

# Architecture pour fantômes

## *Architecture for Ghosts*

Barry Schwabsky

Il fut un temps où l'architecture était la mère des arts ; mais un des traits marquants de la modernité est qu'art et architecture sont dans un état de tension permanent. (Si vous avez besoin de vous le rappeler, retournez voir le Guggenheim Museum.) Ils jouissent de libertés différentes et ont des responsabilités différentes. Tenez : vous avez construit une maison récemment ? Moi non plus, mais pour moi une chose est sûre : tous les éléments doivent tenir ensemble. Je n'ai pas non plus peint de tableau récemment, mais je sais que si je l'avais fait, toutes les parties n'auraient pas dû nécessairement tenir ensemble. Ou plutôt, j'aurais eu la liberté – ou la responsabilité, selon la façon dont vous voyez les choses – de décider dans quelle mesure les parties devaient tenir ensemble ou non.

Les tableaux qui sont composés d'éléments clairement distincts évoquent presque toujours l'architecture, rappelant les principes tectoniques qui sont à la base de l'art de construire. C'était vrai à l'époque du Constructivisme et de De Stijl et c'est devenu encore plus évident plus tard à l'avènement du Minimalisme. On en trouve un exemple caractéristique dans l'œuvre d'un peintre comme Robert Mangold, qui est représentative de la réaction des peintres à ce mouvement. Les affinités entre Shepherd et Mangold sont évidentes : tous deux peignent des tableaux faits d'éléments monochromes assemblés, sur lesquels dessin et couleur ont été analytiquement séparés. Comme chez Mangold, la construction élément par élément d'une œuvre de Shepherd évoque l'architecture, mais à la différence de celle de Mangold, son imagerie l'évoque aussi en retour : l'œuvre représente effectivement des architectures intérieures –

*Architecture was once the mother of the arts, but one of the salient features of modernity is that art and architecture are always in tension. (If you need reminding of that, go take another look at the Guggenheim Museum.) They have different freedoms, different responsibilities. Consider: Built a house lately? Me neither, but I know one thing about doing it: All the parts should fit together. I haven't made a painting any time recently either, but I know that if I did, all the parts would not have to go together. Or rather, I would have the freedom – or the responsibility, depending on how you look at it – of decision as to what counts as the parts going together or not.*

*Paintings that are constructed out of clearly distinct parts almost always evoke architecture through their recall of the tectonic principles that underlie the practice of building. This was true at the time of Constructivism and de Stijl, and became all the more clearly so later, with the advent of Minimalism. A typical example can be found in the work of a painter like Robert Mangold, whose work is representative of painters' responses to that movement. The affinities between Kate Shepherd's work and Mangold's are obvious: both make painting constructed out of abutted monochrome panels in which drawing and color have been analytically separated. As with Mangold, the part-by-part construction of Shepherd's work evokes architecture, but unlike his, her imagery does the same: the works actually depict architectural interiors – and this redoubling of the*

et ce redoublement du référent architectural manifeste non pas un accord harmonieux mais plutôt un glissement vers l'irréel. Dans la littérature romantique, l'apparition du double, le *Doppelgänger*, annonce toujours la proximité de la mort. Ici c'est l'architecture, peut-être, dont la disparition est annoncée. (Mais pas seulement celle de l'architecture, me semble-t-il.)

En raison de tout cela, l'austérité formelle, qui est l'une des plus évidentes caractéristiques du travail de Shepherd, montre combien elle maintient un dialogue conséquent avec celui de la génération d'artistes américains qui arriva à maturité dans les années soixante et dont Mangold n'est qu'un exemple. En raison de tout cela, cependant, il serait erroné de voir dans le travail de Shepherd un commentaire post-moderne de la fin du modernisme ou une tentative nostalgique de réappropriation. Mieux vaut simplement dire, plutôt, qu'elle se saisit à la fois de moyens que certains peintres modernistes auraient approuvés et de moyens qu'ils n'auraient jamais considérés comme possibles pour un peintre sérieux. Et non parce qu'elle serait un farouche pillier de styles et d'images comme le sont tant de peintres d'aujourd'hui – bien évidemment elle ne l'est pas – mais parce que son attitude, soigneusement mesurée, assume toujours la responsabilité du pour et du contre.

