance, reproduction, photograph, replica, icon, painting, mirage, illusion, cast shadow, ghost—it really is quite a shambles. To go back a bit, to the *Imago Dei* in Genesis, man was made in the image of God. Which means that the image can't take the place of the subject. It has only one dimension and is sometimes tiny. Painting's relation to the image is exactly the same. The dimensions of painting in space and time are multiple. An image on its own has, at best, a value as advertising or propaganda, or as a holy image. Otherwise it is that neutral and fleeting trace of the real, as captured in the mesh of painting. Painting throws time and space into chaos. It supports the paradox of a present that endures in a stellar, multidirectional dimension. It is a real presence, beside the real—non-competitive. No effect of duplication. It is a counter-image.

## ELISABETH PEYTON

I feel most comfortable answering the question about work and preoccupations: love, humanity, art, beauty, time, time passing, collapsing of time, history. That's everything I think.

## NEO RAUCH

Since in the meantime I paint in a fairly conventional figurative style, which roughly condensed can mean that allegorically ambitioned staffage is introduced to landscape or interior

settings, the landscape itself can become a flood zone and germination zone for the confusion of foreign material that accumulates. It seems quite reasonable to make use of this landscape of my own development, which in this case serves as reliable and fertile ground for my labors. I am a careful person who even when making the riskiest of advances needs some semblance of the familiar.

(...)

Paintings the way I would have them are in a position to lead viewers off the path at a right angle. They captivate them in their rational behavior and give them an opportunity to diverge from the course of reason. It is one of this author's obligations to design this intersection with a sense of responsibility, and I believe that a reduction of these devices to novelties and pure progressiveness would be of little use.

The characteristics of quality that I consider important are originality, suggestiveness, and timelessness; the predicate "one hundred percent *Zeitgeist*" to me has the ring of an execution cry.

*Zeitgeist* painting scrapes at spots that are already sore, while timeless art elevates us from the commonplace and at most incites a delicate phantom pain that indicates the presence of archetypal wounds.

(...)

The war between figuration and abstraction seemed to have ended up as Sunday painter skirmishes and from there has now regrettably leaked over into some painting groups in Eastern Germany.

For me, the question of risky behavior certainly arises in a manner that is unintelligible for late abstract hegemonists. (...)



KAI ALTHOFF. «Impulsion» (série). 2001. Dessin à la résine synthétique. (Coll. S. et M. Hort, New York ; Court. Anton Kern Gallery, New York). Drawing with synthetic resin

## CONCLUSION (LUC TUYMANS)

Now that the *art press* project of a round table is drawing to its conclusion, I have the privilege of further specifying my views on an experiment like this as well as on the upcoming show *Cher peintre*.

First of all I do not wish to comment on the responses that came in as a reply to my initial questions and would like them to be published as they are.

Through difficulties in communication the round table was reduced to just statements by the artists involved. This may also have been due to the fact that, as a participating artist in the show, I was asked to start the discussion. In retrospect this has proved to be naive.

Anyway, although the set-up failed this failure in itself conveys the problem quite well, because the responses came in with various degrees of enthusiasm ranging from very high to none whatsoever, which I think is understandable. I also feel a profound fatigue not so much towards painting, but much more towards the somewhat forced discourse surrounding it.

The show *Cher peintre* emphasizes mostly the represented image, within a painted image opening up all sorts of discussions such as the appropriation of imagery, the effect of mediated images like photography, film or digital images and others upon painting. This point of departure strikes me as more interesting than the ongoing discourse about whether painting is alive or dead, or why painting is no longer the center of the world of contemporary art. The fact is people still paint and the way all the above-stated influences have been reinterpreted within this medium is far more interesting, I think it is very important to start to investigate in a more profound way how the translation of all this into a specific medium makes that medium more specific or less reliable.

Not so much in order for its survival but more as a habitual longstanding form of conceptualizing and visualizing content.

The extreme importance of a physically completely immobilized image (through the trace), anachronism (in terms of belatedness as part of the process of painting itself) and reduction (in order to clarify or stir up contradictions) are



GLENN BROWN. «Joseph Beuys (after Rembrandt)». 2001. Huile / panneau. 96 x 79,5 cm. (Coll. B. et W. Zifkin, Beverly Hills, Californie ; Ph. P. Painter). Oil on panel

reasons why a show targeted on painting is all the more valuable.

In this sense I'm happy to participate and find the choice that was made of my work very appropriate.

The group of pictures titled *Der diagnostische blick* portrays people talking out of a medical handbook in order to establish a diagnosis.

They are by far the most figurative and naturalistic paintings I've made. The only changes are the cropping of the images and the positioning of the eyes so that no real psychological content can arise between the viewer and the artwork. The whole group is therefore reduced to an object that in a very harsh way represents dehumanized portraits as empty shells or symptomatic imagery and in this sense enhancing the idea of loss, the trauma of missing the real.

As a juxtaposition to this group of works I chose a triptych, *Sealed Rooms*, showing empty rooms, one with a round mirror, a bedroom and a kitchen. These images were based on the events of the Gulf War where, after the first missiles hit Israel, people were urged to seal off their rooms with tape.

As to the question of how this show would fit in a world that has become highly invested by the opposition between issues of content such as religion or others and the portrayal and consumption of progress, I will answer with an anecdote.

When Constant Permeke at an opening of one of his shows in Brussels in 1940 got the remark of a woman that his paintings were "a bit empty," he snatched her lipstick and with it drew paratroopers falling out of the sky on one of his paintings. "Voilà" he said. Two days later the country was at war. ■