

ROXY PAINE





Published by Terra Museum of American Art
on the occasion of the **ROXY PAINE** exhibition
at Musée d'Art Américain Giverny
23 June to 1 November 1998

1998 © Terra Foundation for the Arts and the authors
ISBN 0-932171-08-7

Translation by Alan Waite, Rouen
Biography/bibliography, courtesy of Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York
Photography by John Berens, John Lamka, Zindman/Freemont, courtesy of
Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York
Erick Karlsson, Jonsson Bilder AB, Kristianstand pp. 34, 35
Design by Tamar Burchill, New York
Printed in England by The Pale Green Press, London

Musée d'Art Américain Giverny
99 rue Claude Monet, 27620, Giverny, France

Terra Museum of American Art
664 North Michigan Avenue, Chicago, Illinois 60611

Cover, detail from **Crop (Poppy Field)**, 1997–98
Page 1, **Studio**, (view through periscope), 1996, and page 40,
Studio, (studio view), 1996, steel and electronics, approximately
24 x 12 x 132 in. overall, installation at Momena Art, Brooklyn,
New York, 9.15–10.7.96

ROXY PAINE

MUSÉE D'ART AMÉRICAIN GIVERNY
TERRA MUSEUM OF AMERICAN ART, CHICAGO

THE 'FIELDS' OF ROXY PAINE

There is a special resonance between Roxy Paine's artificial gardens and France, and particularly with Giverny—its native landscape, gardens, history, and artistic culture. So it is important to clarify at the outset that they were made in Brooklyn, New York, with neither France nor any specific destination in mind. Indeed, *Crop*, his bed of hand-painted and assembled opium poppies, cast from life, was well underway in late 1997 when this exhibition was first proposed for the Musée d'art américain—the second in a new series of temporary exhibitions.

Rather, each of Paine's works addresses issues shared by contemporary societies around the globe. His apparently simple objects quickly evolve into highly complex situations with multiple and often contradictory meanings. Appearing to be grown, his gardens are in fact made, life-size simulacra that seem to embody Pierre Bourdieu's *Field of Cultural Production*, with its analysis of cultural value derived neither exclusively from the world of art or society at large but instead through their dynamic and often unpredictable interaction, neither mechanistically guided nor completely random: art as a model for visualizing the future, a means to vision.

Each of Paine's objects, from his painting machine (*Dipper*) that seemingly reduces a privileged human activity to a programmed interaction of liquid and gravity, to his fields of mushrooms and poison ivy, is culturally loaded. But it is in Giverny that Paine's "poppies" have special significance.

The red flowers in Paine's *Crop*, however, are not the field poppies of Monet's landscapes, the ubiquitous wild poppy or *coquelicot* (*Papaver rhoeas*), synonymous with the wheatfields of France—indeed, a symbol for France itself, like the red Gallic rooster [*coq*] whose crest feathers and the red petals of the *coquelicot* share visual resemblance as well as etymology. (In fact the two are often interchangeable "reds" in symbolic depictions of the French flag or tricolore). This is the native poppy memorialized in John McCrae's *In Flanders Fields*, the most famous "poppy poem" memorial to the dead of the 1914–1918 War, the source for the paper poppies of blood red crepe and wire made to honor Haig's British Legion on Poppy (or Armistice) Day. Here the poppy's traditional association with drowsiness and forgetfulness and death's long sleep, was creatively inverted, as noted by Paul Fussell (*The Great War and Modern Memory*), as a symbol of living remembrance. The *coquelicot* was thus a symbol of the flowered bat-

LES 'CHAMPS' DE ROXY PAINE

Il existe une résonance spécifique entre les jardins artificiels de Roxy Paine et la France, et notamment avec Giverny, résonance qui trouve sa source dans le paysage, l'histoire et la culture artistique françaises. Il convient donc de préciser d'emblée que lorsque l'artiste réalisait ces jardins dans le quartier new yorkais de Brooklyn, il ne pensait pas le moins du monde à la France, ni d'ailleurs à quelque autre lieu déterminé. En effet, la création de *Crop*, son massif de pavots somnifères peints et assemblés à la main d'après l'empreinte en plâtre de vrais pavots, était déjà commencée depuis un certain temps avant que l'idée ne soit soulevée à la fin de 1997 d'organiser la présente exposition dans le cadre du Musée d'Art Américain – la deuxième d'une nouvelle série d'expositions temporaires au Musée.

En fait, toutes les œuvres de Paine traitent de questions brûlantes que l'on se pose à notre époque un peu partout dans le monde. Ses objets, apparemment simples, évoluent rapidement vers des situations extrêmement complexes, productrices de sens multiples et souvent contradictoires. Ses jardins semblent cultivés, mais en réalité ils sont fabriqués. Ils imitent le réel en grandeur nature, semblant donner corps au 'champ de la production culturelle' selon l'expression de Pierre Bourdieu. Ils offrent une analyse de la valeur culturelle induite de manière exclusive, non pas du monde de l'art ou de la société en général, mais plutôt de leur interaction dynamique et souvent imprévisible, suivant des processus qui ne sont ni canalisés de manière déterministe, ni totalement aléatoires. Ici l'art est un modèle pour la visualisation du futur, un moyen de *voir*.

Chaque objet de Paine, que ce soit sa machine à peindre (*Paint Dipper*), qui semble réduire une activité spécifiquement humaine à une interaction programmée entre un fluide et la loi de la pesanteur, ou ses champs de champignons ou de sumac vénéneux, est chargé de significations culturelles. C'est toutefois à Giverny que les 'pavots' de Paine prennent un sens tout à fait spécifique.

Mais les fleurs rouges de son œuvre *Crop* [Récolte] ne sont nullement les coquelicots des paysages de Monet, *Papaver rhoeas*, fleur sauvage omniprésente, synonyme des champs de blé français, voire de la France elle-même, comme le coq gaulois dont la crête partage avec les pétales rouges du coquelicot une ressemblance visuelle et une certaine étymologie (en effet ces deux couleurs rouge sont souvent utilisées indifféremment dans le cadre de représentations symboliques du drapeau national tricolore). Le coquelicot est la fleur du pays chantée dans le poème de John McCrae, *Dans les champs de Flandres*, la plus célèbre des élégies pour les morts de la guerre de 14 et l'origine des coquelicots faits de papier crépon rouge sang et de fil de fer

tlefield regenerated by the dead, like mushrooms (which the poet Herbert Read compared to the new British steel helmets).

Paine's *Crop* consists instead of the exotic opium poppy, *Pavot à opium* (*Papaver somniferum*), the oriental or Turkish poppy of the Romantic imagination, of De Quincy's opium eaters, the Opium Wars, Edgar Allen Poe, and Baudelaire's *Les Fleurs du mal* and *Paradis Artificiels*. This poppy [*pavot*] was to the Symbolists and Decadents as the *coquelicot* was to the Realists. The opium poppy was a flower of highly ambiguous reputation, its harmless seeds a staple of cakes, its potent latex the source of narcotic opium and its derivatives codeine, laudanum, morphine, and heroin. This flower as visual symbol evoked opium's effects as source of dreams, a painless sleep, a heightening and interpenetration of the senses. Baudelaire wondered if it was in fact the means of liberating the mind and the imagination, an artificial creativity, a veritable "machine à penser"? But opium dreams brought also lassitude, addiction, and potential death, to the mind as well as the body which for Baudelaire posed a personal dilemma of choice, risking the loss of self and artistic will.

Paine's evocative sculptures similarly tempt us to content ourselves only with their beauty even as they also function as models for real-world situations, as game plans for complex events without simple answers or resolutions. But neither do they exact a choice of either/or if we remain open to possibilities.

Our thanks to Roxy Paine and to guest curator Jonathan Fineberg.

John Hallmark Neff

Director, Terra Museum of American Art, Chicago and Curator of Collections, Terra Museum of American Art and Musée d'Art Américain Giverny

au nom de l'association britannique des anciens combattants, la 'British Legion', en souvenir du Général Haig, le jour de la commémoration de l'armistice (*Poppy Day*, ou le 'Jour des coquelicots'). Dans ce cadre, l'association traditionnelle entre cette fleur et le sommeil, l'oubli, et le long sommeil de la mort a en fait été inventivement inversée, comme le remarque Paul Fussell (dans *The Great War and Modern Memory*/La grande guerre et la mémoire moderne), afin d'en faire le symbole de la vivacité du souvenir. Ainsi, le coquelicot devient le symbole du champ de bataille plein de fleurs, revivifié par la mort, comme les champignons (que le poète Herbert Read a comparé aux nouveaux casques des soldats britanniques).