Un tableau comme *Cranberry Stage, Transparent Scrim, Wings and Curved Sides* [Scène couleur canneberge, gaze transparente, ailes et bords incurvés], 2002, offre une image diagrammatique de ce qui pourrait être un espace intérieur à la cohérence rassurante (un espace théâtral comme l'indique le titre) – *pourrait* l'être, mais ne l'est pas. (Une autre étude pourrait partir de ce point

*architectural referent signifies, not harmonious agreement, but rather than an uncanny slippage. In the literature of Romanticism, the appearance of the double, the Doppelgänger, always refers to the proximity of death. Here it is architecture, perhaps, whose disappearance is foretold. (But not only that of architecture, I suspect.)*

*For all that, the formal austerity that is one of the most evident characteristics of Shepherd's work shows the extent to which it maintains an ample dialogue with that of the generation of American artists who came of age in the '60s, of whom Mangold would only be one example. Minimalism still held out the possibility that art and architecture might be reconciled. Shepherd's work suggests, on the contrary, that at best they can only haunt each other like uneasy dreams. For all that, however, it would be a mistake to see Shepherd's work as either a post-modern commentary on late modernism or as a nostalgic attempt at recapturing it. One can simply say, rather, that she avails herself both of means that certain modernist painters would have approved and of ones that might never have occurred to them as possible in serious painting. This is not because she is a voracious plunderer of styles and images like so many painters these days – obviously she is not – but because her carefully calibrated position always takes responsibility for both agreements and refusals.*

*A painting like Cranberry Stage, Transparent Scrim, Wings and Curved Sides, 2002, presents the diagrammatic image of what could be a reassuring*

pour étudier la position ambivalente de Shepherd à l'égard de ce que Michael Fried a appelé un jour la «théâtralité».) Cette peinture est un diptyque, ses deux éléments étant de même hauteur mais de largeur différente, avec un espace entre eux laissant voir le mur (le vrai mur, celui sur lequel le tableau est accroché, et non l'un des murs représentés à l'intérieur.) Limage elle-même ne fournit aucune explication évidente tant pour cette disjonction entre les deux panneaux que pour la différence de proportion entre eux. Chaque panneau vertical, à son tour, est divisé horizontalement en deux parties, avec un rouge sombre dans chaque partie supérieure et une nuance plus claire pour la partie inférieure, soulignant encore plus la distinction entre la peinture comme objet et la peinture comme image. C'est comme s'il y avait deux logiques indépendantes, deux processus de décision non reliés entre eux. Il y a une architecture *de* la peinture, puis il y a une architecture *dans* la peinture – l'architecture de l'objet et l'architecture de l'image.

Mais les dissonances structurelles à l'intérieur de *Cranberry Stage* vont encore plus loin. Regardez un certain temps et vous commencerez à remarquer que bien que les deux panneaux semblent montrer deux portions égales d'un même espace, les lignes qui décrivent l'espace ne sont pas vraiment alignées. Et au-delà de la qualité immatérielle et diagrammatique de l'exécution, il y a quelque chose de fantomatique, de flottant, d'intangible et de fugitif dans l'espace ici représenté. Nous, les regardeurs, sommes invités à y entrer ; toutes ces lignes du plancher semblent nous inciter à habiter cette scène imaginaire à l'intérieur du tableau, à monter dessus et à

*ingly coherent interior space, in this case, as the title says, a theatrical space – could be, but isn't. (A different essay could take off from this to examine Shepherd's ambivalent stance toward what Michael Fried once called "theatricality.") The painting is a diptych, its two elements of the same height but of different widths, with a space between them revealing the wall (that is, the real wall on which the painting hangs, not one of the depicted walls that hang within it). The image itself, as such supplies no evident rationale either for this disjunction between the two panels or for the particular difference in proportion between them. Each vertical panel, in turn, is divided into two horizontal portions, with a dark red on each upper segment and a lighter shade on the lower, further emphasizing the disconnection between the painting-object and the painting-image. It is as if there were two independent logics, two unrelated kinds of decision-making going on here. There is the architecture of the painting, and then there is the architecture within the painting – the architecture of the object and the architecture of the image.*

