

Too Hard: Gay Figurative Painting's Gimmicks

Un peu too much : les stratagèmes de la peinture figurative gaie

Connor Spencer

Numéro 102, printemps 2021

(Re)voir la peinture
(Re)seeing Painting

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/96174ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions Esse

ISSN

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Spencer, C. (2021). Too Hard: Gay Figurative Painting's Gimmicks / Un peu too much : les stratagèmes de la peinture figurative gaie. *Esse arts + opinions*, (102), 14-19.

Too Hard: Gave Figurative Painting's Gimmicks

Artist Kyle Dunn, whose depictions of male sensuality flirt with queer defiance, paints scenes of abstracted male figures on sculptural surfaces of plaster, foam, and epoxy resin. His paintings often toggle between two- and three-dimensional modes of representation: the uneven perimeter of *Physical* (2018) imitates a window's recessed depth, and a cushioned seat in *Late Breakfast* (2019) rises slightly beyond the top-right corner of the work. Glass, mirrors, and liquid surfaces glint throughout Dunn's works as if reinforcing the reflective quality of the surfaces on which they are painted. It is a captivating illusion; yet, like all prestidigitation techniques, Dunn's compositional method risks disenchanting the spectator who reduces his paintings to their illusory device. As if anticipating the squint of a viewer who has seen enough by seeing through the contrivance of these surfaces, Dunn assures an interviewer that he tries "to choose subjects that can really benefit from a hybrid two- and three-dimensional depiction, as this keeps the relief element necessary and not a gimmick of sorts."¹

Connor Spencer

Kyle Dunn→ *Late Breakfast*, 96,5 × 81,3 cm, 2019.

Photo : Annik Wetter, permission de | courtesy of the artist & Galerie Maria Bernheim, Zürich



For the last several years, contemporary painting has come under scrutiny for its gimmickry, the reliance on which some critics have described as “zombie” style. Extending Walter Robinson’s critique of contemporary “Zombie Formalism,” critic Alex Greenberger has identified the rise of “Zombie Figuration,” a genre of painting in which broomsticks might replace the human subjects in famous works (Emily Mae Smith) or Miss Piggy might kiss Kermit the Frog in the pose of a Rodin sculpture (Mathieu Malouf). As Dean Kissick argues of Zombie Figuration, these paintings appear to have been generated via “algorithm” insofar as that they are “designed to be fully apprehended in less than five seconds.”² Such painting is contrived as if for the social media feed, and it asks for only minimal reflection on its viewer’s part. In reiterating the tropes and turns of prior art-historical moments, these writers argue, contemporary figurative painting signifies little more than its own cleverness in its undead shambling onward. The critics share a skepticism about the cheap tricks employed by painters whose works tend to sell for lucrative amounts—about the “jokes”

of Zombie Formalism (Robinson), the “one-liners” of Zombie Figuration (Greenberger), or the “twists” of bad figurative painting (Kissick). The gimmicks of contemporary figurative painting are comical, annoying, and arouse suspicion about their putative value.

The relationship between gimmicks and value constitutes the subject of literary and cultural theorist Sianne Ngai’s latest monograph, in which she treats the gimmick as both aesthetic judgment and capitalist form. In *Theory of the Gimmick* (2020), Ngai describes this “aesthetically suspicious object” as a “contrivance”³ that works both too hard and not hard enough. Overrated and irritating, the gimmick indexes a series of antinomies, functioning at once as labour-saving trick and an overzealous attempt to capture our attention. In Ngai’s view, our misgivings arise from growing uncertainty about the disjoints among labour, value, and time that interpenetrate our aesthetic judgments: “Our dissatisfaction with the form of the object, based on spontaneous appraisals of the labor, time, or value it embodies, quickly morphs into ethical, historical, and economic

evaluations of it as fraudulent, untimely, and cheap.”⁴ Such ordinary encounters with the gimmick adumbrate how capitalism’s aesthetic forms are contiguous with its economic forms. Our marvelling at gimmickry or simply “dumb” paintings routinely selling for millions of dollars borders on larger anxieties underlying the production, circulation, and abstractions of art. Critically for Ngai, the gimmick encodes an intersubjective encounter in the moment of judgment. In calling something a gimmick, we

1 — “Ghost World,” interview by Jessica Ross, *Juxtapoz*, accessible online.