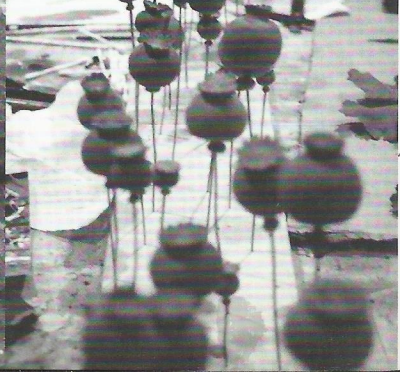
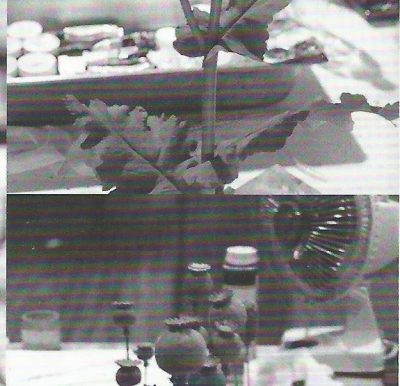
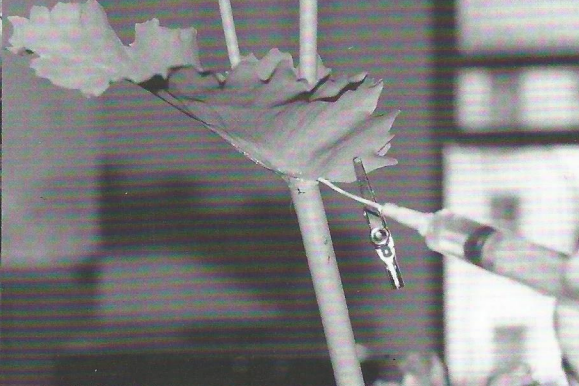
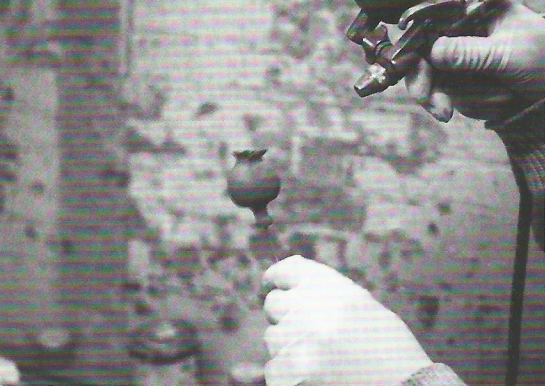
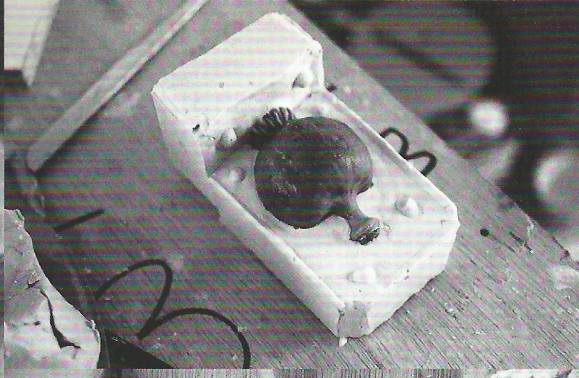
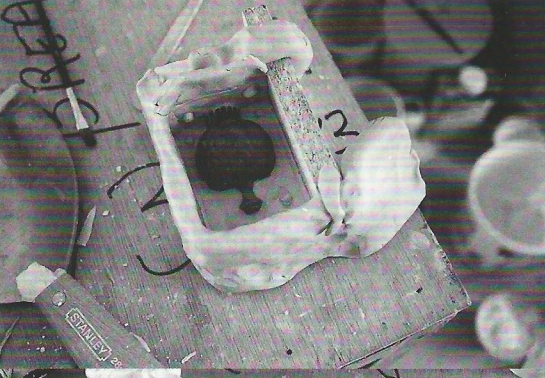
En effet, les fleurs de *Crop* sont des pavots exotiques, le *Papaver somniferum*, le pavot oriental, ou turc, qui hantait l'imagination romantique, le pavot des *Mangeurs d'opium* de Thomas de Quincey, des guerres de l'opium en Chine, d'Edgar Allen Poe et des *Fleurs du mal* ou des *Paradis artificiels* de Baudelaire. Le pavot avait la même importance pour les Symbolistes ou les Décadents que le coquelicot pour les Réalistes. Le pavot officinal jouissait d'une réputation bien ambiguë, car ses graines innocentes servent aux gâteaux alors que son puissant latex est la source d'un stupéfiant, l'opium, et de tous ses produits dérivés: la codéine, le laudanum, la morphine et l'héroïne. Cette fleur évoquait, en tant que symbole visuel, les effets de l'opium producteur de rêves, d'un sommeil sans douleur, de sensations plus intenses et de l'interaction des cinq sens. Baudelaire se demandait si l'opium n'était pas un moyen de libérer l'esprit et l'imagination, d'instituer une créativité artificielle – une véritable 'machine à penser'. Mais les rêves de l'opium laissaient dans leur sillage la lassitude, la toxicomanie et la mort éventuelle non seulement du corps mais aussi de l'esprit, confrontant Baudelaire à un dilemme personnel – fallait-il choisir ou non le risque de la mort de soi et de la volonté artistique?

Les sculptures évocatrices de Paine nous confrontent également à la tentation de nous contenter de leur beauté, en dépit de leur capacité à servir de modèles de situations réelles, de stratégies permettant de gérer des événements complexes sans réponses ni solutions simples. Mais ces œuvres n'exigent pas non plus un choix entre deux alternatives opposées dans la mesure où nous désirons rester ouverts à toutes les possibilités.

Nous remercions Roxy Paine et le commissaire de cette exposition, Jonathan Fineberg.

John Hallmark Neff

Directeur du Terra Museum of American Art, Chicago, et le Conservateur des collections du TMAA et du Musée d'Art Américain Giverny.



Crop, [Récolte] la réalisation du champ de pavots

Crop, process of making the poppy field
August 1997 to March 1998

ROXY PAINE'S NON-LINEAR ENGINEERING

par Jonathan Fineberg

Dès l'âge de 25 ans, auprès des initiés habitant le quartier de Williamsburg dans le Brooklyn, Roxy Paine jouissait d'une réputation discrète d'artiste d'exception, bâtisseur de machines merveilleuses aux mouvements déconcertants, car ils franchissaient cette frontière qui sépare le mouvement mécanique du geste humain. En effet, Paine a donné à une exposition qu'il a montée en 1991 en association avec un autre artiste, dans une galerie minuscule implantée dans un local commercial, le titre de *Tweeking the Human* [Taquiner/ajuster l'humain], titre qui contient l'ombre de la poésie inquiétante qui caractérise ces sculptures mécaniques.¹

Cependant, à partir de 1995, Paine a focalisé ses efforts sur un ensemble étonnant de jardins artificiels qui frappent tant par le réalisme de leur exécution technique, s'attachant à traduire le moindre détail, que par la manière angoissante dont ils empiètent sur notre territoire psychologique. Dans cette série l'on trouve un champ de 2 200 champignons hallucinogènes, chacun réalisé et monté individuellement (*Psilocybe Cubensis Field*, 1997); *Poison Ivy Field* (*Toxicodendron radicans*), 1997 représente un fourré impénétrable de sumac vénéneux (le 'poison ivy' du titre), de chou puant, de pissenlits et d'herbe touffue habité par des scarabées, le tout enfermé dans l'enceinte aseptisée d'une vitrine. *Crop*, œuvre achevée en avril 1998, est un lopin de terre artificielle qui mesure 2 mètres par 3 mètres où 'poussent' des pavots somnifères à hauteur de ceinture.

Bien que les jardins de Paine semblent, à première vue, n'avoir rien en commun avec ses machines, il existe néanmoins un dénominateur commun dans la mesure où les deux partagent la même logique sous-jacente, logique dont la base conceptuelle est tout à fait précise (sans être linéaire) et à laquelle on aurait pu s'attendre pour les machines, mais non pas dans le cas des jardins. L'on constate ici le désir de l'artiste de répertorier dans un catalogue visuel exhaustif les différentes étapes de la croissance du pavot – allant des bourgeons jusqu'aux fleurs épanouies, sans oublier les capsules lacérées au rasoir desquelles suinte l'opium. En outre, avec son choix de titre, *Crop* [= Récolte], il précise clairement qu'il entend donner à l'œuvre une extension métaphorique exprimant le potentiel narcotique de ces plantes, avec tout son prolongement social et économique. Paine a comparé cette superposition de tendances opposées mais complémentaires (c'est-à-dire répertoire et métaphore) avec *La Parabole des aveugles*, tableau allégorique de Pieter Bruegel contenant le catalogue visuel de toutes les causes de la cécité connues au 16^{ème} siècle, thème exploité simultanément en tant que métaphore de la faiblesse humaine en général, décrite dans l'expression biblique "un aveugle qui en conduit un autre".²

Dans *Crop*, Paine associe également la réalisation de la sculpture, processus séquentiel

1 Roxy Paine et Kit Blake, "Tweeking the Human," galeries "Brand Name Damages" et "Minor Injury", Williamsburg, Brooklyn, 1991.

2 Selon une conversation téléphonique avec l'artiste le 8 avril 1998. L'on trouvera une reproduction en couleurs de ce tableau de Bruegel dans l'"History of Art" de H.W Janson et Anthony F. Janson, 5^{ème} édition, révisée (New York, Harry N. Abrams, 1997), p. 544. Le même tableau se trouve dans la 4^{ème} édition de l'"History of Art" de Janson à la page 544 et en noir et blanc dans la 3^{ème} édition, à la page 495.

ROXY PAINE'S NON-LINEAR ENGINEERING

by Jonathan Fineberg

By the age of 25, the artist Roxy Paine was already widely respected by his peers in the artists' quarters of Brooklyn and downtown Manhattan for a complex body of work encompassing a range of concerns and studio practices. But he was perhaps best known for making a group of remarkable machines, the movements of which crossed over into a disconcertingly human realm of gestures. "Tweeking the Human," the title of an exhibition he organized in 1991 with another artist in a tiny storefront gallery, captures something of the unsettling poetry of these mechanical sculptures.¹

But since 1995 he has directed his energies into an astonishing group of artificial gardens, remarkable in their technical verisimilitude—attentive to the smallest detail—as well as in the unsettling ways in which they encroach on our psychic space. These include: a field of 2,200 individually crafted and installed psychedelic mushrooms (*Psilocybe Cubensis Field*, 1997); *Poison Ivy Field (Toxicodendron Radicans)*, 1997, a thicket of poison ivy, skunk cabbage, dandelions, beetles, and scraggly grass antiseptically enclosed in a glass display case; and *Crop*, completed in April 1998, a six by eight foot patch of waist-high opium poppies standing on artificial earth.

