

Dark Thoughts
Jinny Yu Starts where Painting Ends
Là où la peinture s'arrête
Les idées noires de Jinny Yu

Jakub Zdebik

Number 76, Fall 2012

L'idée de la peinture
The Idea of Painting

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67195ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Zdebik, J. (2012). Dark Thoughts: Jinny Yu Starts where Painting Ends / Là où la peinture s'arrête : les idées noires de Jinny Yu. *esse arts + opinions*, (76), 30–35.

DARK THOUGHTS:
JINNY YU STARTS WHERE PAINTING ENDS

ZDEBIK



JAKUB

Jinny Yu, *Tiepolo Project* (vue d'exposition | exhibition view), McMaster Museum of Art, Hamilton, 2011.
photo : John Tamblyn, permission de l'artiste | courtesy of the artist

LÀ OÙ LA PEINTURE S'ARRÊTE :
LES IDÉES NOIRES DE JINNY YU



Jinny Yu, *Painting* (vue d'exposition | exhibition view), Patrick Mikhail Gallery, Ottawa, 2011. photo : Andrea Campbell, permission de l'artiste | courtesy of the artist

« Chaque peintre à sa manière résume l'histoire de la peinture », écrivait Gilles Deleuze. À cet égard, Jinny Yu récapitule une histoire particulière de la peinture. Son travail fait référence aux multiples occasions, dans l'histoire du 20^e siècle, où les peintres ont voulu mettre à l'épreuve les frontières de leur discipline en limitant leur palette de couleurs au noir. En même temps qu'elle s'inscrit dans ce sillage artistique, très porté sur la rigueur formaliste autoréflexive, Yu défie les orthodoxies modernes en repensant l'utilisation des matériaux et de l'espace dans la pratique picturale. Or, selon le théoricien Jean-François Lyotard, le peintre, lorsqu'il reconceptualise les limites de l'art, se met dans la peau d'un philosophe¹.

Présentée en 2011 à la Galerie Patrick Mikhail, l'exposition de Yu intitulée *Latest from New York* crée un environnement pictural. Les peintures noires sont suspendues ou appuyées aux murs, ou s'inclinent pour s'éloigner de ces surfaces blanches éclairées par une grande fenêtre; il va sans dire que l'espace de la galerie est inextricablement lié à l'agencement de ces surfaces.

Bent, par exemple – une peinture noire pliée sur la diagonale dont le coin supérieur fait saillie dans le vide, devant le plan pictural –, est comme le croquis tridimensionnel d'une peinture géométrique abstraite. Il s'agit aussi d'une étude sur les ombres et la lumière, sorte de manifestation tangible de principes abstraits qui se déploient dans l'espace vers le visiteur. *Precarious* témoigne de la force physique de l'artiste dans l'espace réel et va au-delà de la simple peinture gestuelle aux traits picturaux expressifs. Le support, la feuille d'aluminium, a été chiffonné et façonné pour tenir debout contre le mur, comme si l'œuvre s'efforçait discrètement d'endurer ses « blessures ». Quant à *Crumpled Up*, il s'agit d'un conte édifiant sur ce qu'il advient des peintures qui décident de quitter leur perchoir douillet sur le mur pour s'aventurer en sol inconnu.

“Painters,” philosopher Gilles Deleuze writes, “recapitulate the history of painting in their own way.”¹ Jinny Yu sums up a particular history of painting. Her work references the multiple times in the twentieth century when painters questioned the boundaries of their medium by limiting their palettes to black. Yu is part of this artistic lineage bent on formalistic self-reflexive scrutiny but also challenges modern orthodoxies by re-thinking the use of material and space in the practice of painting. When re-conceptualizing the limits of art, following the example of theorist Jean-François Lyotard, a painter is in the position of a philosopher.²

Yu's 2011 exhibition at the Patrick Mikhail Gallery, titled *Latest from New York*, constitutes a painting environment. The black paintings hang on, stand against, or tilt away from the white walls, illuminated by a large window. The space of the gallery is intricately linked to the articulation of the paintings' surfaces.

Bent, a black painting folded diagonally with the superior corner jutting out into the space in front of the picture plane is like a three-dimensional sketch of a geometric abstract painting, and at the same time a study in shadow and light relations. It is a tangible manifestation of abstract principles in actual space as it reaches out to the viewer. *Precarious* is a real-space articulation of the physical force of the painter. Not simply an action painting with expressive manipulation of paint, here the support, the aluminum sheet, has been crushed and made to stand up against the wall, discreetly working through its injuries. *Crumpled Up* is a cautionary tale about what might happen to paintings that leave the safety of their perch on the wall and venture into uncertain grounds.

1. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 115.

2. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, p. 31.

1. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), 99.

2. Jean-François Lyotard, “What is Postmodernism?” [originally published 1979] reproduced in *Art in Theory: 1900–1990*, eds. Charles Harrison and Paul Wood (Blackwell: Oxford, 1996), 1014-5.

Faisant preuve, semble-t-il, d'une hostilité et d'un mutisme obstinés par rapport au discours, les peintures noires communiquent néanmoins les divers registres de leur discipline par la résilience du motif dans l'art du 20^e siècle³. Chez Yu, les surfaces d'aluminium enduites de noir font, pour ainsi dire, *tabula rasa* – mais pas tout à fait : les références modernes et postmodernes, encore visibles, y forment un amalgame flou. Les liens à établir avec des peintres qui ont fait du noir leur « cheval de bataille » ne manquent pas. Seulement, ils demeurent délibérément ambigus. Le titre de l'exposition faisant explicitement référence à New York, on peut d'emblée rayer le peintre Pierre Soulages et son outrenoir de la liste des canons. Les variations de texture des toiles très chargées de cet artiste français absorbent ou repoussent la lumière⁴. Dans le cas de Yu, en revanche, ce sont plutôt les surfaces métalliques qui interagissent avec la lumière. La surface réfléchissante sous la peinture se trouve à attirer notre regard tout en se substituant à la surface résistante qui le capturerait normalement. C'est donc dire que les propriétés miroitantes de l'aluminium le font osciller entre ses fonctions de fond et de surface⁵. Le fond perd sa fonction de support pour matérialiser le principe d'autoréflexivité. Et c'est bien ce passage constant d'une perspective à l'autre qui exerce une fascination sur le visiteur.

Même si l'on accepte les contraintes induites par le titre de l'exposition et que l'on compare Yu uniquement à des artistes new-yorkais, les références évoquées dans ses peintures riches aux sombres oscillations demeurent équivoques. Les questions abondent : les œuvres de Yu se rapprochent-elles davantage des *Ultimate Paintings* d'Ad Reinhardt, où les différents tons de noir mats peints avec précision sur de longues toiles nient l'espace même qu'occupe la peinture⁶ ? Avec *Painting, Wiped, on Wall* (2011), par exemple, Yu va un peu plus loin. À l'instar de la plupart des œuvres de cette exposition, ce tableau est plaqué directement au mur sans aucun autre support, la couleur débordant de la surface d'aluminium, la matière noire prenant le dessus sur l'espace blanc qui entoure l'œuvre. Les toiles noires de Yu auraient-elles pour fonction d'éradiquer joyeusement l'histoire de la peinture, comme Robert Rauschenberg le proposait dans les œuvres expérimentales visqueuses et texturées du début de sa carrière⁷ ? À mon avis, elles s'apparentent davantage aux *Combines* de Rauschenberg – des œuvres qui combinent sculpture et peinture –, car Yu transgresse l'espace traditionnel de la toile pour donner toute la place à un matériau habituellement réservé à la sculpture. Ses œuvres se démènent pour échapper à la planéité : elles se penchent, se plient, sortent des murs, épousent les coins et entrent en interaction avec l'espace de la galerie. Tout comme Rauschenberg, Frank Stella privilégiait la peinture des quincailleries et les matériaux industriels, avec lesquels il créait ses œuvres minimalistes. L'usage qu'elle fait de feuilles d'aluminium industriel signifie-t-il pour autant que Yu est sur la même longueur d'onde antiesthétique que Stella ? Les coups de pinceau de l'artiste ne font pas ombre aux surfaces métalliques ; ces dernières servent plutôt à supporter la peinture et à illuminer les coups de pinceau sous tous les angles. Au lieu de conduire la peinture dans un espace à la matérialité stérile, l'artiste dévoile la sensualité de ses coups de pinceau.