2 — Dean Kissick, “The Rise of Bad Figurative Painting,” *The Spectator*, January 30, 2021, accessible online.

3 — Sianne Ngai, *Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgment and Capitalist Form* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2020), 1.

4 — *Ibid.*, 23.

must believe that there are those who haven't seen through the ruse that props the object up. If all aesthetic judgments hinge on a presumption of disagreement, the gimmick is unique in that it requires us to imagine someone who is buying into what the gimmick is selling. Yet Ngai claims that this conception of another spectator is precisely what allows the gimmick to enchant us: as we would with a horoscope, we displace the conviction of belief to another agent, allowing us to love the thing that we "know" is a ruse.⁵

One peculiarity of the gimmick is that it seems to crop up everywhere once you start looking for it. Can the devices of any aesthetic object—its motifs, its allusions, its rhetorical figures—be reduced to gimmicks in the eyes of the right observer? To what extent are gimmicks inherent to art production under late capitalism? Although Ngai leaves some of these questions open-ended, her discussion of the gimmick's role in minoritarian cultural production nonetheless clarifies that we need not apprehend the gimmick as merely pernicious. As necessary as it is superfluous, the gimmick can be a "survival strategy" for vulnerable subjects whose identities and social positions capitalism exploits as its own labour-saving contrivance.⁶ "In a world in which the essential depends on the gratuitous," she writes, "gimmicks are sometimes necessary to get out of other gimmicks."⁷ Performing a close reading of James Baldwin's "Letter from a Region in My Mind" (1962), Ngai seems to mean that some gimmicks are less risky, less invidious for their practitioners, than are others. Writing on the coming-of-age of African American boys, Baldwin treats taking to the church and taking to a life of petty crime as equally valid "gimmicks" for weathering the deprivation of Black life in white supremacist United States culture. If not an exit from a phobic society, the gimmick offers a way to stay afloat.

Theorizing the gimmick as a survival strategy provides one means of elucidating the strategies of a youngish group of queer male figurative painters, among whom the aforementioned Kyle Dunn is numbered. Painters such as Louis Fratino, Doron Langberg, and Salman Toor have achieved as much notoriety for their "twists" on earlier moments in art history as they have for the queer content of their paintings. Fratino paraphrases the idioms of modernist painters such as Picasso and Léger in his paintings of gay men whose bodies twist around sexual partners and contort with longing. Langberg employs a Post-Impressionist colour palette in his scenes of intimacy, ranging from groups of friends hanging in the living room to rimming in the bedroom. Toor pairs studied art-historical allusion with an illustrative style that renders his figures charmingly cartoonish. If some works by these painters invite suspicions of gimmicks, as Dunn worried about his own work, nobody can accuse this cohort of virtuosic artists of shirking any painterly labour: their works tend to be highly technical feats. In this sense, working "too hard" at establishing formal legitimacy for

their queer *content* might be understood as one gimmick for getting out of a worse one: a critical reception that treats these artists as cheaply employing their queerness as a representational gimmick.

I think these artists are acutely aware of the compromises of minoritarian representation, and I offer Toor's *Bedroom Boy* (2019) as one painting specifically about the gimmick and contemporary art. Reclining supine, his foot dangling off of the side of the bed, Toor's boy waves into his smartphone's camera, oblivious to our gaze. Is the boy taking a selfie or video chatting with a friend or lover? At the least, his nudity suggests an intimacy with the engagement that his phone mediates. He commands his own framing, for he can manipulate his phone's camera as he wishes. Although the boy does not acknowledge our presence, we are nonetheless drawn into the intimacy of the painting: the work's small size permits not more than one person to stand in front of it at a time—unlike Toor's larger, more social paintings, which invite a small group of onlookers to join the revelry. Yet this intimacy can sour into scopophilic intrusion, leaving this Brown, nude boy surveilled in spite of the fictive command over his own image that his phone's camera promises. The tension between self-construction and surveillance emblemized by the phone structures Toor's other works, in which fabulously dressed Brown boys slump at depressing airport security checkpoints. *Bedroom Boy* skirts the line of gimmick not only through its queer and Brown re-skinning of the genre of nude painting but in its cheeky inclusion of the phone. Indeed, the smartphone itself might be the very totem of the gimmick—before they became ubiquitous, smartphones struck many as expensive devices predicated on gimmicks such as touchscreens and apps. In its clever use of the smartphone, this painting can be read as a meditation on the gimmick itself—imagine something more gimmicky than that!—and in shouldering this subject, Toor plays at the limits of the bind that contemporary painting finds itself in.

