

Réactualisations de la peinture en temps numériques The Reactualization of Painting in Digital Times

Daniel Fiset

Number 102, Spring 2021

(Re)voir la peinture
(Re)seeing Painting

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96173ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fiset, D. (2021). Réactualisations de la peinture en temps numériques / The Reactualization of Painting in Digital Times. *Esse arts + opinions*, (102), 8–13.

Réactualisa- tions de la peinture en temps numériques

À défaut de pouvoir fréquenter assidument les musées, les centres d'artistes autogérés ou les galeries institutionnelles, qui auront été fermés au public pendant une bonne partie de la dernière année, deux endroits auront permis de (re)voir de la peinture en 2020 : les galeries privées, d'une part, et l'espace numérique, d'autre part. L'ouverture ininterrompue des premières, qui font généralement une place de choix aux pratiques picturales, relève de l'exception marchande, stratégie du gouvernement provincial qui s'inquiétait plus d'encourager la relance économique que d'assurer un accès généralisé à la culture en temps difficiles, et ce, alors que la fréquentation des musées représente un faible risque pour la propagation de la COVID-19.

Daniel Fiset

Le Web aura été une autre bouée de sauvetage, surtout pour certains diffuseurs en art contemporain qui ont adapté des expositions, toutes prêtes à être regardées, en présentations virtuelles, avec les défis que ce genre d'adaptation comporte. Pensons, par exemple, au Musée des beaux-arts de Montréal, qui a présenté une visite virtuelle de l'exposition *Riopelle : À la rencontre des territoires nordiques et des cultures autochtones*; à la Fondation Phi, qui a fait de même avec *Relations : la diaspora et la peinture*; au Musée d'art contemporain de Montréal, qui a filmé une visite de *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux*. Paradoxalement, la planéité des écrans, supports par lesquels on fréquente généralement l'espace web, aura compliqué notre rapport à la présentation de la peinture, un mode d'expression qui avait été lui-même défini, à une certaine époque, par sa planéité. Quel genre d'expérience visuelle de la peinture cherche-t-on à offrir par le dispositif numérique? Comment reproduire fidèlement les détails, la touche? Comment penser la mise en ligne d'œuvres qui sont fondées sur la capacité de la matière à représenter, à se représenter, à se rendre visible? En choisissant certains détails plutôt que d'autres, chercherait-on finalement à contrôler une expérience du regard qui se veut libre, spontanée, indépendante?

Si l'on peut contester les façons de regarder imposées par ces dispositifs, il apparaît tout aussi important de réfléchir à ce qui s'institue

par cette manière de voir (de) la peinture; d'examiner, plutôt que les pratiques, les structures par lesquelles on la définit et la regarde. Est-il vain de tenter de reproduire l'effet distinctif, voire liminal¹, de la galerie ou du musée dans un espace où les œuvres d'art côtoient d'autres types d'images, souvent dans un rapport d'indétermination ou d'équivalence? Les œuvres circulaient déjà abondamment en ligne, aidées par de vastes entreprises de numérisation des collections muséales et de développement de la littérature numérique.

Notons qu'avant l'urgence pandémique, le Web était déjà l'hôte de nombreuses entreprises de diffusion du travail des peintres, par des comptes Instagram dédiés (@contemporary.paintings, ou encore @cdnartforecast, @contemporarypainting_canada et @peinture-contemporaine_quebec), des expositions conçues spécialement pour le Web ou d'autres comportant un volet virtuel (pensons au *Projet Peinture* de la Galerie de l'UQAM, présenté en 2013). Ces entreprises, si elles emploient des stratégies différentes, ont une fonction commune : bien qu'elles permettent de voir des pratiques singulières d'artistes, relayées selon une séquence déterminée par une pensée commissariale (ou du moins par un processus de sélection et de diffusion), elles offrent d'abord et avant tout une sorte de panorama, de survol.

L'exercice du panorama, ne serait-ce que dans son déploiement numérique, permet de

constater la diversité et le foisonnement des pratiques liées à la peinture, qu'on s'évertue cycliquement à déclarer comme morte, surtout depuis l'invention de la photographie. C'est effectivement devenu un lieu commun que d'affirmer la mort de la peinture, achevée tour à tour par d'autres formes d'expression concurrentes, par des artistes ou des critiques dans les diverses tentatives d'écriture à son sujet. Or, la plupart des réflexions sur la mort de la peinture n'arrivent pas à dépasser la forme de la polémique ou de l'exercice rhétorique : leurs retours constants dans les discours sur l'art font que les idées sont elles-mêmes devenues mortes-vivantes. Le survol des pratiques laisse entrevoir les limites de l'utopie postpeinture, qui délaissait la spécificité picturale au profit de réflexions proprement conceptuelles, discursives ou théoriques : il rend maintenant visible un champ qui, s'il est traversé par ces réflexions, est défini d'abord par une série de gestes, de techniques, de procédés communs aux artistes qui y travaillent.