Quoi qu'il en soit des résonances de ce tiercé new-yorkais sur les surfaces métalliques des peintures noires de Yu, l'artiste fait elle-même allusion à d'autres sources d'inspiration : les peintures spirituelles inarticulables de Kazimir Malevich, de même que la calligraphie coréenne traditionnelle, une activité artistique des plus formelles qui s'inscrit définitivement en faux contre l'avant-garde occidentale résolument

Black paintings seem wilfully silent and hostile to discourse, and yet the resilience of the motif in twentieth-century art communicates the various registers of the medium of painting.³ The black smeared aluminum surfaces made by the artist function like tarnished *tabulae rasae*: modernist and postmodernist references are visible but blurred together. Connections to painters who wrestled with black abound but they are deliberately ambiguous. Since the title of the exhibition makes explicit reference to New York, we can immediately strike Pierre Soulages and his ultrablack paintings from the list of dark muses. Variations in the textured surfaces of the French artist's paint-heavy canvases absorb or refuse light.⁴ In Yu's case, it is the metallic surfaces that interact with light. The shining surface below the paint draws the viewer's gaze while replacing a resistant surface on which the eyes would usually focus and rest. The mirroring aluminum oscillates between its functions of background and surface.⁵ The background loses its function of support and instead becomes a materialization of the principle of self-reflexivity. Yu's aluminum fascinates the viewer with a constant perspectival oscillation.

But even if we follow the constraints prescribed by the title of the exhibition and compare Yu only to New York artists, the references at play in her lush and darkly undulating paintings still remain elusive. Questions abound. Are Yu's works more like Ad Reinhardt's *Ultimate paintings*, where precise, matte black variations on stretched out canvases negate the actual space of painting? ⁶ Yu goes one step further, for example, with *Painting, Wiped, on Wall* (2011). Like most works in the exhibition, this painting hangs without a support, directly on the wall, spilling its colour out of the limits of the aluminum surface, with dark matter taking over the white space surrounding the work. Are Yu's black paintings a joyful eradication of the history of painting, as Robert Rauschenberg proposed with his early-career textured, viscous experiments? ⁷ If anything, they are closer to Rauschenberg's *Combines*—combinations of sculpture and painting—in the way Yu forgoes the traditional canvas in favour of a material more typically suited to sculpture. Her paintings wrest themselves away from flatness; they bend, fold, jut out of the wall, fit into corners, and engage with the gallery space. Like Rauschenberg, Frank Stella also had an affinity for industrial material and readily available hardware store paint with which he created his minimalist objects. Does Yu's use of construction grade aluminum put her on Stella's anti-aesthetic wavelength? Yu does not obscure the metallic surfaces with her brushstrokes. Instead, the metal she employs supports the paint and illuminates the brushstrokes from all angles. Instead of driving painting to a space of material sterility, the artist reveals the sensuousness of the brushstroke.

Even as the black paintings of this New York trifecta somehow resonate on the metallic surfaces of Yu's works, she hints at more diverse sources. The straightforward New York connection fritters away when, by her own admission, she adds to the list of influences Kazimir Malevich's inarticulable spiritual paintings, as well as a formal artistic activity that breaks away from a clearly defined Western avant-garde progression—traditional Korean calligraphy, a craft once practised by the artist herself. It is easy to see in Yu's multiple brushstrokes a calligraphic impetus that reins in action painting in favour of flowing black traits that articulate an abstract, visual language.

Yu's rich façades are thatched with earthy black brushstrokes that seem to float above the reflective surface. These floating black traits are the minimal unit of Yu's abstract paintings as well as her figurative compositions. Yu's painting, *Sequence* (2009), for example, consists of aluminum panels painted in black and white to represent film stills. The stills illustrate

3. Je reprends ici le vocabulaire de Rosalind Krauss dans « Grilles ». Voir *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

4. Ananda Shankar Chakrabarty, « Pierre Soulages's Ultrablack Paintings: The Matter of Presence », *Victoria, RACAR*, vol. 36, n° 1 (2011), p. 8.

5. Édith-Anne Pageot, « Story of a Global Nomad : occurrences du motif » dans *Jinny Yu*, Montréal, Éditions Art Mûr ; Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2008, p. 27-28.

6. Yve-Alain Bois, *The Limit of Almost: Ad Reinhardt*, New York, Rizzoli, 1991, p. 13.

7. Helen Molesworth, « Before Bed », New York, *October*, n° 63 (hiver 1993), p. 71.

3. I have adapted the vocabulary from Rosalind Krauss, « Grids », *October* 9 (Summer 1979), 50.

4. Ananda Shankar Chakrabarty, « Pierre Soulages's Ultrablack Paintings: The Matter of Presence », in *RACAR* 36, no. 1 (2011), 8.