If these painters self-consciously tarry with gimmicks, I nonetheless want to suggest that a homogenized gayness that appears across their paintings works too hard (or, not hard enough) at trying to be queer, and in doing so, it functions as a limiting gimmick. Although Toor's cosmopolitan "boys" are racially and ethnically diverse, there is a curious sameness in their billowy, reed-thin, well-dressed, and overwhelmingly *cute* figuration. There is nothing wrong with painting what you know, yet I agree with the assessment of art historian Tausif Noor, who writes that Toor's recent Whitney Museum exhibition underscores "the limit of recognition and of identification: a mirror image can only take you so far."⁸ The mirror image recurs as a limit of gay figuration: many of these painters recycle the same kind of (white) body, a body that supposedly signals queer difference itself in its splayed form and oft-exposed penis. We might also question the cutesy repetition of the word "boy" that has become a trope of gay art titles, ranging from

Toor's *Bedroom Boy* to John MacConnell's art book *Sketch Book Boys* (2019), whose conventionally attractive bodies MacConnell believes can "subvert the classical paragons of male beauty."⁹ Following Ngai, cuteness is yet another gimmick, an aesthetic mode drawn from low culture that registers "the appeal of powerlessness as opposed to power."¹⁰ In reality, however, these figures may not strike us as powerless; they may number among a cosmopolitan elite, as Noor suggests, or the white clones who already dominate queer visual cultures. "Queerness" is the gimmick in these works, I am arguing, insofar as it manifests predominantly in the form of an unimaginative gayness. If queerness is fundamentally about difference, there is a nagging problem with sameness in gay figurative painting. I have focused on the work of queer male artists in this essay not only because of this group's endless re-presentations of the same body but also because critics ascribe a more ambitious and defiantly queer political ambit to a body of works that seem—and let's be honest about this—resolutely gay. So long as gay figurative painting relies on its repetitive gimmicks, we will continue (re)seeing the same painting, over and over again.

The late queer theorist José Esteban Muñoz famously declared that "queerness is not yet here," that it belongs to the domain of the future and is "that thing that lets us feel that this world is not enough."¹¹ If figurative painting has a queer future, it will not be found in the sleight of hand that syllogistically equates the ubiquitous, gimmicky penis of gay figurative art with queer subversion. Perhaps my critique rankles by proposing that gayness can function as a gimmick. But here I echo Ngai in her suggestion that "the exercising of suspicion can be creative, playful, and sometimes queer."¹² If we are enchanted by the gimmick, if we even find these paintings pleasant or sexy in the present, a healthy sense of suspicion might pave the way toward a truly queer figurative painting just beyond the horizon. ●

5 — Ibid., 96–97.

6 — Ibid., 9.

7 — Ibid., 10.

8 — Tausif Noor, "Salman Toor's Cosmopolitan Queer Life," *Frieze*, February 16, 2021, accessible online.

9 — Antwaun Sargent, "These Gay Figure Artists Are Reimagining the Male Gaze," *The New York Times Style Magazine*, September 17, 2018, accessible online.

10 — Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015), 58.

11 — José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: NYU Press, 2009), 1.

12 — Ngai, *Theory of the Gimmick*, 37.