S'il confirme la vivacité de la peinture actuelle, le panorama rend également visibles les mécanismes d'exclusion de l'art dans certains lieux. Il montre que l'art contemporain a perpétuellement snobé d'autres objets qui ne s'intéressaient pas aux mêmes questions que lui, qui témoignaient d'autres communautés, d'autres façons d'être, d'autres regards. On peut d'ailleurs voir certains établissements tenter de négocier avec ces formes systémiques

1 — Voir Carol Duncan, « The Art Museum as Ritual », dans *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 11.

S'il confirme la vivacité de la peinture actuelle, le panorama rend également visibles les mécanismes d'exclusion de l'art dans certains lieux. Il montre que l'art contemporain a perpétuellement snobé d'autres objets qui ne s'intéressaient pas aux mêmes questions que lui, qui témoignaient d'autres communautés, d'autres façons d'être, d'autres regards.

d'exclusion, par exemple en faisant enfin place à certaines pratiques picturales qui avaient été boudées ou ignorées depuis des décennies. La peinture d'artistes racisé.e.s ou autochtones fait maintenant une entrée dans l'institution muséale, entrée parfois magistrale (par la forme de l'exposition rétrospective), parfois timide (par l'inclusion dans la collection d'une ou deux œuvres choisies). On assiste alors à un processus de *réactualisation* de la peinture, tout aussi important à penser que l'actualité des pratiques déployées dans le survol numérique.

Au-delà des pratiques en elles-mêmes, ou de leur présence dans le musée, c'est la perpétuation de certains discours sur la peinture qu'il m'apparaît tout aussi opportun d'examiner. Le numérique, dans lequel la porosité entre les espaces de l'art et les espaces autres est la plus sentie, permet d'observer ce qui déborde notre cercle fermé, ce qui se répand et se remarque ailleurs. On constate que les tableaux – qu'ils soient contemporains ou non – sont au cœur d'une série de phénomènes viraux de réappropriation et de réutilisation par les internautes. La structure de ces phénomènes s'apparente parfois à des jeux conceptuels d'artistes, par exemple lorsqu'il s'agit de constater la ressemblance frappante d'une personne contemporaine avec le sujet d'un tableau de la Renaissance ou du Moyen Âge, exercice viral par excellence. Cela rappelle une œuvre de Françoise Sullivan réalisée en 1971, *Portraits de personnes qui se ressemblent*, dans laquelle elle juxtapose le détail d'un tableau de Lorenzo Lotto avec une photographie de son fils : les manières par lesquelles circulent les peintures imitent donc des modes d'adresse pensés par des artistes dans leurs œuvres, montrant ici une autre porosité des pratiques entre art et non-art, ou une reprise de stratégies artistiques dans un mode de diffusion qui dépasse le cadre de l'art.

Remarquons également, par les échanges numériques, la persistance d'une série d'attitudes du public envers la peinture, attitudes qui ont moins à voir avec la production picturale qu'avec sa réception en tant qu'œuvre unique, et qui font d'elle une catégorie culturelle durable. On l'observe dans une de ces minicontroverses qui sont devenues la spécialité des réseaux sociaux. Le 8 février 2021, Kim Kardashian partage sur Instagram une photographie d'une toile réalisée par sa fille North West. Le tableau montre un paysage montagneux, devant lequel se placent un lac bleu clair et de petits îlots de végétation clairsemés de fleurs mauves, blanches et jaunes. La publication est accompagnée d'un petit message de Kardashian : « My little artist North ». Dès le partage de l'image, des membres de la communauté d'Instagram avancent que Kardashian, flairant une autre occasion d'attirer l'attention, ment dans sa publication quand elle attribue à sa fille la réalisation d'une œuvre que celle-ci n'aurait absolument pas pu créer. S'installe alors une improbable enquête, par laquelle on découvre que la peinture a bel et bien été réalisée par North West, qui avait suivi des cours de peinture auprès d'une enseignante qui donnait,

comme premier exercice à ses élèves, la réalisation d'une toile similaire à celle que Kardashian a publiée. C'est la fille de l'enseignante qui, en apprenant la polémique, aurait enregistré une vidéo montrant un tableau semblable qu'elle avait elle-même réalisé après avoir appris la technique de sa mère.