Though the gardens seem at first to be disconnected with the machines, they share an underlying logic that is conceptually precise (if non-linear), in a way that might be expected of the machines but not the gardens. We recognize Paine's predilection to classify in his systematic visual catalogue of the various stages of the poppy's growth—from young buds, to the blooming flowers, to the razor-slit seed pods oozing opium. Moreover, his title, *Crop*, makes clear that he intends to extend the work as a metaphor into the potential of the plants as narcotics with all of the attendant social and economic implications. Paine has compared this overlay of opposing yet complimentary impulses in his own work—cataloguing and metaphor—to Pieter Brueghel's allegory of *The Blind Leading the Blind* in which Brueghel visually catalogues the various causes of blindness known to the 16th century, while simultaneously using his theme as a metaphor for human frailty: "the blind leading the blind."²

In *Crop*, Paine also combines a sequential, layered process of making the sculpture with a technical construction that is mechanically precise as well as intricate and fascinating in its profusion of detail. First he grew the poppies from seeds, then cast the different parts of the plant in plaster, from which he took molds; he injected plastic

1 Roxy Paine and Kit Blake, "Tweeking the Human," in "Brand Name Damages" and "Minor Injury" galleries, Williamsburg, Brooklyn, 1991.

2 Phone conversation with the author, April 8, 1998. A color reproduction of Brueghel's painting of *The Blind Leading the Blind* can be found in: Janson, H. W. and Janson, Anthony F., *History of Art*, 5th edition, revised (New York: Harry N. Abrams, 1997), 544. It can also be found in the 4th edition of Janson's *History of Art* on page 544, and in black and white in the 3rd edition, on page 495.

et à couches multiples, à une réalisation technique d'une grande précision mécanique dont la complexité va de pair avec la richesse de son détail. Il a commencé par cultiver les pavots à partir de graines, prenant par la suite l'empreinte en plâtre des différentes parties de la plante, pour en fabriquer des moules dans lesquels il a injecté du plastique (du même type que celui des bouteilles de limonade) selon le procédé industriel du moulage sous vide. Tout ceci aboutit à des feuilles et autres parties végétales en plastique transparent que l'artiste découpe méticuleusement avant de les peindre à l'huile. Les tiges existent en différentes tailles et consistent en un support en fils d'acier soudés qui reçoit une gaine en plastique vert. Chaque tige est travaillée avec un soin infini en la peignant au pinceau afin de lui donner un aspect tout à fait individuel. Pour finir, l'artiste parfait leur réalisme en ajoutant une multitude de petits poils de fils d'acier hérissés sur toute la longueur de la tige.

Paine place ses jardins et machines précisément à cette interface fluide où l'homme, la nature et la science se rencontrent. Ses nouvelles œuvres suscitent chez le spectateur l'expérience intuitive d'un espace liminaire où les scientifiques commencent seulement à pénétrer aujourd'hui lorsqu'ils redessinent le génome humain ou branchent des neurones vivants sur des puces en silicium.

Sa *Paint Dipper*, 1997, [Machine à peindre par trempage], est une machine remarquable qui crée des peintures gestuelles tout à fait 'expressives'. Un ordinateur portable est posé sur une petite plate-forme à côté d'une machine qu'il commande, lui envoyant l'instruction de tremper une toile suspendue à la verticale dans une cuve en acier contenant de la peinture pendant une durée et à une profondeur déterminées par le programme informatique créé spécifiquement pour chaque tableau. Ensuite, la machine retire la toile et l'égoutte pendant le nombre désigné d'heures, de minutes et de secondes, et à l'expiration de cette durée un bras asservi ferme le couvercle de la cuve contenant une peinture à formulation spécifique. (Le titre donné par l'artiste à chaque œuvre dépend de l'heure et de la date auxquelles le processus a été mis en route, l'heure étant désignée selon le système à vingt-quatre heures, par exemple: *Painting 7083121997*, pour lequel le trempage initial a démarré à 7h08 le 12 mars 1997). Cette machine, dessinée et fabriquée avec une belle précision, peut continuer à immerger la toile de manière répétitive pendant des semaines, voire des mois, selon les instructions codées dans le programme informatique.

Les tableaux produits par la *Paint Dipper* sont des objets blancs et bien solides, légèrement frustrants par leur côté générique et banalisé, formés par la superposition cumulative de couches de peinture qui coulent du haut de la toile, à partir d'une ligne bien nette (qui traduit la profondeur à laquelle la toile est trempée) jusqu'en bas, formant comme un rideau de stalactites aléatoires le long du bord inférieur. Ce sont des œuvres fabriquées "sur machine", explique Roxy Paine, et la machine qui les fabrique "fait appel à l'esthétique et aux modalités de mise en œuvre des systèmes industriels automatisés – qui sont rationnels, fonctionnels, d'une grande exactitude de conception et de réalisation, ainsi qu'efficaces – afin d'aboutir à un résultat qui est sans efficacité, sans fonctionnalité et intrinsèquement absurde"³. À l'instar de *La Mariée mise à nu par ses*

³ Selon une déclaration manuscrite de l'artiste dans ses carnets, datée du 17 avril 1997 et transmise par fax à l'auteur le 22 juillet 1997, avec quelques adjonctions et accompagnée du 'schéma' analysé plus loin.

Crop (Poppy Field), 1997–98 [Récolte (Champ de pavots)], détails





Crop (Poppy Field), 1997–98 [Récolte (Champ de pavots)]

Réalisation en PVC, époxy, PETG, polymère, vernis, peinture à l'huile, acier et fil métallique, 3 x 6 x 8 pieds [91 x 183 x 244 cm] après installation. Collection privée.

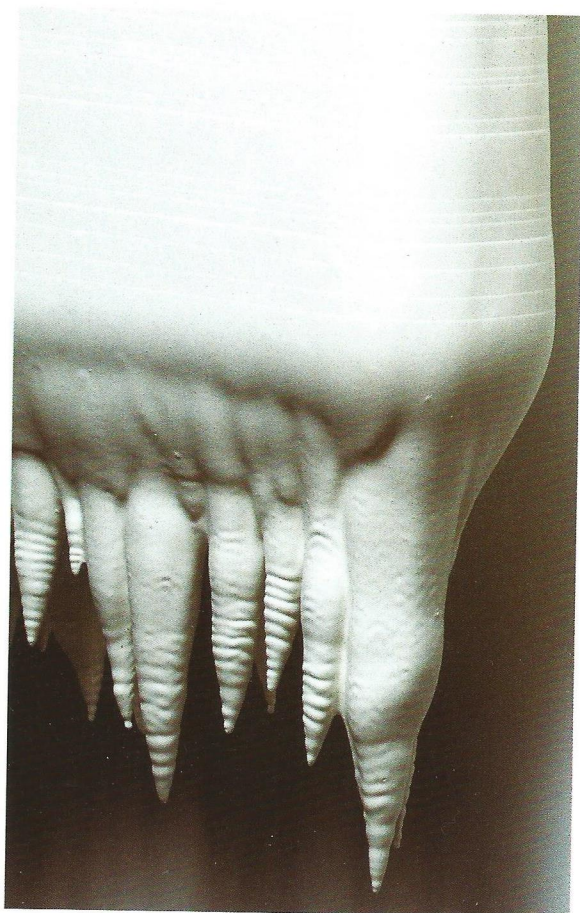
PVC, epoxy, PETG, polymer, lacquer, oil paint, steel, and wire, 3 x 6 x 8 feet [91 x 183 x 244 cm] installed. Private Collection.

Paint Dipper, January 1997 [Machine à peindre]

Cadre acier, cuve de trempage, peinture acrylique (90 gallons/340,65 litres), chaise, ordinateur avec interface et liaisons spécifiques, 124 x 99 x 23 pouces [315 x 251 x 58 cm]

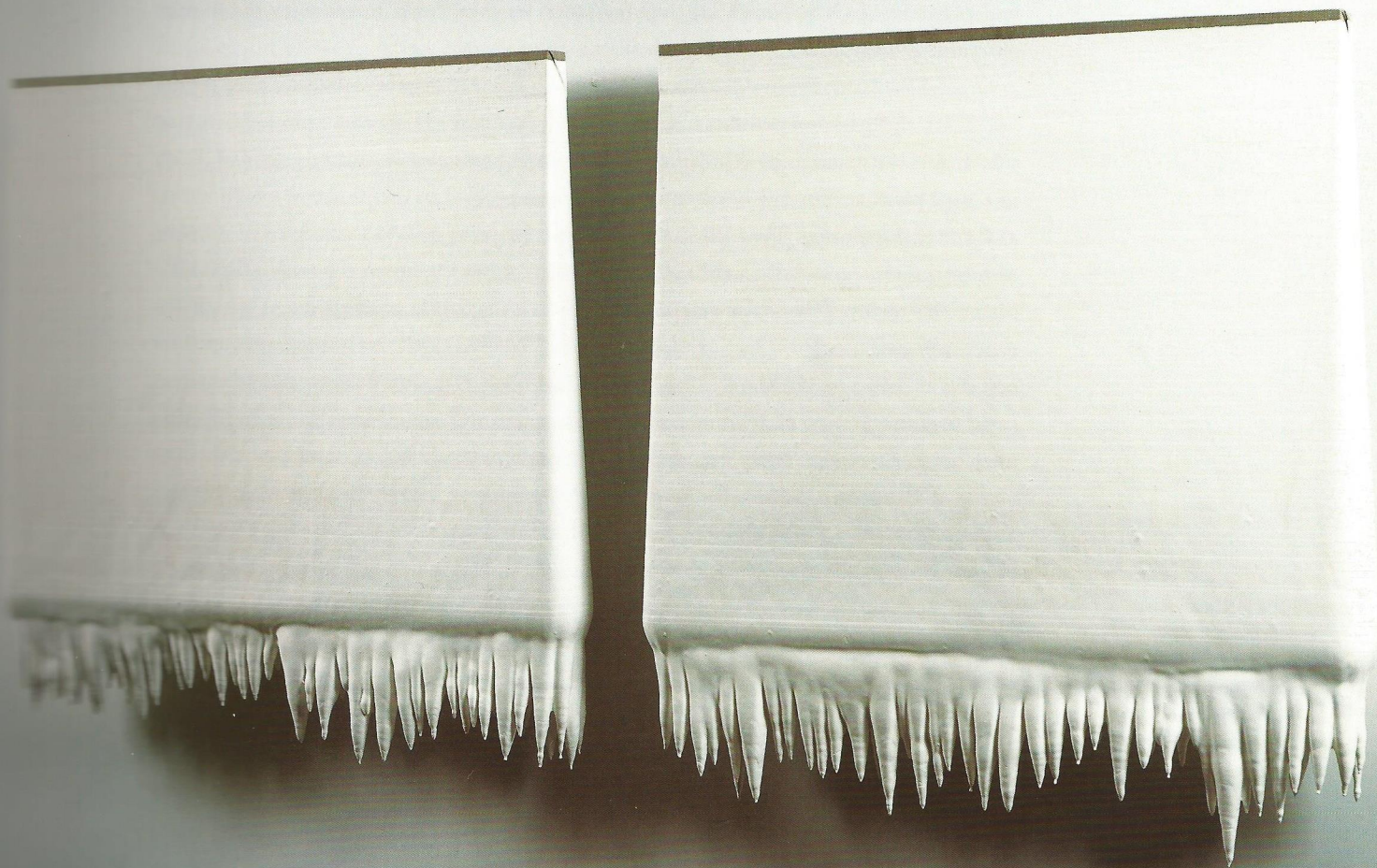
Steel-frame, dipping vat, acrylic paint (90 gallons), chair, and computer with custom interface and relays, 124 x 99 x 23 inches [315 x 251 x 58 cm]