5. Édith-Anne Pageot, *Story of a Global Nomad: Occurrences du Motif, Jinny Yu*. (Montréal: Éditions Art Mûr and Ottawa: University of Ottawa Press, 2008), 27–8.

6. Yve-Alain Bois, *The Limit of Almost: Ad Reinhardt* (New York: Rizzoli, 1991), 13.

7. Helen Molesworth, « Before Bed », *October* 63 (Winter 1993), 71.



Jinny Yu, *Painting, Wiped, on Wall*, 2011.
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Jinny Yu, *Bent*, 2011.

photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

progressiste et qu'elle a déjà pratiquée. Sachant cela, les liens évidents avec « l'école de New York » s'estompent, et il devient clair que les multiples coups de pinceau de l'artiste traduisent un élan calligraphique, qui bride la peinture gestuelle au profit des traits noirs et coulants d'un langage visuel abstrait.

Les riches façades de Yu sont recouvertes d'épais traits de peinture noire qui semblent flotter au-dessus de la surface réflexive. Et ces traits flottants sont l'unité élémentaire non seulement de ses peintures abstraites, mais de ses compositions figuratives. Dans *Sequence* (2009), par exemple, Yu a peint des panneaux d'aluminium en noir et blanc pour représenter les images fixes d'un film. Cette séquence d'images donne à voir les pages d'un manuscrit dispersées par le vent dans un stationnement au bord d'un fleuve. Les panneaux qui composent cette séquence sont accrochés très haut dans l'espace de la galerie pour que les visiteurs puissent mieux les observer de la mezzanine du deuxième étage. Des lignes verticales peintes sur le mur relient le bord inférieur de la peinture au plancher pour souligner le lien entre l'œuvre et l'espace de la galerie; elles émanent d'un élément architectural qui n'est pas anodin, à savoir le fenêtrage du couvent dominicain Sainte-Marie de la Tourette conçu par Le Corbusier⁸. Les traits noirs sont l'unité élémentaire de la peinture : la surface d'aluminium dissout le paysage dans la scène en reflétant la lumière entre les coups de pinceau, alors que l'espace architectural structure le tout.

On retrouve aussi ces trois éléments – traits noirs, surfaces d'aluminium et liens architecturaux – dans d'autres œuvres récentes de Yu, comme *Tiepolo Project* (2011), riche de références formelles d'une portée considérable. L'œuvre aux tons noirs revisite le travail du grand peintre du 18^e siècle Giovanni Battista Tiepolo, plus précisément son sens fluide de la mise en scène de personnages et sa virtuosité au regard de la perspective. Toutefois, Yu s'est surtout concentrée sur les stries à la surface de la murale pour imiter les séquelles d'une mauvaise conservation de l'œuvre⁹. Ces lignes constituent une autre occasion de mettre en scène l'oscillation entre fond et surface. En gravant ces lignes apparemment désordonnées dans la peinture noire, Yu attire les regards sur les motifs géométriques et accidentels de l'œuvre originale, recréant par le fait même cette oscillation de perspectives entre les figures peintes en noir et les lignes d'aluminium brillantes surgissant des profondeurs, pour transformer la composition de Tiepolo en une abstraction superposée à une imitation. Lors de l'exposition du *Tiepolo Project* au McMaster Museum of Art de Hamilton, même la dimension architecturale de l'œuvre a été spectaculairement exploitée.

a sequence in which the pages of a book manuscript have been scattered in the wind in a parking lot by the edge of a river. The panels that make up the sequence are placed high above the floor of the gallery space so as to be better observed from the second floor mezzanine. Vertical lines painted on the wall connect the lower edge of the painting to the gallery floor. These lines underscore the connection of the work with the gallery space and originate in a specific architectural source: the fenestration patterns in Le Corbusier's Dominican Monastery of Sainte-Marie de La Tourette.⁸ The black traits are the minimal unit of the painting: the aluminum surface dissolves the landscape in the scene by reflecting light between brushstrokes, and the architectural space articulates the whole.

