

L'objet de l'idée The Object of the Idea

Marie-Eve Beaupré

Numéro 76, automne 2012

L'idée de la peinture
The Idea of Painting

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67191ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaupré, M.-E. (2012). L'objet de l'idée / The Object of the Idea. *esse arts + opinions*, (76), 12–15.

L'OBJET DE L'IDÉE

BEAUPRÉ



MARIE-EVE

Eric Cameron, *Sonnets from Shakespeare - for Margaret (1032)*, depuis 2002 | begun 2002.
photo : permission de | courtesy of the artist & TrépanierBaer Gallery, Calgary

THE OBJECT OF THE IDEA



D'emblée, je dois préciser que ce n'est pas tant l'idée de la peinture, mais bien la peinture elle-même qui m'intéresse, parce que les objets se posent généralement en amont de ma réflexion; et aussi parce que l'idée que je me fais de la peinture fait écho à un corpus d'œuvres réalisées par Eric Cameron, celui des *Thick Paintings*. Ces objets, dans un premier temps, me permettent de partager ici quelques notes de recherche sous la forme d'une histoire.

C'est à la fin du mois d'avril 1979 que débute cette production inédite. Un artiste choisit différents objets dans son appartement, un annuaire téléphonique, une pomme, une chaussure, puis les recouvre tous d'une couche d'apprêt blanc. À la suite de cette première application de peinture, la fonction usuelle des objets sacrifiés est annihilée et de nouveaux monochromes voient le jour. Le lendemain, l'histoire se poursuit. L'artiste ajoute une couche d'acrylique sur chacun. Il superpose les applications, un geste dont il prendra l'habitude. Quotidiennement, une décennie durant, il recouvrira ces objets. Lentement, la pomme, la chaussure, et bientôt la rose, la tasse, la soucoupe, la bouteille, connaissent l'accroissement de leur volume. Éventuellement, les applications superposées de peinture noient les détails à la surface des objets. Manifestement, ceux-ci se transforment. Leurs creux et leurs interstices sont comblés. L'accumulation de coups de pinceau crée de nouvelles ondulations. Des bourrelets de matière se forment. Progressivement, la forme des objets se modifie. Mille neuf cent une couches de peinture plus tard, l'annuaire téléphonique n'est plus le même. La laitue et la brioche danoise non plus.

Imaginons un instant que ce même processus soit appliqué à l'idée de la peinture. Pour que la conceptualisation soit possible, il faut faire preuve d'un minimum d'imagination, je vous l'accorde : il faut que dans votre esprit l'idée de la peinture dispose d'une forme tangible, qu'elle soit « préhensible » – l'idée faite objet. Choisissez le format qui vous convient. Disons qu'il tient dans la paume d'une main. Au premier jour de l'Histoire, il aurait été recouvert d'une couche d'apprêt, qui correspondrait à une expérience picturale inaugurale. Depuis, les applications se seraient superposées. Chaque période de l'Histoire aurait nourri l'objet, qui aurait gagné en poids, en volume, en importance. Les incalculables connaissances acquises par le faire de la peinture se seraient agglutinées. Nécessairement, la forme de l'objet peinture, celle qui est aujourd'hui sous nos yeux, serait fort différente de toutes celles qui lui seraient antérieures. Même qu'un nouvel objet, au fil du temps, se serait substitué à celui logeant en son centre. Il contient, en quelque sorte, la dynamique de sa propre gestation.



Eric Cameron, *Gregory's Wine Gums (1344)*, depuis 2004 | begun 2004.

photo : permission de | courtesy of the artist, TrépanierBaer Gallery, Calgary

Eric Cameron, *Chlöe's Raw Sugar (1456)*, 2004-2008.

photo : TrépanierBaer Gallery, Calgary, © D.R./ CNAP

From the outset, I would like to make clear that it is not the idea of painting that interests me so much as painting itself. Objects generally lie at the source of my thinking, and my idea of painting reflects the productions of Eric Cameron, specifically his "Thick Paintings." These objects allow me to share a few research notes here in the form of a story.

This unique production begins in late April, 1979. An artist selects various objects lying around his apartment—a phone book, an apple, a shoe—and covers them in a layer of gesso. With the application of that first layer, the sacrificed objects' usual function is obliterated while new monochromes come into being. Next day, he adds a layer of acrylic to each object. The story continues and the layers multiply as the artist takes to this new process. Every day, for ten years, he covers each object. Apple and shoe, soon to be followed by rose, cup, saucer, bottle, gradually take on volume. Eventually, the applied layers submerge surface details. The objects are manifestly changed. Hollows and chinks are filled. Cumulating brush strokes create undulations. Lumps form. Forms are gradually altered. 1,901 layers of paint later, the phone book is no longer the same. Nor is the lettuce or the Danish.