Peinture 15127101997A, (production de la **Paint Dipper**), 1997, détail
Peinture acrylique sur toile, environ 33 x 35 x 4 pouces [84 x 89 x 10 cm]
Collection d'Alison Katz, New York

Painting 15127101997A, produced by the **Paint Dipper**, 1997, detail
Acrylic on canvas, 33 x 35 x 4 inches
Collection Alison Katz, New York



Peinture 23165231997A (à gauche) et *Peinture 23165231997B* (à droite), (production de la *Paint Dipper*), 1997

Peinture acrylique sur toile, environ 45 x 57 x 3 1/4 pouces [110 x 140 x 8 cm]

Painting 23165231997A (left) and *Painting 23165231997B* (right), (produced by the *Paint Dipper*), 1997. Acrylic on canvas, 45 x 57 x 3 1/4 inches

(the kind quart bottles of soft drinks are made from) into the molds in the vacuform process, resulting in sheets of clear plastic leaves and other plant parts that the artist then meticulously cut out and painted by hand with oil colors. Made in several sizes, the stems consist of an armature of welded steel wires, covered in green plastic sleeves, painstakingly individualized with paint and brush. Finally, each stem is perfected with a profusion of tiny hairs of steel wire inserted to stick out all along its length.

Paine positions both his gardens and his machines at a fluid interface of man, nature, and science. His new work takes the viewer to an intuitive experience of the liminal place at which scientists are arriving today as they begin to redesign the human gene and connect living neurons with silicon chips.

His *Paint Dipper* (1997), for example, is a remarkable machine that makes “expressively” gestural paintings. A laptop computer placed on a small platform on one side directs the machine to dip a vertically suspended canvas to a precisely defined depth in a steel paint vat for a defined amount of time, specified in the program which is created for each painting. Then the machine withdraws it to drip for a designated number of hours, minutes, seconds until a motorized arm closes the lid on the tank of specially formulated paint. (The artist determines each painting’s title by the time at which the process begins, using a 24 hour clock; *Painting 7083121997*, for example, started its first dip at 7:08 a.m. on March 12th, 1997). This finely engineered and beautifully fabricated machine may go on to immerse the canvas again and again for weeks, even months, all according to its precisely encoded instructions.

The paintings from the *Paint Dipper* are heavy, teasingly generic, white objects built up from the accrued layers of paint that has run down from the crisp lines at the top (which show the level to which the canvas was dipped) down into a curtain of eccentric stalactites along the bottom edge. These are “machine-made” paintings, and the machine that makes them, Paine explained, “uses the aesthetics and implementation of factory automation—streamlined, functional, precisely engineered and efficient—and applies them to something which is inefficient, non-functional, and inherently absurd.”³ Like Duchamp’s *Bride Machine*, Klee’s *Twittering Machine*, and Picabia’s *Child Carburetor* in the first half of the Twentieth Century, Roxy Paine’s *Paint Dipper* introduces an uneasy ambiguity between human being and machine.

In the *Paint Dipper*, Paine lays bare the process of making a painting, as though it were a mechanical act (which here it is). Yet this beautiful machine is also a paean to the artist’s love of painting, from which he cannot entirely remove himself. The device and the canvases it produces embrace both the engineering aesthetic and the eccentrically romantic, holding them in dynamic tension. As he described it in his notebooks, they set off “the automation of the machine, where every movement requires the extremely precise interaction between each part,” against “the reflection of natural processes and

3 Roxy Paine, handwritten statement in the artist’s notebook April 17, 1997, augmented and faxed, along with the “diagram” discussed below, to the author July 22, 1997.

4 Roxy Paine, handwritten statement in the artist’s notebook April 17, 1997, augmented and faxed to the author July 22, 1997.

célibataires, même, de Marcel Duchamp, la *Machine à gazouiller* de Paul Klee ou de *l'Enfant carburateur* de Francis Picabia, qui datent de la première moitié de notre siècle, la *Paint Dipper* de Roxy Paine nous propose un mélange ambigu de l'humain et du mécanique qui nous perturbe.

Dans sa *Paint Dipper*, Paine met à nu le processus de la création d'un tableau comme si c'était un acte purement mécanique (ce qui est le cas ici). Néanmoins, cette belle machine constitue tout autant un hymne à la passion pour la peinture vécue par cet artiste, passion à laquelle il ne peut se soustraire complètement. Ce dispositif et les toiles qu'il produit englobent l'esthétique propre au génie mécanique et un romantisme excentrique, les mettant ensemble et créant ainsi des tensions dynamiques. Paine dit lui-même dans ses carnets que ces deux principes mécanique et romantique "font ressortir le caractère automatique de la machine, dans laquelle chaque pièce doit interagir avec les autres d'une manière précise afin de générer les mouvements du mécanisme" et "sur un fond de processus naturels et de forces aléatoires... La formation des stalactites crée comme une empreinte digitale..."⁴ dont le caractère unique s'oppose aux méthodes de fabrication en série qui sont mises en œuvre. Même la façon dont Paine signe ces tableaux – en peinture au plomb avant le premier trempage – fait appel à cet équilibre entre l'humain et le technologique. En effet, si l'on souhaite lire cette signature d'authentification, faite de la main de l'artiste lui-même, mais occultée, il est nécessaire d'utiliser un appareil de radioscopie!

Par ailleurs, l'activité de création menée par l'artiste dans son studio, qui relève traditionnellement du domaine intime, a été dévoilée au public de manière tant métaphorique que concrète dans une autre œuvre, *Studio*, au cours de l'automne 1996. L'installation mise en place par l'artiste consistait en une caméra vidéo montée sur un système de tuyaux formant un périscope permettant à n'importe quel spectateur se trouvant dans l'espace public de la galerie *Momenta* à l'étage en dessous d'espionner l'artiste à tout moment. *Studio* identifie et objective l'un des principes fondamentaux de l'art moderne – l'observation de soi alliée à l'autocritique – tout comme la *Paint Dipper* sépare l'acte physique de la peinture de la pensée intime de l'artiste.

La poursuite par Paine de cette exploration des territoires intimes de l'acte créateur a donné naissance à une série d'œuvres dans laquelle chacune est la suite naturelle de la précédente. Avec *Model Painting* [Peinture en maquette] il étudie d'autres aspects encore de la nature essentielle de la peinture et du travail de l'artiste en créant des modèles agrandis de ses propres touches de pinceau, formant des sculptures en relief faites de moulages en résine. Celles-ci sont posées à plat à l'intérieur d'un cadre fait de tubes auxquels elles sont attachées par de petites tiges, comme les pièces en plastique de ces petits kits d'avion à monter par les enfants, mais il s'agit ici en fait d'un kit de montage de tableau d'artiste. Paine présente ces modèles, montés comme des pièces embouties à la machine, dans une boîte d'acajou de couleur sombre choisie délibérément afin d'évoquer ces vitrines de bois patiné des vieux musées d'histoire naturelle, dans lesquelles les objets sont figés, extraits du passage du temps. Cette œuvre n'a pas l'ironie de celle réalisée par Roy Lichtenstein au cours des années 1960, dans laquelle il exploite une technique impersonnelle de sérigraphie pour décomposer en points élémentaires les marques

4 Déclaration manuscrite dans ses carnets, datée du 17 avril 1997 et transmise par fax à l'auteur le 22 juillet 1997, avec quelques adjonctions.



Untitled (Specimen Box) [Sans titre. Boîte à spécimens], 1996

random forces....The stalactite formation becomes a *fingerprint*..."⁴ in contrast with the mass production techniques in the process. Even Paine's way of signing the paintings in lead paint before their first dip, plays on this balance of the human and the technological; one must use X-ray to read the hidden, authenticating signature written uniquely in the artist's hand!

Paine put the supposedly private action of the artist in his studio on public display—metaphorically as well as quite literally—in another piece, called *Studio*, during the autumn of 1996. This installation connected his studio and the public space of the Momena Gallery below with a pipe-mounted video camera, a periscope that permitted the viewer to spy on the artist at will. *Studio* isolated and objectified one of the fundamental principles of modernism—self-observation and critique—just as *Paint Dipper* segregated the physical act of painting from private thought.