These three elements—black traits, aluminum surfaces, and architectural connections—are also present in other instances of Yu's recent oeuvre. Her *Tiepolo Project* (2011) also has far-reaching and multilayered formal references. It is a black-toned reappraisal of the work of eighteenth-century master Giovanni Batista Tiepolo and his flowing sense of figural drama and perspectival virtuosity. However, Yu's attention is focused on the striations on the surface of the mural painting, the outcome of careless conservation.⁹ These lines provide another occasion to enact a perspectival oscillation between surface and background. Yu brings attention to these accidental patterns by scratching seemingly haphazard geometric configurations into the black paint, recreating the oscillation of perspectives between figures rendered in black and bright aluminum lines wrenched from the depth, which in turn transform Tiepolo's composition into an abstract painting built atop mimicry. Even the architectural element was dramatically conveyed when the *Tiepolo Project* was exhibited at the McMaster Museum of Art in Hamilton. The work, over thirteen metres in length, broke through a wall in one room of the gallery only to emerge in another room on the other side. The installation gave the impression that the gallery space could not contain the work.

This architectural transgression resonates in *Painting* (2011), the largest piece in the *Latest from New York* exhibition. Here, it would not be amiss to compare the work to Barnett Newman's close-quarter conjugations of the sublime. After all, Yu is searching for some kind of spiritual excitation through her meditative painterly field. Installed at an angle between two walls, *Painting* is, in effect, an architectural environment. In the past, Yu clearly referenced architecture in her work through abstract representations: grids and levels which resembled cityscapes and

8. Petra Halkes, *Construction Work: Josée Dubeau/Lorraine Gilbert/Jinny Yu*, Ottawa, Carleton University Art Gallery, 2010, p. 44.

9. Virgil Hammock, « Jinny Yu », Montréal, *Vie des arts*, n° 220 (automne 2010), p. 18.

8. Petra Halkes, *Construction Work, Construction Work: Josée Dubeau/Lorraine Gilbert/Jinny Yu* (Ottawa: Carleton University Art Gallery, 2010), 44.

9. Virgil Hammock, Jinny Yu, Montréal, *Vie des Arts*, no. 220, (Fall 2010), 18.

En effet, l'œuvre de plus de 13 mètres de long traversait un mur pour surgir dans une autre salle, donnant l'impression que l'espace de la galerie n'était pas assez grand pour la contenir.

Cette transgression architecturale se retrouve aussi dans *Painting* (2011), l'œuvre la plus imposante de l'exposition *Latest from New York*. Avec cette œuvre, le visiteur a bien raison de comparer ce travail à celui de Barnett Newman, qui touche au sublime. Après tout, les abstractions chromatiques méditatives de Yu ne témoignent-elles pas d'une certaine quête d'intensité spirituelle ? Installée dans l'angle de deux murs, *Painting* constitue, somme toute, un environnement architectural. Par le passé, les abstractions de l'artiste faisaient clairement référence à l'architecture ; on y trouvait des grilles et divers niveaux évoquant des paysages urbains et des immeubles d'appartements¹⁰. Ici, cette peinture noire fait partie intégrante du mur, de l'architecture qu'elle semble soutenir. *Painting* exprime cette dualité ressentie par le visiteur entre peinture et architecture telle que l'avait formulée Walter Benjamin : c'est par la concentration que le visiteur absorbe l'œuvre peinte, alors qu'il déchiffre les formes abstraites pour pénétrer intellectuellement dans l'espace de l'œuvre. La dimension architecturale, en revanche, s'assimile de façon tactile et optique, alors que les traits de la façade attirent et englobent le visiteur¹¹. *Painting* soutient les structures modernistes tout en s'en détachant, simultanément.

Les imposantes façades modernistes que Yu semblent ériger systématiquement transpirent, avec élégance et subtilité, une joyeuse postmodernité. Perçues comme un instrument d'autocritique, ses surfaces réflexives commentent la tension entre le moderne et le postmoderne en abordant – et en renversant – des thèmes comme la visibilité, la pureté, la matérialité et la déhiérarchisation des schèmes traditionnels entre forme et sujet. Par le fait même, elle semble traduire visuellement l'énoncé de Lyotard, selon qui « [u]ne œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne »¹². En faisant osciller le postmoderne et le moderne dans son travail, l'artiste adopte la posture du philosophe¹³. Les œuvres de Yu se trouvent à commenter les limites qui régissent l'histoire de l'art et son orientation, sensible à l'humeur du temps.