Le brouhaha entourant la publication de la toile de North West montre que, même si ces questions ont été évacuées par l'art contemporain, la peinture est toujours perçue comme objet d'expression romantique du soi, comme lieu d'un talent unique, d'une virtuosité sacrée. Ce qui choque, c'est l'attribution de cet objet, supposément très personnel, à une autre personne que celle qui a réalisé le travail – attribution qui n'est pas sans rappeler une autre stratégie conceptuelle, celle par laquelle les artistes intègrent dans leurs œuvres des objets créés par d'autres.

Il semble que la peinture s'envisage simultanément comme une image d'exception, qui tire sa valeur de son originalité, et comme une image plurielle, qui tire sa valeur de sa capacité à se multiplier. Alors qu'on veut la comprendre comme une œuvre unique, qui ne peut avoir qu'un seul auteur, on voit qu'elle est reproduite par d'autres, ou qu'elle est au cœur d'une chaîne de réappropriations imagièrès, d'autres circulations, de mises en commun. Paradoxalement, les deux espaces identifiés d'entrée de jeu dans ce texte, soit le Web et la galerie privée, sont deux endroits clés où réfléchir à cette oscillation entre exception et multiplicité, bien que le potentiel d'acquisition, de remédiation et de partage de la peinture devienne aussi important que son collectionnement ou sa présentation institutionnelle. Dans ces environnements, la peinture réaffirme sa valeur fondamentalement transactionnelle, ou contractuelle, qui se définit autant par ce qu'on en fait que par ce qu'on y représente : une valeur dont la détermination dépasse le monde circonscrit de la critique ou de la théorie, et qui néanmoins réaffirme une sorte d'amplitude insoupçonnée de la peinture actuelle, pour ne pas dire une autre forme de réactualisation. ●

➤ *Relations : la diaspora et la peinture*, vue d'exposition, Fondation Phi pour l'art contemporain, Montréal, 2020.

Photo : Richard-Max Tremblay, permission de | courtesy of Fondation Phi pour l'art contemporain, Montréal

→ *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux*, vue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 2021.

Photo : Guy L'Heureux, permission de | courtesy of Musée d'art contemporain de Montréal



The Reactualization of Painting in Digital Times

Daniel Fiset

Although museums, artist-run centres, and institutional galleries have had to shut their doors for much of the past year, two entities have actually facilitated the (re)discovery of painting in 2020: commercial galleries and the Web. The former, which tend to give painting pride of place, were allowed to remain open because their status as commercial businesses exempted them from the provincial government's imposed health measures, which were geared more toward boosting economic recovery than maintaining broad cultural access to soothe an anxious public. This, despite the fact that visiting a museum carries very low risk in terms of spreading COVID-19.

The Web became another lifeline, particularly for contemporary art galleries that managed to convert their fully installed exhibitions into virtual experiences, with all of the challenges that this sort of adaptation entails. For example, the Montreal Museum of Fine Arts offered a virtual tour of *Riopelle: The Call of Northern Landscapes and Indigenous Cultures*, the Phi Foundation followed suit with *Relations: Diaspora and Painting*, and the Musée d'art contemporain de Montréal offered a filmed exhibition tour of *La machine qui enseignait les airs aux oiseaux*. Paradoxically, the flatness of the screen, the surface through which we normally experience the Web, has complicated our relationship with the presentation of painting—an art form that was once defined by its surface. What kind of visual experience are these digital platforms trying to offer? How can they accurately reproduce a painting's details or an artist's touch? How should we conceive the online experience of artworks that are founded on a medium's capacity to represent, to represent itself, to make itself visible? By choosing some details over others, is there ultimately an attempt to control what would otherwise be a free, spontaneous, and independent viewing experience?

Although we might object to how these platforms impose their own viewing framework, it's also important to consider what, exactly, is being established by this way of looking at painting—to examine not so much the practices but the structures through which painting is defined and viewed. Should we even try to replicate the distinctive, even liminal,¹ effect of the gallery or museum in a space in which artworks are shown next to other types of images, often in vague or indistinguishable relationships? Art images were already widely available online, thanks

in part to the extensive digitization of museum collections and continued developments in digital literacy.

Even before the pandemic, the Web hosted countless image-sharing platforms for painters, such as dedicated Instagram accounts (for instance, @contemporary.paintings, @cdnartforecast, @contemporarypainting_canada, and @peinturecontemporaine_quebec) and exhibitions designed specifically for the Web or with an added virtual component (such as Galerie de l'UQAM's *Projet Peinture* presented in 2013). These platforms employ different strategies, but they all have the same function. Although they offer a sequential view of artists' unique practices based on a curatorial premise (or at least a process of selection and dissemination), more than anything they present a panoramic or overall view.