As Paine continued to explore the personal demesnes of the creative act, one work followed naturally from another. In *Model Painting*, he explored still other aspects of what a painting is and what the artist does by modeling a number of large, distinctly personal brush strokes as cast resin relief sculptures and laying them out flat within a tubular armature, attached by little sprues, like a plastic, model airplane kit—in this case, a kit for making a painting. The artist presents this template of stamped-out brush strokes in a deep mahogany case, deliberately calling up associations to the seasoned cases of an old museum of natural history which freezes artifacts in time. The work is not ironic in the sense of a Roy Lichtenstein brush stroke painting of the 1960s in which Lichtenstein used an impersonal silkscreen dot technique to represent the unique, autographic gesture of abstract expressionism. On the contrary, Paine presents a kind of historical diorama of our snap-together culture, as though looking at relics of our own personal pasts.

On another level, *Model Painting* is both a painting waiting to happen, charged with potential, and a painting, already complete and whole in itself as a composition of personal gestures, improvised as a gesture painter might, allowing things to happen as he went along. The simultaneous presence of frozen past time, the implied future time in the potential rearrangement of the brush strokes, the present time of the viewer's encounter with the object, create a deliberate uncertainty, a theme that underlies not only *Model Painting* but also such related works as *Untitled (Specimen Box)*, *Plug-In Painting*, and *Model for an Abstract Sculpture*. In *Untitled (Specimen Box)*, the artist presents the brush strokes "like insect specimens"⁵ mounted on pins in the case with little numbers standing up on pins next to them. The brush strokes in *Plug-In Painting* have "plugs" on the back so that one can insert them into pre-drilled holes on the canvas. The pieces of *Model for an Abstract Sculpture* are cast from plastic-formed bubble-packaging "so that they have the memory of the society they came from,"⁶ while also projecting forward to what the

5 Roxy Paine, taped conversation with the author February 9, 1997.

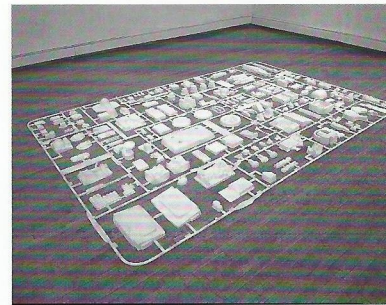
6 Roxy Paine, handwritten statement in the artist's notebook April 17, 1997, augmented and faxed to the author July 22, 1997.

caractéristiques laissées par le pinceau de l'artiste, afin de représenter le geste autographique et unique de l'expressionnisme abstrait. Le but de Paine est tout autre: il nous présente une sorte de diorama de notre civilisation, fondée sur des éléments génériques modulables, comme s'il se penchait sur des vestiges du passé intime de nous tous.

À un autre niveau, *Model Painting* est à la fois une peinture en instance, chargée de potentiel, et une vraie peinture à part entière présentant une composition faite des gestes techniques de l'artiste dans laquelle les touches individuelles sont improvisées comme par un peintre gestuel qui laisse aller les choses selon leur cours aléatoire et naturel. Cette présence simultanée d'un passé figé, d'un futur impliqué dans la possibilité de changer la disposition des moulages, et le temps présent de la rencontre entre l'œuvre et son spectateur, crée une incertitude parfaitement voulue qui constitue en effet un thème sous-jacent non seulement de *Model Painting* mais aussi d'autres créations qui y sont liées, par exemple *Untitled (Specimen Box)* [Sans titre. Boîte à spécimens], *Plug-in Painting* [Peinture enfichable] et *Model for an Abstract Sculpture* [Maquette d'une sculpture abstraite]. Dans *Untitled (Specimen Box)*, l'artiste présente les touches de pinceau comme si elles étaient des "insectes spécimens"⁵ montés en épingle dans la vitrine, chacune accompagnée d'un numéro de référence, lui-même monté sur une petite épingle. Les touches de pinceau de *Plug-in Painting* sont munies de broches au dos permettant de les enficher dans les trous prévus dans la toile. Les pièces qui composent *Model for an Abstract Sculpture* sont moulées dans un plastique d'emballage à bulles "afin qu'elles conservent le souvenir de la civilisation dont elles sont issues"⁶, tout en offrant un aspect prospectif en évoquant ce que les pièces pourraient former à l'avenir. Dans toutes ces œuvres d'inspiration semblable, Paine s'efforce de "prendre l'idée romantique de l'expression en la forçant à s'adapter à un contexte de production en série, adaptation qu'elle refuse"⁷. Cet intérêt pour la chose potentielle, au sens où l'objet est en instance de devenir autre chose (dans ce cas, une autre sculpture), est un leitmotiv de toute l'activité créatrice de Paine au cours de ces trois dernières années.

Son installation *Psilocybe Cubensis Field* évoque la possibilité d'induire un état de conscience alternatif en consommant les champignons hallucinogènes avec lesquels l'artiste a mené quelques expériences vers l'âge de vingt ans.

Les champignons de *Psilocybe Cubensis Field* constituent donc pour l'artiste une métaphore exprimant un lieu de potentialité et les cycles organiques de la nature. "Là où il pousse des champignons, il existe la mort, que ce soit du bois pourri ou de l'herbe passée par le système digestif d'une vache pour finir en excrément [qui fait pousser les champignons]. Ce champ implique donc le pourrissement du sol de la galerie et de l'architecture du bâtiment qui l'entoure". Mais en même temps, les champignons évoquent "la régénération, car les champignons constituent la première étape de la décomposition des composés organiques, processus qui finit par nourrir de nouveaux organismes vivants. Usant de méthodes purement manuelles, Paine a formé et peint chacun de ces 2 200 champignons, et chacun est tout à fait individualisé. Cependant, pris dans leur ensemble, ils forment un champ ondoyant évocateur des pouvoirs désorientants des effets chi-



Model for an Abstract Sculpture [Maquette d'une sculpture abstraite], 1997

5 Conversation entre l'auteur et Roxy Paine, enregistrée sur bande magnétique le 9 février 1997.

6 Déclaration manuscrite dans ses carnets, datée du 17 avril 1997 et transmise avec quelques adjonctions par fax à l'auteur le 22 juillet 1997.

7 Conversation entre l'auteur et Roxy Paine, enregistrée sur bande magnétique le 9 février 1997.



Model Painting, 1996 [Peinture maquette]

Réalisation en polymère, coffret en acajou, 61 x 85 x 5 1/4 pouces [155 x 216 x 13 cm]

Collection de Mark et de Kirsten Feldman, Boston

Polymer, mahogany case, 61 x 85 x 5 1/4 inches

Collection Mark and Kirsten Feldman, Boston





Psilocybe Cubensis Field, 1997 [Champ de *Psilocybe cubensis*], détail



Psilocybe Cubensis Field, 1997 [Champ de *Psilocybe cubensis*]

Environ 2 200 champignons réalisés en polymère peints à l'huile et vernis, installation: 4 $\frac{1}{4}$ x 328 x 222 pouces [11,8 x 833 x 564 cm]

2,200 polymer mushrooms with lacquer and oil paint, installation: 4 $\frac{1}{4}$ x 328 x 222 inches

7 Roxy Paine, taped conversation with the author February 9, 1997.

pieces might become. In all these related works, Paine is "taking that romantic idea of expression and forcing it into this context of mass production which it resists."⁷ This concern with potential in the sense of waiting to become something else (here another sculpture), is a leitmotif in Paine's work of the last three years.

His installation *Psilocybe Cubensis Field* evokes the possibility of an altered consciousness from consuming the hallucinogenic mushrooms with which the artist had experimented in his teens and early twenties.

At the same time, "Where there are mushrooms, there is death, whether it is dead wood or grass that has gone through the digestive system of the cow and ended as manure [on which these mushrooms grow]. Thus the field implies the decay of the gallery floor and the architecture surrounding it." Yet the mushrooms also suggest "regeneration because mushrooms are the first step in the breaking down of organic compounds, ultimately nourishing new life." So, the mushroom field is thus a metaphor to the artist for a place of possibilities and of the organic cycles of nature. Paine hand-modeled and hand-painted some 2,200 of these mushrooms; each uniquely. But together they form an undulating field that evokes the disorienting qualities of their chemical effects, as the artist noted: a "visual equivalent of the hallucinogenic state."⁸

8 All quotations in this paragraph: Roxy Paine, handwritten statement in the artist's notebook April 17, 1997 and then augmented and faxed to the author July 22, 1997.

Crop, a life-like simulacra of a cut section of earth from a dense field of opium poppies, also embodies potential; in one state it is a meadow—hallucinogenic purely on the strength of its "intoxicating" visual beauty as an expanse of flowers; but at the same time it also looks forward to other states as heroine, codeine, or morphine for the European and North American market-place. Like most of Paine's recent gardens, *Crop* confronts us with a simple, natural phenomenon (the beautiful field of poppies) that gives rise to extraordinarily intricate and not necessarily predictable systems of behavior that occur in different contexts and often on different orders of magnitude.

In this respect, Paine is exploring a concept he has gleaned from his avid interest in science. In *Crop*, he has superimposed the life cycle of the plant from genesis to disintegration with the peculiar exploitation of it by humans which in turn leads to individual and perhaps unexpected acts that ultimately coalesce into a system: the global drug culture. *Crop* hovers, like the new sciences of complexity theory, across the boundary between the tendency toward disorder, dissolution, and decay (set out in the second law of thermodynamics) and the recognition that simultaneously, systems that exhibit an inexorable tendency towards spontaneous self-organization exist at all levels of phenomena. The creative edge of new science today has shifted its focus from the Cartesian analysis of the fundamental units of matter—from molecules, atoms, nuclei, and quarks—to the observation that simple rules in physics, for example, can generate an interplay of forces which fundamentally and unpredictably differs from a simple sum of the parts.⁹ Complexity is the science of how the individual pieces spontaneously fit together.