Deleuze, pour qui tout peintre fait sa propre synthèse de l'histoire de la peinture¹⁴, est un autre philosophe qui pourrait être évoqué pour parler des surfaces muettes mais tumultueuses de Yu. À l'instar de Deleuze pour qui un peintre ne se trouve jamais devant une toile vierge, mais devant une toile pleine de clichés à éradiquer, Yu s'attaque à l'histoire de l'art en faisant table rase de la toile pour marquer le vide de multiples traits. Rassemblés et dispersés sur chaque feuille d'aluminium, ces traits, qui sont le vocabulaire régulier de Yu, se font critiques à divers degrés de la discipline de la peinture. Il s'agit là d'autant de références à la peinture moderne et postmoderne, qui se matérialisent et se dématérialisent sur différents registres : hommage, critique, les deux à la fois, qui sait ? Si le modernisme est marqué par les grands récits et le postmodernisme, par la multiplicité fragmentaire, les œuvres de Yu placent toutes ces différentes forces sur un pied d'égalité, sur une scène où il leur est loisible de jouer ensemble. [Traduit de l'anglais par Jean-Sébastien Leroux]

10. Amber Berson, « Jinny Yu: About Painting », dans *Invitation (Galerie Art Mûr)*, vol. 6, n° 1 (2010), p. 10.

11. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003, p. 72.

12. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, p. 30.

13. Ibid.

14. Deleuze, *Francis Bacon*, p. 115.

Jakub Zdebik est l'auteur de *Deleuze and the Diagram: Aesthetic Threads in Visual Organization* (Continuum, 2012). Ses essais et critiques ont été publiés dans diverses revues, notamment *The Semiotic Review of Books*, *The Brock Review* et *Canadian Art Review*. Il enseigne l'histoire de l'art à l'Université d'Ottawa, à l'Université Carleton et à l'Université Concordia.

apartment buildings.¹⁰ This black painting is part of the wall, part of the architecture it seems to uphold. *Painting* articulates the duality between painting and architecture vis-à-vis the viewer according to the formula devised by Walter Benjamin: Painting is absorbed through concentration as the viewer deciphers the abstract traits and enters into the space of the work intellectually, and architecture is appropriated by the sense of touch, or use, and sight, as the façade filled with brushstrokes draws in and enfolds the viewer.¹¹ *Painting* simultaneously upholds and breaks away from modernist structures.

The imposing modernist façades Yu seems to be systematically erecting are teeming with a postmodernist playfulness delivered with elegance and subtlety. Her reflective surfaces, seen as a self-critical device, comment on the relationship between the modernist and postmodernist struggle with, and reversal of, themes such as visibility, purity, materiality, and dehierarchization of traditional relationships between subject and form. She seems to visually articulate Lyotard's statement that "a work can become modern only if it is first postmodern."¹² By making the postmodern and the modern oscillate in her work, the artist takes on the position of the philosopher.¹³ Yu's paintings comment on the boundaries dictating the rules of art history and its time-sensitive directionality.

Another philosopher that can be brought into the fold of Yu's mute but tumultuous surfaces is Deleuze, who stated that each painter recapitulates the history of painting in his or her own way.¹⁴ Just as, according to Deleuze, a painter never starts with an empty canvas but a canvas full of clichés that must be erased, Yu confronts the history of art by disposing of the canvas altogether and marking the empty space with a multiplicity of traits. These traits, Yu's constant vocabulary, flock and disperse on each sheet of aluminum, reconstituting a critique of painting at varying degrees. References to modernist and postmodernist modes of painting materialize and dematerialize on different registers—homage, criticism, or both? If modernism is about the grand narrative and postmodernism about fragmentary multiplicities, Yu's work tells a story in which all these different forces are on equal footing and have been given a stage on which they can work together.

10. Amber Berson, Jinny Yu: *About Painting: Invitation Galerie Art Mûr* 6, no. 1 (2010), 10.

11. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969), 238–9.

12. Lyotard, "What is Postmodernism?", 1014.

13. Ibid., 1014–15.

14. Deleuze, *Francis Bacon*, 99.

Jakub Zdebik is the author of *Deleuze and the Diagram: Aesthetic Threads in Visual Organization* (Continuum 2012). His essays and reviews have appeared in journals such as *The Semiotic Review of Books*, *The Brock Review*, and *Canadian Art Review*. He teaches art history at the University of Ottawa, Carleton University, and Concordia University.