*But the structural dissonances within Cranberry Stage go deeper than that. Look a bit longer and you begin to notice that although the two panels seem to show two matched portions of the same space, the lines that describe the space don't quite line up. Even more than the immaterial, diagrammatic quality of the rendition would imply, there is something ghostly, wavering, intangible, and fugitive about the space pictured here. We viewers are*

y jouer un rôle, à faire un numéro de vedette ou de figurant dans ce théâtre mental. Et plus on s'implique dans cette rêverie en se plongeant dans la contemplation de ce tableau, moins cela devient tenable : les planchers, plus on les regarde, perdent ce caractère implicite de solidité qu'ils pouvaient avoir et ne deviennent rien d'autre que des groupes de fils lumineux au travers desquels tout corps tomberait et finirait désespérément empêtré ; l'espace lui-même semble s'évanouir, devenir rien de plus qu'un labyrinthe trompeur qui n'aurait jamais aucun caractère tangible. C'est peut-être la raison pour laquelle le dessin dans les peintures de Shepherd semble toujours fait avec une couleur plus lumineuse que celle sur laquelle il est posé : on nous refuse le sentiment de sûreté et de détermination qu'implique le noir et blanc ; ce que les lignes ajoutent aux panneaux monochromes est en fait quelque chose qui manque, qui a été soustrait plutôt qu'ajouté ou imposé. Les parties ne tiennent pas ensemble, mais la mystérieuse logique de leur discordance est au fond bien plus captivante que n'importe quelle pure et simple cohérence.

Plus subtilement encore que ces peintures, plus tendres et plus séduisantes sont les peintures murales de Shepherd, telle la relativement austère *Double Tudor Window, Cast Light, Diffused* [Double fenêtre élisabéthaine, lumière fondue, tamisée], 2002, ou la presque rococo *Fat Double Grill, Lavender Shadow Wall*, [Double grille, mur avec ombre lavande], 2002. Elles transforment l'espace réel des salles où elles sont posées en des lieux aussi oniriques et trompeurs pour l'imagination que ceux qu'elle peint dans ses tableaux. Ces œuvres ont l'apparence de fragments de lumière vive émanant de

*invited in; all those lines of floorboards seem to beckon us to imaginatively inhabit the stage within the picture, to step in and play a role, to do one's own star turn or walk-on in this mental theater. And yet the more one gives oneself over to this fantasy by engaging in contemplation of the painting, the less tenable it becomes: the floorboards, the more they're looked at, lose whatever implicit sense of solidity they might have had and become nothing more than a series of luminous threads through which any body would fall and become hopelessly entangled; the space itself seems to vanish, to become little more than a deceptive perceptual labyrinth that never resolves itself into tangibility. Maybe that's why the drawing in Shepherd's paintings always seems to be done in a lighter color than those on which it is inscribed. We are denied the sense of certainty and definition implied by black on white; what the lines add to the monochrome panels is somehow something missing, something that's been subtracted rather than added or imposed. The parts don't fit together, but the mysterious logic of their unfitting is somehow more compelling than any mere coherence could have been.*

*Even trickier than such paintings yet also sweeter and more seductive, Shepherd's wall works, like the relatively austere *Double Tudor Window, Cast Light, Diffused*, 2002, or the almost rococo *Fat Double Grill, Lavender Shadow Wall*, 2002, turn the real space of the rooms in which they are placed into places as dreamlike and deceptively imaginary*

quelque fenêtre proche dont la grille, simple et fonctionnelle ou décorative et ouvragée, projetterait son ombre. Les ombres ont toujours été des métaphores pour l'illusion et l'erreur (dois-je évoquer Platon ?) – mais ici la seule erreur est que l'on voit des ombres en tant qu'ombres quand elles ne sont en réalité que la couleur du mur. C'est l'éclat qui est trompeur, dans ce cas. L'architecture procure des espaces réels pour des gens réels. L'architecture poétique de Kate Shepherd suggère, avec tant de douceur, que l'architecture peut ne pas être réelle, de même que nous qui la hantons. Elle nous fait voir à la fois l'espace à l'intérieur de la peinture et l'espace à l'intérieur duquel la peinture est placée comme une apparition. Et s'il n'y a rien d'autre à voir à l'intérieur de ces espaces, alors qui d'autre peut bien être le spectre qui les trouble si ce n'est celui qui les perçoit ?

Traduit par Patrice Cotensin

*as the ones she depicts in her panels. These works give every appearance of being bright patches of light from some nearby window, with some simple and utilitarian or ornate and fanciful grillwork casting its shadow within the brightness. Shadows have always been metaphors for illusion and error (need I cite Plato?) – but here the only error is that we see the shadows as shadows when they are really just the given color of the wall. It is the brightness that is actively deceptive here. Architecture provides real places for real people. Shepherd's poetic architecture suggests, oh so gently, that architecture may not be real, nor we who haunt it either. She makes us see both the space within painting and the space within which painting is placed as phantasmatic. And if there is no one else to be seen within those spaces, then who else is the specter who troubles them but their percipient?*