9 Conversation with Gordon Baym, Department of Physics, University of Illinois at Urbana-Champaign.

miques qu'ils génèrent, ceci étant, selon l'artiste lui-même "l'équivalent visuel de la transe hallucinogène"⁸.

Crop, la représentation totalement réaliste d'un bout de champ où poussent des pavots somnifères, incarne également l'idée de la potentialité: dans un de ses états possibles, c'est un pré – producteur d'hallucinations uniquement à cause de la beauté visuelle 'grisante' de la masse de fleurs, mais dans un autre, nous sommes projetés vers d'autres états possibles du pavot: l'héroïne, la codéine, la morphine pour les marchés de l'Europe et de l'Amérique du nord. Comme la plupart des jardins récents de Paine, *Crop* nous confronte à un phénomène naturel et simple (un beau pré plein de coquelicots) qui génère des systèmes de comportement, extraordinairement complexes et peut-être difficiles à prévoir, qui se produisent dans différentes circonstances et souvent aussi à des ordres de grandeur variables.

En ce sens, Paine est en train d'explorer un concept qu'il a puisé dans la science, pour laquelle il ressent un intérêt intense. Dans *Crop*, il superpose le cycle de vie d'une plante, allant de sa genèse à sa dissolution, à une exploitation bizarre par la race humaine qui aboutit à son tour à des actes individuels, peut-être inattendus, qui finissent par former un système: la culture mondiale de la drogue. *Crop* flotte, comme les nouvelles sciences des systèmes complexes, entre deux eaux: d'un côté la tendance vers le désordre, la dissolution et la pourriture (exprimée par le second principe de la thermodynamique) et de l'autre la conscience du fait qu'il existe en même temps une tendance spontanée vers l'organisation autonome à tous les niveaux du monde. Le point de mire de l'esprit créateur de la science moderne s'est éloigné de l'analyse cartésienne des unités fondamentales de la matière – molécules, atomes, noyaux atomiques ou quarks – pour se concentrer sur la constatation que les lois simples de la physique, par exemple, peuvent aboutir à une interaction de forces dont la nature dépasse d'une manière tant essentielle qu'imprévisible la simple somme de leurs composantes⁹. L'étude de la complexité est celle des modalités selon lesquelles des pièces individuelles s'adaptent spontanément les unes aux autres pour former un tout.

Dans son livre *Complexity. The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos* [Complexité. La science émergente à la frontière de l'ordre et du chaos] – ouvrage que Paine a lu –, M. Mitchell Waldrop remarque qu'après avoir défini la configuration et analysé les composants et mécanismes de la cellule, les scientifiques sont en train de se demander comment "plusieurs quadrillions de ces molécules peuvent s'organiser pour former un être qui bouge, qui réagit, qui se reproduit, et qui est *vivant*", ou comment des actes d'achat ou de vente individuels réalisés par des millions d'individus peuvent coalescer pour former un système économique, ou comment les gènes d'un embryon peuvent s'organiser d'une certaine manière pour former une cellule de foie et d'une autre manière pour former une cellule de muscle."¹⁰

Dans *Crop*, Paine vous présente le moment de la genèse dans le déroulement dynamique de ce système d'événements. *Model Painting* évoque également cette irruption de la complexité dans le jeu des marques de pinceau indépendantes qui, par leur similitude les unes aux

8 Toutes les citations de ce paragraphe sont extraites de la déclaration manuscrite datée du 17 avril 1997 dans les carnets de l'artiste, qui a été transmise par fax, avec quelques adjonctions, à l'auteur le 22 juillet 1997.

9 Conversation avec M. Gordon Baym de la section de physique de l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign.

10 M. Mitchell Waldrop, *Complexity. The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*, (New York, Simon & Schuster, 1992) pp. 16, 11.

10 M. Mitchell Waldrop,
*Complexity: The Emerging
Science at the Edge of
Order and Chaos*
(New York: Simon and
Schuster, 1992), 16, 11.

M. Mitchell Waldrop, in his book on *Complexity, The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos* (to which Paine refers), observes that after mapping and analyzing the components and mechanisms of the cell, science now is also asking how “several quadrillion such molecules organize themselves into an entity that moves, that responds, that reproduces, that is *alive*,” or how individual acts of buying and selling by millions of individuals coalesce into an economy, or how “the genes in a developing embryo organize themselves in one way to make a liver cell and in another way to make a muscle cell.”¹⁰

In *Crop*, Paine brings you to the genetic moment in this dynamically unfolding system of events. *Model Painting* also has this suggestion of the onset of complexity with all of the independent brush strokes which, in their resemblance to one another, begin to describe a spontaneous tendency toward order on a different level.

Paine has visualized similarly layered concepts at work in *Paint Dipper*, as evidenced in a diagram he drew showing “nature” branching off into the utterly unique “stalactite formations” at the bottom of each of the paintings made by the *Dipper*, the individualizing “sedimentary layers” of paint on their surfaces, and the “random forces” that create these eccentricities which markedly differentiate even canvases dipped side by side on the same program (as with *Painting 23165231997A* and *Painting 23165231997B*). He inscribed this tree of natural effects on one side of his drawing and opposed it in the other direction with “factory automation” and “standardization,” which relate to that singularly postmodern worry that nothing we encounter is new, it is just newly reconfigured.

On the vertical axis of Paine’s diagram, the arrow points up to “painting” and down to art world “economics,” including “value” and “reproduction.” This contrasts the immediacy of experience in various kinds of contemporary art with the intensely depersonalizing commodification of an artist’s work by the marketplace where it acquires a trademark style and is “normalized” by its reproduction and distribution. In the former category he refers to both “minimalism” (such as the white on white paintings of Robert Ryman whose nuanced brushwork and other formalist concerns become the focus of our experience of the work) and “process art” (exemplified by Eva Hesse’s sculptural use of highly tactile and arrestingly eccentric materials). He refers also to Bruce Nauman’s participatory, discomfiting installations that attack the conventional separation of the spectator from the direct experience of the work of art.

Whereas the various gardens are more overtly visceral, works such as *Model Painting*, *Untitled (Specimen Box)*, *Model for an Abstract Sculpture*, and *Paint Dipper* tap into issues of identity in the 1990s in a cooler way. Perhaps most pressing among these issues is the ascendant value of material things and the accompanying vague sense of personal disconnectedness from authentic experience, from nature, and most disconcertingly, from ourselves.

For Paine, it is in art making, and specifically in painting (which he considers

autres, commencent à instaurer une tendance vers l'ordre à un autre niveau.

Paine a donné une réalité visuelle au fonctionnement de tels concepts à couches multiples dans *Paint Dipper*, avec un schéma dessiné par lui qui montre la "nature" qui se diversifie en branches divergentes dans les "ensembles de stalactites" à caractère absolument unique en bas de chaque tableau réalisé par la machine, les "couches sédimentaires" de peinture à leur surface qui leur confèrent une identité individuelle, et les "forces aléatoires" qui créent les excentricités aboutissant à des différences frappantes entre deux toiles pourtant trempées l'une à côté de l'autre en suivant le même programme informatique (par ex. *Painting 23165231997A* et *Painting 23165231997B*). Il a placé cet arbre de diversification naturelle sur un côté de son schéma, l'opposant dans l'autre sens à "l'automatisation industrielle" et la "standardisation", phénomènes qui sont liés à cette inquiétude typiquement post-moderne selon laquelle rien dans notre expérience ne serait nouveau, mais seulement nouvellement configuré.

Le long de l'axe vertical de son schéma, Paine place une flèche qui indique la "peinture" en haut et "l'économie" du monde de l'art en bas, cette dernière englobant "valeur" et "reproduction". Ici s'opposent le vécu immédiat de différents types d'art contemporain et la manière profondément dépersonnalisante dont le travail de l'artiste est rabaissé en marchandise par un marché où son œuvre acquiert une image de marque caractérisée par un style personnel et se "normalise" par la reproduction et la distribution. Dans la première de ces catégories, Paine place à la fois le 'minimalisme' (par exemple, les tableaux 'blanc sur blanc' de Robert Ryman dans lesquels une facture nuancée et d'autres aspects formels focalisent notre expérience de l'œuvre) et le 'process art' (dont un exemple typique serait les réalisations en relief d'Eva Hesse, basées sur un choix hautement excentrique de matériaux très tactiles). Paine parle également des installations participatives et inquiétantes de Bruce Nauman qui mettent en question l'éloignement classique du spectateur de toute expérience directement vécue au contact de l'œuvre d'art.

Alors que les jardins de Paine se branchent manifestement sur des sensations viscérales chez le spectateur, d'autres créations telles que *Model Painting*, *Untitled (Specimen Box)*, *Model for an Abstract Sculpture* et *Paint Dipper* traitent de manière plus distanciée des questions d'identité qui se posent dans les années 1990. Parmi ces questions, la plus brûlante est peut-être celle de la domination exercée par la valeur des biens matériels et le sentiment vague que nous sommes déconnectés de la vie authentique, du monde naturel et, le plus inquiétant, de nous-mêmes.