Un peu *too much* : les stratagèmes de la peinture figurative gaie

Connor Spencer

L'artiste Kyle Dunn, censé flirter avec la provocation queer dans sa représentation de la sensualité masculine, peint des silhouettes d'hommes stylisées sur des surfaces sculpturales en plâtre, en mousse et en résine époxy. Ses peintures alternent entre les modes bidimensionnels et tridimensionnels de la représentation : le contour inégal de *Physical* (2018) imite la profondeur d'une fenêtre encastrée, et dans *Late Breakfast* (2019), le coussin d'un siège ressort un peu du coin supérieur droit de la peinture. Le verre, les miroirs et les surfaces liquides étincèlent partout dans son œuvre, comme pour renforcer le caractère réfléchissant des surfaces sur lesquelles il peint ces matières. L'illusion est captivante ; pourtant, comme pour toutes les techniques de prestidigitatation, les moyens employés par Dunn risquent de décevoir le public qui réduit ses peintures aux procédés illusionnistes mis en œuvre. Comme s'il anticipait le plissement des yeux de la personne qui se contente d'avoir compris le stratagème utilisé, Dunn assure à une intervieweuse qu'il essaie « de choisir des sujets qui profiteront réellement d'une représentation hybride, à la fois bidimensionnelle et tridimensionnelle, parce que cela renforce la nécessité du relief, au lieu d'en faire un stratagème, un simple *gimmick*¹ ».

Depuis plusieurs années maintenant, la peinture contemporaine fait l'objet d'un examen attentif : on se méfie d'un certain recours aux subterfuges que les critiques appellent, quand il est assidu, le style « zombie ». Dans la foulée de Walter Robinson et de sa critique du « formalisme zombie », le critique d'art Alex Greenberger constate l'essor de la « figuration zombie », genre pictural dont certaines des œuvres les plus connues remplacent les sujets humains par des manches à balai (Emily Mae Smith), par exemple, ou par Miss Piggy en train d'embrasser Kermit la grenouille, dans la pose d'une sculpture de Rodin (Mathieu Malouf). Comme l'affirme Dean Kissick, on dirait que ces peintures ont été produites « par des algorithmes », en ce sens qu'elles sont « conçues pour être parfaitement comprises en moins de cinq secondes »². Ce genre de peinture est spécialement patenté, dirait-on, pour circuler dans les médias sociaux et n'exige des

gens qui le consomment qu'une réflexion minimale. D'après ses détracteurs, quand la peinture figurative contemporaine reproduit les motifs et la façon de périodes artistiques antérieures, elle titube vers l'avenir comme une mortevivante et ne signifie pas grand-chose de plus que sa propre ingéniosité. Les critiques d'art partagent en effet un certain scepticisme à l'égard des illusions bas de gamme mises en œuvre par des peintres dont les toiles se vendent à fort prix ; ils parlent des « blagues » (*jokes*) du formalisme zombie (Robinson), des « boutades » (*one-liners*) de la figuration zombie (Greenberger) ou des « rebondissements » (*twists*) de la mauvaise peinture figurative (Kissick). Les stratagèmes de la peinture figurative contemporaine amusent et agacent, et leur valeur présumée éveille le soupçon.

Cette relation entre les stratagèmes et la valeur est au cœur d'une étude récente de

Sianne Ngai, théoricienne de la littérature et de la culture, sur le stratagème comme jugement esthétique et forme capitaliste. Intitulé *Theory of the Gimmick* (2020), l'ouvrage décrit le *gimmick*, cet « objet esthétiquement suspect », comme « un stratagème » à la fois forcé et facile³. Surestimé et irritant, liant entre elles une série

1 — Jessica Ross, « Ghost World », entretien avec Kyle Dunn, *Juxtapoz*, 17 avril 2020, accessible en ligne. [Trad. libre]

2 — Dean Kissick, « The Rise of Bad Figurative Painting », *The Spectator*, 30 janvier 2021, accessible en ligne. [Trad. libre]

3 — Sianne Ngai, *Theory of the Gimmick: Aesthetic Judgment and Capitalist Form*, Cambridge, Harvard University Press, 2020, p. 1. [Trad. libre]

de contradictions, le stratagème serait à la fois un outil pour s'épargner du travail et une tentative trop zélée de monopoliser notre attention. Le doute que nous éprouvons à son égard naitrait d'une incertitude grandissante au sujet des écarts entre les critères de travail, de valeur et de temps qui imprègnent notre jugement esthétique : « Notre insatisfaction devant la forme de l'objet, fondée sur l'appréciation spontanée du labeur, du temps ou de la valeur qu'il incarne, se transforme rapidement en évaluation éthique, historique et économique qui le juge de mauvaise foi, inopportun et de qualité médiocre⁴. » Ce genre de rencontres très fréquentes avec le stratagème nous fait pressentir le rapprochement entre les formes esthétiques du capitalisme et ses formes économiques. Notre étonnement, devant des œuvres superficielles ou simplement « bêtes » qui se vendent communément pour des millions de dollars, rejoint certaines inquiétudes plus profondes concernant la production, la circulation et le caractère abstrait des objets d'art. Fondamentalement, pour Ngai, le stratagème est le lieu d'une rencontre intersubjective au