This panoramic exercise, at least in its digital form, allows us to discover the diversity and abundance of painting-based practices, which—especially since the advent of photography—have been declared dead on a fairly cyclical basis. In fact, it's become commonplace to announce the death of painting, finished off, in turn, by the next new art form, by artists, or by critics in their various attempts to write about it. Most thoughts on the death of painting, however, don't go too far beyond the polemical or rhetorical: their constant references to previous art discourse turn their own arguments into a kind of living-dead. Overviews of art practices offer a glimpse into the limitations of the post-painting utopia that abandoned the specificity of the image in favour of strictly conceptual, discursive, or theoretical reflection. What it now reveals is a discipline that, when concerned

with these ideas, is defined first and foremost by a series of gestures, techniques, and processes used by all artists who work this way.

Although a panorama might confirm the strength of contemporary painting, it also reveals the exclusionary mechanisms of art within certain spaces. It demonstrates how the world of contemporary art has consistently snubbed any entity that wasn't interested in the same issues or that represented other communities, ways of being, or perspectives. Today, some institutions are making efforts to address systemic forms of exclusion, for example by finally making space for pictorial practices that were rebuffed or ignored for decades. Museums have made some headway in including racialized or Indigenous artists, sometimes notably (in the form of a retrospective exhibition), sometimes timidly (by acquiring one or two works for their collections). We are witnessing the process of painting's *reactualization*, which is just as important to consider as the currency of digitally disseminated practices.

What also seems worth examining, beyond these art practices themselves or their presence in museums, is the perpetuation of certain discourses on painting. The digital realm, where the porosity between art spaces and other types of space is most keenly felt, makes evident what spills over from our closed circle, what spreads and gets noticed elsewhere. Paintings—whether contemporary or not—are at the centre of several viral phenomena that involve reappropriation and reuse by Internet users. Sometimes they are structured like a kind of conceptual art game—for instance, comparing the likeness of some well-known figure with the subject of a Renaissance or medieval painting—the kind

of meme that tends to go viral. This brings to mind a piece by Françoise Sullivan from 1971 titled *Portraits de personnes qui se ressemblent*, in which she juxtaposes a detail from a painting by Lorenzo Lotto with a photograph of her son. In this sense, paintings circulate in ways that mimic the modes of address used by artists in their work, again showing the porous relationship between art and non-art practices, or the borrowing of artistic strategies within a delivery mode that extends beyond the frame of art.

But digital exchanges also reveal how many public attitudes toward painting persist. These attitudes are concerned less with image production than with its acceptance as a unique work, and that makes it an enduring cultural category. We see this in the kind of micro-controversies that thrive on social media. For example, on February 8, 2021, Kim Kardashian shared a photo on Instagram of a painting made by her daughter North West: a skilfully executed mountain landscape with a clear blue lake and islands of vegetation covered in purple, white, and yellow flowers. The caption read “My little artist North.” As soon as the image was posted, Instagram users accused Kardashian of seeking attention by claiming that her daughter had painted a work that seemed well beyond the skill level of a seven-year-old child. A ridiculous media investigation ensued, eventually proving that the work was, in fact, made by North West. It was revealed that she had taken painting classes from an instructor whose first lesson was to paint a landscape just like the one Kardashian had posted. After hearing about the controversy, the instructor’s daughter posted a video showing a nearly identical painting that

she herself had made as a child, after learning the technique from her mother.

What this brouhaha demonstrates is that although contemporary art has long laid these issues to rest, painting is still perceived as an object of romantic self-expression, a confirmation of unique talent and sacred virtuosity. What upsets people is the attribution of a supposedly very personal achievement to someone who had no hand in its making—which brings to mind another conceptual strategy: artists who integrate objects made by others into their own work.

It seems, then, that painting can be considered both exceptional (deriving its value from its originality) and multiple (deriving its value from its ability to copy itself). Although we may want to understand it as the product of a unique effort by a single creator, we also see it reproduced by others, or as the basis of a series of reappropriated images, other movements, and pooled resources. Paradoxically, the two entities mentioned at the start of this essay, the Web and the commercial gallery, are key areas where the oscillation between exception and multiplicity should be considered, where the potential for painting’s acquisition, remediation, and sharing becomes just as important as its institutional collection or presentation. In these environments, painting reasserts its basic transactional or contractual value, which is defined both by what one makes of it and by what it represents: a value whose determination goes beyond the circumscribed world of criticism or theory, and that nonetheless reasserts a kind of unexpected amplification of contemporary painting, if not to say another form of reactualization.

Translated from the French by **Jo-Anne Balcaen**

¹ — See Carol Duncan, “The Art Museum as Ritual,” in *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London and New York: Routledge, 1995), 11.