Pour Paine, c'est dans le travail artistique, et notamment dans la peinture (qu'il considère comme "intrinsèquement absurde"), que les vestiges de notre moi romantique continuent à exister dans une culture de marché toujours plus "normalisée", "rationalisée" et "efficace".¹¹

Les artistes sont d'une sensibilité d'écorché vif devant les dilemmes ontologiques vers lesquels notre civilisation se dirige, c'est-à-dire les questions d'identité personnelle et la manière dont nous nous accommodons des paramètres réels de notre existence dans tel lieu et à telle époque. C'est précisément l'innocence remarquable qui caractérise les artistes mettant en question les dispositifs culturels à travers lesquels nous regardons la vie, et les méthodes publiques qu'ils

11 Lorsque "l'artiste précédemment connu sous le nom de 'Prince'" (selon la formule maintenant obligatoire) s'est vu confisquer son propre nom de manière tout à fait légale par les avocats de la Warner Brothers Records comme étant le prix exigé pour sa libération contractuelle, la distorsion de son identité qui en résulte (la poussant dans un gouffre froid que votre ordinateur désignerait peut-être comme un 'fichier sans étiquette') suscite des sentiments analogues de découplage du moi chez nous tous.

11 When “the artist formerly known as Prince” (as we are now required to call him) had his very name legally taken away by lawyers at Warner Brothers Records as the price of his contractual freedom, the resulting dislocation of his identity (into a kind of cold void that your computer might call a file with no label) is a form of disconnectedness in which we can all feel a resonance.

12 Christo interview with the author at the University of Illinois at Urbana-Champaign 1977; cited in Jonathan Fineberg, “Theatre of the Real: Thoughts on Christo,” *Art in America* (December 1979): 97.

13 Roxy Paine, taped conversation with the author February 9, 1997.

“inherently absurd”) that the vestiges of our romantic selves survive in this increasingly standardized, “streamlined” and “efficient” corporate culture.¹¹

Artists have an acute sensitivity to the ontological dilemmas into which society is headed: the questions of personal identity and how we come to terms with the facts of existence in a specific time and place. It is precisely the remarkable innocence with which artists question the cultural constructions through which we view our lives, and the public ways in which they do this, that makes artists so necessary. Each work of art has a “prime time,” as the artist Christo has remarked, when an artist is compelled to make the work by his or her psychic needs in response to the specific social, political, and economic conditions of the precise historical moment of its creation.¹² (Though we can still appreciate Michelangelo and Rembrandt, for example, even with more recent historical artists such as the impressionists, we must nevertheless *reconstruct* the radical edge to their work; we may understand but probably never fully experience the truly startling revelations in it for its own time).

The most overtly menacing work in this show is the *Poison Ivy Field*. As in *Crop*, Paine used casts from life and vacuforming to produce the precise botanical details. *Poison Ivy Field* also deals with potential, like *Crop*, but in this instance, the potential is for harm from inadvertent contact. “It’s also very personal,” the artist explained, because the leaves are cast from an ivy patch that had afflicted him during his childhood. This dense growth of poison ivy is menacing not only physically but as a symbol for the artist of a “suburban relationship to nature....In suburbia everything is completely manicured but poison ivy gathers on the margins. It is emblematic. Real nature is kind of dangerous and something to be kept at bay by intense manicuring and control.”¹³ Paine’s newest work (at this writing), called *Bad Lawn*, also addresses this effort to manage the wild element of disarray by cataloguing all the things that one does *not* want to have in this perfect suburban lawn—patches of dead grass, bare spots, dandelions, and the like.

At this boundary of chaos and control where machines replicate the human act of gestural painting, and humans replicate nature, Paine has fashioned a profoundly romantic vocabulary that sustains the experience of being human. It is the function of art to take us to the margins of contemporary experience, to try on what seems far fetched, peculiar, different, and new so as to explore what may be on the verge of becoming essential to know. The art of Roxy Paine lets us inhabit the potentially *dehumanizing* thrust of a culture that is increasingly conformist and corporate, sciences that progressively diminish human scale or invade the very integrity of the body. From this we may come to know more of what makes us human.

Jonathan Fineberg is Professor of Art History at the University of Illinois at Urbana-Champaign.

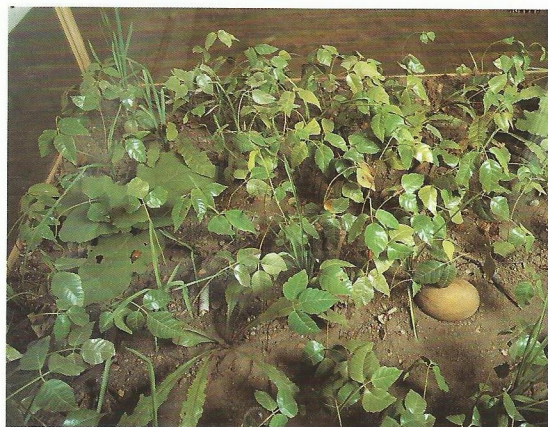
utilisent pour le faire, qui les rendent si nécessaires. Chaque œuvre d'art a son "temps fort", selon la remarque de l'artiste Christo, pendant lequel son créateur se voit forcé par ses propres besoins psychologiques à la réaliser en réponse aux circonstances spécifiques d'ordre social, politique ou économique qui président au moment précis de sa création dans l'histoire.¹² (Bien que nous soyons toujours à même d'apprécier les œuvres d'un Michel-Ange ou d'un Rembrandt, comme celles d'artistes d'une époque plus récente, les impressionnistes par exemple, nous sommes tout de même obligés de *reconstruire* l'aspect radical de leurs réalisations. Nous pouvons comprendre mais, vraisemblablement, nous ne pourrions jamais vivre directement les révélations profondément étonnantes que ces œuvres contenaient pour le spectateur de leur époque).

La création la plus clairement menaçante dans cette exposition est *Poison Ivy Field*. Comme dans *Crop*, Paine utilise l'empreinte du vivant et le moulage sous vide afin de reproduire des détails botaniques exacts. *Poison Ivy Field* traite également de la question de la potentialité, mais dans ce cas ce qui est potentiel c'est le mal qui résultera d'un contact accidentel. "C'est aussi quelque chose de très personnel", explique l'artiste, car les moulages ont été effectués à partir de feuilles prélevées dans un taillis de sumac qui lui a valu des problèmes pendant son enfance. Ce sumac vénéneux impénétrable contient une menace non seulement d'ordre physique mais aussi en tant que symbole pour l'artiste "du rapport avec le monde naturel typique de la banlieue où j'ai passé mon enfance... En banlieue toute la nature est passée au peigne fin mais sur les marges, s'il y a des bois, l'on trouvera un peu de sumac qui traîne par là. Pour moi, cela a toujours eu une valeur symbolique. La nature réelle est un peu effrayante, c'est quelque chose que l'on doit garder à distance en cultivant et en bichonnant son jardin avec passion"¹³.

À cette frontière entre désordre et maîtrise où les machines reproduisent l'acte humain de la peinture gestuelle, et les êtres humains reproduisent la nature, Paine a su forger un vocabulaire essentiellement romantique qui étaye le vécu de l'être humain. C'est le rôle de l'art de nous transporter jusqu'aux confins de l'expérience contemporaine, d'essayer ce qui nous semble 'tiré par les cheveux', bizarre, différent ou inédit afin d'explorer ce qui est peut-être en instance de devenir ce qu'il nous faudra bientôt savoir. L'art de Roxy Paine nous permet de vivre la dynamique d'une civilisation potentiellement déshumanisante, de plus en plus soumise au conformisme et à l'économie de marché, et dont les sciences sont en train de diminuer l'importance de la dimension humaine et de compromettre l'intégrité même du corps. Ceci nous permettra éventuellement d'en savoir plus sur ce qui fait de nous des êtres humains.

12 Entretien entre l'auteur et Christo à l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign, 1977. Cité par Jonathan Fineberg dans "Theatre of the Real: Thoughts on Christo", *Art in America* (décembre 1979): 97.

13 Conversation entre l'auteur et Roxy Paine, enregistrée sur bande magnétique le 9 février 1997.



Poison Ivy Field (Toxicodendron Radicans), 1997 [Champ de sumac vénéneux (*Toxicodendron Radicans*)]

Réalisation en PETG et vinyle, peinture à l'huile et vernis, terreau, branchages, cailloux, vitrine en plexiglas et bois d'érable, 41 x 48 x 66 pouces [104 x 122 x 168 cm]

PETG and vinyl with lacquer and oil paint, earth, sticks, stones in maple and Plexiglas case 41 x 48 x 66 inches



Bad Lawn, [Mauvais gazon], 1998 détails





Bad Lawn, [Mauvais gazon], 1998

Réalisation en PVC, époxy, PETG, polymère, vernis, peinture à l'huile, acier et fil métallique, 60 x 84 x 120 pouces [152 x 213 x 305 cm].

PVC, epoxy, PETG, polymer, lacquer, oil paint, steel, and wire, 60 x 84 x 120 inches. Collection, The Wanås Foundation.

ROXY PAINE

Born 1966: New York, NY
Pratt Institute, New York, NY
College of Santa Fe, NM

Selected Solo Exhibitions

- 1998 Renate Schröder Galerie, Köln, Germany, Roxy Paine, April 24–June 6.
Musée d'Art Américain Giverny, France, Roxy Paine, June 23–November 1.
- 1997 Temple Gallery, Tyler School of Art, Temple University, Philadelphia, PA, Roxy Paine, September 5–October 11.
Ronald Feldman Fine Arts, New York, NY, Roxy Paine, March 15–April 26.
- 1995 Ronald Feldman Fine Arts, New York, NY, Roxy Paine, April 29–June 3.
- 1992 Herron Test-Site, Brooklyn, NY, Roxy Paine, October 9–November 8.
- 1991 The Knitting Factory, New York, NY, Horns, December 3–31.