Imagine, if you will, the same process applied to the idea of painting. The concept requires a little imagination, I admit: the idea of painting, in your mind, must take on a tangible form, must be "prehensible"—an idea made object. Choose whatever form you like. One, say, that can sit in the palm of your hand. On the first day of history, it will have been covered with a layer of gesso, corresponding to its inaugural pictorial experience. Successive layers will then have been superposed. Each period in history will have nourished the object, which will have progressively gained in weight, volume, and dimension. Innumerable acquisitions of knowledge obtained in the creation of painting will have coalesced. The painting object's form, the one now before us, necessarily differs from all prior ones. Indeed, over time, a new object will have replaced the one enveloped in the centre, in a sense containing within itself the process of its own gestation.

As I mentioned before, my notion of painting resembles such *Thick Paintings*, at least in part because these objects expose the process by which they were engendered. Applying paint to a surface by means of a tool called a brush is one of the most codified gestures in the history of art. In that sense, it is impossible to paint today without considering all that is understood, all that has been seen and is "under-seen"¹ in art history.

1. The author here refers to the term *sous-vus*, which, playing on *sous-entendu* (that which is understood), is borrowed from Jean-François Lyotard, for whom "the least glance is laden with presuppositions, and those things that are understood, which one must term the 'under-seen'..." *Que peindre?* (Paris: Hermann Éditeurs, 2008 [originally published 1987]), 11. (Our translation)

L'idée que je me fais de la peinture ressemble au corpus des *Thick Paintings*, disais-je, notamment parce que ces objets exhibent le processus qui les a engendrés. Appliquer de la peinture sur une surface à l'aide d'un outil nommé pinceau est l'un des gestes les plus codifiés de l'histoire de l'art. En ce sens, il est impossible de peindre aujourd'hui sans prendre en considération tous les attendus, les « sous-vus¹ » et déjà vus de l'histoire. À notre époque domine l'impression que tout motif a déjà été traité. Alors, que peindre ? Ou plutôt, que re-présenter ?

L'objet peinture a pris de l'expansion au fil des siècles. On peut même envisager qu'il soit devenu si imposant que dorénavant on puisse difficilement contenir sa forme d'un seul regard. Une autre hypothèse voudrait qu'en parallèle à l'objet peinture s'inscrivant dans une histoire de l'art globale, on envisage son morcellement afin de considérer la prégnance de ses identités régionales et le retour sur l'histoire de ses traditions locales. Dans la perspective de l'objet peinture au Canada, il apparaît fondamental d'envisager l'idée de la peinture en considérant les transferts de connaissances entre les générations de praticiens.

Depuis la fin des années 70, il n'est plus dans l'air du temps de regrouper les pratiques picturales et de les circonscrire en un mouvement qui, potentiellement, serait défini comme avant-garde. Toutefois, pour comprendre l'objet peinture au Canada et saisir la provenance de ses influences, il s'avère essentiel de cerner l'impact des initiatives collectives qui se sont développées au pays. Dans quelle mesure les membres de Painters Eleven ont-ils influencé les recherches ayant cours à Toronto ? Quelle fut l'ampleur du rayonnement des œuvres du Regina Five dans les Prairies ? En quoi les œuvres des automatistes et des plasticiens ont-elles participé à la transformation des pratiques à Montréal ? Aussi, afin de mieux comprendre la circulation des idées, il est pertinent de considérer le rayonnement des œuvres collectionnées par les musées canadiens et d'analyser la circulation de leurs expositions. Toutes ces informations participent de près et de loin au concept et à l'identité de la peinture au pays. Tant d'aspects doivent être considérés que ces quelques lignes ne sauraient qu'effleurer les pourtours de notre objet, l'idée de la peinture.

Le concept constitue l'aspect le plus important du travail d'Eric Cameron. D'ailleurs, ce conceptualisme fut l'un des traits caractéristiques de la production au Nova Scotia College of Art & Design (NSCAD), où il enseigna de 1976 à 1987. Des artistes comme Jeffrey Spalding, Mary Scott et Garry Neil Kennedy ont eux aussi développé des pratiques de la peinture dans le cadre desquelles de multiples couches de matière sont appliquées sur un support. Il est donc cohérent de penser que l'idée de la peinture fut grandement influencée dans l'Est du Canada par l'approche conceptuelle des mentors et étudiants qui ont gravité autour du NSCAD, un pôle de recherche incontournable.