Selected Group Exhibitions

- 1998 Wanås Foundation, Knislinge, Sweden, *Nine International Artists at Wanås 1998*, May 24–October 18
Meyerson & Nowinski, Seattle, WA, *Landscapes*, January 8–March 1.
- 1997 California State University, Fullerton, CA, *Redefinitions, A View From Brooklyn*, November 9–December 11.
The Public Art Fund, Brooklyn, NY, *9 to 5 at Metrotech: New Commissions for the Commons*, October 30–May 31, 1998
The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, CT, *Best of the Season 1996–97*, September 14–January 4, 1998. (catalogue)
Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, NY, *Current Undercurrent: Working in Brooklyn*, July 25–January 25, 1998.
James Graham & Sons, New York, NY, *Sculpture*, July 10–August 29.
Fotouhi Cramer Gallery, New York, NY, *Summer of Love*, July 2–August 2.
Williamsburg Art and Historical Society, Brooklyn, NY, *Artists Respond to 2001: Space Odyssey*, June 21–July 26.
Morris-Healy Gallery, New York, NY, *Benefit for Pat Hearn*, February 26–March 9.
- 1996 Momena Art, Brooklyn, NY, *Inside Out*, September 15–October 7.

- Christie's East, New York, *Currents in Contemporary Art*, July 22–July 31.
- California Center for the Arts, Escondido, CA, *Inside: The Work of Art*, June 16–October 13.
- Bronwyn Keenan Gallery, New York, NY *Wish You Were Here*, March 1–30.
- New York State Museum Albany, NY, *New York State Biennial*, February 8–May 26.
- Ronald Feldman Fine Arts, New York, NY, *Withdrawing*, January 13–February 17.
- Pierogi 2000, Brooklyn, NY, *Multiples*, December 2–January 15.
- 1995 450 Broadway Gallery, New York, NY, *Lookin' Good-Feelin' Good*, December 5–9.
- Exit Art/The First World, New York, NY, *Imaginary Beings*, December 2–January 27.
- Weatherspoon Art Gallery, The University of North Carolina, Greensboro, NC, *Art on Paper*, November 12–January 21, 1996. (catalogue)
- Randolph Street Gallery, Chicago, IL, *Better Living Through Chemistry*, March–April.
- The New Museum of Contemporary Art, New York, NY, *Human/Nature*, April 20–May 18.
- 1994 Barney's Windows, New York, NY, *Red Windows: Benefit for the Little Red School House*, November–December.
- Sculpture Center, New York, NY, *Spring Benefit*, April 19.
- Exit Art/The First World, New York, NY, *Garden of Sculptural Delights*, March 12–April 23.
- Berlin Shafir Gallery, New York, NY, *Free Falling*, January 22–February 19.
- 1993 Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign, IL, *Out of Town: the Williamsburg Paradigm*, January 22–February 28. (catalogue)
- Chicago Cultural Center, Chicago, IL, *The Nature of the Machine*, April 3–May 30. (catalogue)
- The Rushmore Festival at Woodbury, NY, *Outside Possibilities '93*, June 5–July 4.
- Real Art Ways, Hartford, CT, *Popular Mechanics*, June 10–July 16.
- Islip Art Museum, Islip, NY, *Extracts*, August 8–September 19.
- Cummings Art Center, New London, CT, *Fantastic Wanderings*, October 9–November 10.
- Gallery 400, Chicago, IL, *INFLUX*, November 3–December 4.
- David Zwirner Gallery, New York, NY, *4 Walls Benefit*, November.
- Ronald Feldman Fine Arts, NY, *UNTITLED (14)*, November 13–December 23.
- 1992 Exit Art, New York, NY, *Fever*, December 12–January 30, 1993.
- 1991 Minor Injury, Brooklyn, NY, *The Ego Show*, April 5–May 2.
- Brand Name Damages and Minor Injury Galleries, Brooklyn, NY, *Tweeking the Human*, June 7–June 31.
- Generator 547, New York, NY, *Entropy*, August 2–September 5.
- Jiminez Albus Gallery, Brooklyn, NY, *Group*, September 13–October 13.
- 1990 Brand Name Damages, Brooklyn, NY, *Roxy Paine & David Fasoldt*, March 29–April 16.
- Ridge Street Gallery, New York, NY, *Group Show*, September 3–26.
- Brand Name Damages, Brooklyn, NY, *Desire and Deception*, October 9–21.

Selected Bibliography

Exhibition Catalogues and Books

- Art on Paper*. Essay by Tom Kocheiser. Greensboro, NC: Weatherspoon Art Gallery, The University of North Carolina, 1995.
- Best of the Season: Selected Works from 1996-97 Gallery Exhibitions*. Ridgefield, CT: The Aldrich Museum of Contemporary Art, 1997.
- Fineberg, Jonathan. *Art Since 1940: Strategies of Being*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1995.
- Out of Town: the Williamsburg Paradigm*. Champaign, IL: Krannert Art Museum, University of Illinois, 1993.
- The Nature of the Machine*. Chicago, IL: Chicago Cultural Center, 1993.
- Redefinitions: A View From Brooklyn*. Essays by Annie Herron and Matt Freedman. Fullerton, CA: Departmental Association Council and Associated Students, 1997.
- Nine International Artists at Wanås 1998*, Wanås Foundation, Knislinge, Sweden, 1998
- Roxy Paine, Musée d'Art Américain Giverny, France, 1998.

Periodicals

- 1998 Glueck, Grace. "A Chair, a Fireplace, Binoculars: Sculpture to Be Seen on the Street." *New York Times*, January 16, 1998, p.E39.
- "Paper Trail." *On Paper* vol. 2, no. 3 (January-February 1998): 7.
- 1997 "Aldrich gives award to 'emerging' artist." *The Ridgefield Press*, October 23.
- Arning, Bill. "Brooklyn in the House." *Village Voice* XLII, no. 34, August 26, p. 87.
- "Best Do-It-Yourself Art Kits: Roxy Paine." *NY Press Best of Manhattan* vol. 10, no. 39 (Sept. 24-30): 197.
- Chaiklin, Amy. "Studio Visits: Roxy Paine." *NY Arts*, no.14 (October): 12.
- Dalton, Jennifer. "Just What Do You Think You're Doing Dave?" *Review* vol 2, no. 19 (July/August): 20.
- Dellolio, Peter. "Roxy Paine." *New York Soho*, (April): 19.
- Gibson, David. "Roxy Paine: Ronald Feldman Fine Arts." *Zingmagazine*, no. 4 (Summer): 301-02
- Goleas, Janet. "Roxy Paine: Dunk/Redunk; Ronald Feldman Fine Arts." *Zingmagazine*, no. 4 (Summer): 249-50.
- Levin, Kim. "Roxy Paine." *The Village Voice: Voice Choices* XLII, no. 14, April 8, p. 13.
- Nassau, Lawrence. "Current Undercurrent: Working in Brooklyn." *NY Arts*, no. 14 (October): 16.
- Pedersen, Victoria. "Gallery Go Round." *Paper*, (April): 54.
- Pollack, Barbara. "Buying Smart: Top Collectors Share Their Secrets." *ARTnews* vol. 96, no. 11 (December): 137-139.
- Schmerler, Sarah. "Last Exit to Brooklyn," *Time Out New York*, no. 97 (July 31-August 7): 40.
- Smith, Roberta. "Roxy Paine." *The New York Times*, Friday, April 4, p. C-28.
- 1996 Levin, Kim. "Choices." *The Village Voice* XLI, no. 11, March 12, p. 8 Voice Choices.
- Smith, Roberta. "Inside/Out." *The New York Times*, September 20.

- 1995 "Also of Note." *The New York Times*, Friday, May 19, p. C28.
 "Check it out." *The Print Collector's Newsletter XXVI*, no. 5 (November-December): 177.
 Clarke, Donna. "Chowing with Mao." *New York Post*, Monday, May 1, p. 23.
 Drucker, Johanna. "The Next Body: Displacements, Extensions, Relations." *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*. (Spring).
 "Galleries." *New York Press* 8, no. 21, May 24–30, p. 56.
 Heartney, Elearnor. "Roxy Paine at Ronald Feldman." *Art in America* 83, no. 11 (November): 110–11.
 Hess, Elizabeth. "Cross Hatching." *The Village Voice XL*, no. 20, May 16, p. 86.
 Humphrey, Jacqueline. "Art on Paper acquisitions reflect a new Weatherspoon." *Greensboro News & Record*, November 17.
 Levin, Kim. "Choices." *The Village Voice XL*, no. 20, May 16, p. 8 Voice Choices.
 Light, Flash. "The Neo-Kinetic Closet." *Movements* 4, no. 1 (Fall): 1, 9–11.
 "Sacraments for a High Priest." *Harper's* 291, no. 1742 (July): 22.
- 1994 Hicks, Robert. "Group seeks to wed sculpture and theater." *The Villager*, March 23.
 Larson, Kay. "The Garden of Sculptural Delights." *New York* (March 28).
 Levin, Kim. "Choices." *The Village Voice*, April 5, p. 73.
 "1993 in Review: Alternative Spaces." *Art in America* 82, no. 8 (August): 34.
 Wallach, Amei. "An Exuberant Celebration of Life." *New York Newsday*, Friday, April 1.
- 1993 Bulka, Michael. "The Nature of the Machine." *New Art Examiner* (September): 30–31.
 Robinson, Julia. "Flesh Art." *World Art* (November).
 Smith, Roberta. "Examining Culture Through Its Castoffs." *The New York Times*, Sunday, November 28, pp. 39, 44.
 Zimmer, William. "How Physics is Raised to Metaphysics in a Real Art Ways Show in Hartford." *The New York Times*, July 4.
- 1992 Egert, Robert. "Roxy Paine at Test-Site." *Breukelen* 1 (January).
 Hess, Elizabeth. "Give Me Fever." *The Village Voice*, December 29, p. 95.
 Kimmelman, Michael. "Promising Start at a New Location." *The New York Times*, December 18.
- 1991 Sellers, Terry. "Review." *Artist Proof* (Fall): 4–6.
- 1990 Blake, Kit. "Review." *Word of Mouth* (September): 5.

Awards

- 1997 Trustees Award for an Emerging Artist, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, CT

Public Collections

The New School for Social Research, New York, NY