Au même moment, à l'extrémité ouest du pays, de nombreux artistes établissaient leur pratique sur les bases d'une approche conceptuelle visant la réévaluation des enjeux modernistes en art. De cet intérêt a découlé une réflexion sur la représentation qui a grandement influencé la pratique de la peinture. Si l'on voulait retracer les couches sédimentaires qui constituent l'idée de la peinture à Vancouver, il faudrait considérer l'apport de l'enseignement de Ian Wallace à l'Emily Carr Institute of Art and Design, ainsi que ses diptyques jouxtant peinture et photographie ; il faudrait analyser comment les tableaux photographiques de Jeff Wall ont permis de réinterpréter les implications sociales et narratives de la peinture moderne ; il faudrait demander à Arabella Campbell, Elizabeth McIntosh, Jeremy Hof et Ben Reeves quelles assises fondent leur pratique actuelle, quelles œuvres ont influencé les idées et le faire de leur production.

1. Il s'agit d'une expression empruntée à Jean-François Lyotard, pour qui le « moindre coup d'œil paraît chargé de présupposés, et de ces sous-entendus qu'il faudrait appeler des "sous-vus" [...] ». *Que peindre ?*, Paris, Hermann Éditeurs, 2008 (éd. originale 1987), p. 11.

The prevailing notion of our time is that all motifs have already been dealt with. So what to paint? Or rather, what to re-present?

The painting object has expanded over the centuries. One may even imagine that it has become so huge that it can hardly be encompassed in a single gaze. Another view is that alongside art history's global painting object we may imagine its fragmentation, such as to consider the significance of its regional identities and returns to its local history and traditions. With respect to the painting object in Canada, it would seem essential to envisage the idea of painting by considering the knowledge transferred between the generations of its practitioners.

The zeitgeist since the late 1970s no longer favours the grouping of pictorial practices into movements, which could potentially be defined as avant-garde. Yet, to understand the painting object in Canada and to grasp its influences, one must delineate the impact of collective initiatives that have developed throughout the country. To what extent have members of the Painters Eleven influenced the work going on now in Toronto? What impact did the Regina Five have in the Prairies? What part did the works of the Automatistes and the Plasticiens play in transforming practices in Montreal? Moreover, to better understand the circulation of ideas, one would do well to consider the influence of works collected by Canadian museums and to study the circulation of their exhibitions. Directly or indirectly, all this information has a bearing on the concept and identity of painting in the country. So many aspects must be considered that these few words can only touch upon the periphery of our subject—the idea of painting.

Concept is critically important to Eric Cameron's work. Conceptualism was in fact one of the defining traits of productions at the Nova Scotia College of Art & Design (NSCAD), where he taught from 1976 to 1987. Artists like Jeffrey Spalding, Mary Scott, and Garry Neil Kennedy have also developed painting practices in which many layers of material are applied to a support. It would be logical then to consider the idea of painting in Eastern Canada to be greatly influenced by the conceptual approach of the mentors and students who gravitated around the NSCAD, a pivotal centre of research.

Simultaneously, in the western provinces, many artists were founding their practice on a conceptual reappraisal of modernist issues in art. This concern led to reflections on representation that greatly influenced pictorial practice. If one wished to trace the sedimentary layers making up the idea of painting in Vancouver, one would have to consider the contributions of Ian Wallace's teaching at the Emily Carr Institute of Art and Design, along with his diptychs juxtaposing photography and painting. One would have to examine how Jeff Wall's photographic tableaux allowed for a reinterpretation of the social and narrative implications of modern painting. One would also have to ask Arabella Campbell, Elizabeth McIntosh, Jeremy Hof, and Ben Reeves what their current work is founded on, ask them which productions shaped the ideas and the formation of their own.

Among current artists, many painters appropriate historical and archival sources to effect a self-reflexive turn in painting. It is said that painting always comments on itself, that a painting is a space of constant reinvention. The history of painting is in part a re-cognition of its own history, if not its rereading. We know that history is not a static narrative, but rather a malleable material that can be reconfigured. The history of painting, like the *Thick Paintings* themselves, is a construction. Its process of conception is familiar. Its material—like the knowledge we acquire through the experiences of making engaged in and shared by the artist—coalesces and gradually alters its form, if not the contours of its definition.

Time produces cycles in which questions are revisited in view of resolution. Is the painter's challenge not to invent new solutions to problems already long posed? Paradoxically, different problems may share the same solution. Take for example the white monochrome, which belongs at once to the history of suprematism, minimalism, and formalism, and is still open to reinvention today. A single formal solution can accommodate several



Eric Cameron, *Thanatos* (vue d'installation | installation view), 2011.

Eric Cameron, *Thanatos #81* (détail | detail), 2011.

photos : permission de | courtesy of the artist & TrépanierBaer Gallery, Calgary

Parmi les actuels praticiens, nombreux sont les peintres qui, au moyen de l'appropriation de sources historiques et d'archives, opèrent un retour réflexif de la peinture sur elle-même. On dit que la peinture ne cesse de se commenter elle-même, qu'un tableau est un espace à réinventer constamment. L'histoire de la peinture est en partie liée à la re-connaissance de sa propre histoire, sinon à sa relecture. Nous savons que l'histoire n'est pas un récit statique, mais plutôt une matière malléable disposée à être reconfigurée. L'histoire de la peinture est une construction, au même titre que les *Thick Paintings*. Leur processus de conception s'avère familier. Leur matière, comme la connaissance que nous en acquérons à travers l'expérience du faire vécue et donnée à voir par l'artiste, s'agglutine et altère progressivement leur forme, sinon les pourtours de leur définition.

Le temps produit des cycles au cours desquels des questions sont reprises en vue de leur résolution. Un des défis du peintre n'est-il pas d'inventer de nouvelles solutions à un problème déjà posé? Paradoxalement, différents problèmes peuvent aboutir à une même solution. Prenons l'exemple du monochrome blanc qui appartient à la fois à l'histoire du suprématisme, du minimalisme, du formalisme et qui s'avère encore aujourd'hui disposé à être réinventé. Pour une même résolution formelle, plusieurs récits sont possibles. Tous appartiennent à l'une ou l'autre des couches de sédiments qui constituent l'objet peinture.

Un tableau laisse des marques sur l'objet de son idée. La figuration notamment permet d'y inscrire des narrations, sous la forme de récits ayant pour objet sa propre mémoire. Certains tableaux incluent des commentaires sur les conditions de leur (re)production. Parce que la peinture est une institution qui possède une longue tradition, il nous paraît légitime que le peintre valorise et mette en question les moyens qui ont été les siens au fil du temps.

La peinture a plus d'une fois été déclarée morte, mais ne serait-ce pas plutôt notre vocabulaire pour en parler qui serait périmé? N'est-ce pas que certaines idées avaient besoin d'être réévaluées? Notre conception de l'espace et du temps se transforme, non seulement parce que notre expérience diffère de celle vécue hier, mais aussi parce qu'elle s'accumule à celles qui la précèdent. Réfléchir à la re-présentation me semble, en soi, le propre de la peinture. En ce sens, on pourrait sous-entendre que la peinture qui se développe aujourd'hui est plus près que jamais de l'image des *Thick Paintings*.

Marie-Eve Beaupré est doctorante en histoire de l'art. Ses recherches portent sur l'histoire de la peinture monochrome au Canada. Récipiendaire du Prix du commissaire de la relève 2011 décerné par l'Association des galeries d'art contemporain, elle travaille en ce moment à l'élaboration d'une exposition consacrée à la peinture canadienne actuelle.

narratives. Each belongs to a particular layer of sedimentation which constitutes the painting object.

A painting leaves marks on the object of its idea. Figuration, for instance, enables the inscription of narratives in forms whose object is their own memory. Some paintings comment on the conditions of their (re)production. Because painting is an institution with a long tradition, it seems entirely legitimate for painters to highlight and examine the resources that have accrued in their repertoire over the course of time.

Painting has been declared dead more than once, but is it not rather our vocabulary for describing it that is outmoded? Were some ideas not due for re-evaluation? Our conception of space and time changes, not only because our experience differs from that of yesteryear, but also because it builds on what preceded it. Reflecting on re-presentation seems to me to be the essence of painting. In this sense, one could imply that painting today corresponds more closely than ever to the image of *Thick Paintings*.

[Translated from the French by Ron Ross]

Marie-Eve Beaupré is a doctoral student in art history. Her research focuses on the history of monochrome painting in Canada. Recipient of the Contemporary Art Galleries Association's Young Curator of the Year Award in 2011, she is currently working on an exhibition dedicated to contemporary Canadian painting.