moment du jugement. Quand nous qualifions un objet de *gimmick*, c'est que nous croyons que d'autres n'auront pas percé la ruse qui fait tenir le tout. Si *tous* les jugements esthétiques s'organisent autour d'une présomption de désaccord, le stratagème a ceci d'unique qu'il exige de nous que nous concevions que quelqu'un, quelque part, en est dupe. Ngai affirme pourtant que cette idée d'un autre spectateur ou d'une autre spectatrice est précisément ce qui permet au stratagème de nous ensorceler : comme pour l'horoscope, nous déplaçons la croyance vers autrui, ce qui nous autorise à nous régaler de cette chose *dont nous savons pourtant* qu'elle est un subterfuge⁵.

Le stratagème a cette particularité d'apparaître partout quand on se met à le chercher. Les procédés déployés par un objet d'art – motifs, allusions, figures de rhétorique – ne se réduisent-ils pas tous à des stratagèmes, sous les regards les plus affûtés ? Dans quelle mesure, sous le régime du capitalisme tardif, les stratagèmes sont-ils une partie inhérente de la production artistique ? Laissant quelques-unes de ces questions

en suspens, Ngai explique néanmoins, dans son analyse du rôle du *gimmick* dans la production culturelle minoritaire, qu'il ne s'agit pas d'un procédé aux effets uniquement pernicieux. Aussi nécessaire pour les uns qu'il est superflu pour les autres, le stratagème peut constituer une « stratégie de survie » pour des sujets vulnérables, dont l'identité et la position sociale sont exploitées par le capitalisme comme subterfuges pour réduire sa propre charge de travail⁶. « Dans un monde où l'on compte sur ce qui est gratuit pour combler l'essentiel, écrit-elle, il faut parfois des stratagèmes pour se sortir d'autres stratagèmes⁷. » Dans sa relecture attentive d'un texte de James Baldwin, « Letter from a Region in My Mind » (1962, paru en français sous le titre « Au pied de la croix : Lettre d'une région de mon esprit »), Ngai

Kyle Dunn

↓ *Physical*, 121,9 × 152,4 cm, 2018.

Photo : Annik Wetter, permission de | courtesy of the artist & Galerie Maria Bernheim, Zürich



semble suggérer que certains stratagèmes sont moins risqués, moins odieux que d'autres pour les personnes qui les pratiquent. Pour Baldwin, en effet, qui parle de jeunes garçons afro-américains au seuil de l'âge adulte, prendre le chemin de l'église et prendre le chemin de la petite criminalité sont des stratagèmes aussi valables l'un que l'autre pour supporter la misère qui est le lot des Noirs dans la culture suprémaciste blanche des États-Unis. S'il ne permet pas de s'évader d'une société phobique, le stratagème permet au moins de ne pas s'y noyer.

Expliquer le stratagème comme un moyen de survie ouvre une piste pour comprendre les stratégies du groupe masculin de peintres queers plus ou moins jeunes auquel appartient Kyle Dunn, dont nous avons parlé plus haut. Parmi ses collègues, Louis Fratino, Doron Langberg et Salman Toor, notamment, ont acquis leur notoriété autant pour leur manière de rebondir sur des styles antérieurs de l'histoire de l'art que pour le contenu de leurs peintures. Fratino formule autrement le vocabulaire moderniste de peintres comme Pablo Picasso et Fernand Léger, peignant des sujets masculins homosexuels dont les corps déformés par l'attente s'entortillent autour de leur partenaire. Langberg a recours à la palette postimpressionniste pour représenter des scènes d'intimité à intensité variable, de la petite bière entre amis sur un sofa à un anilingus bien explicite dans un lit. Quant à Toor, il associe des allusions recherchées à l'histoire de l'art avec un style qui confère à ses illustrations un charme bédésque. S'il est vrai que certaines œuvres de ces artistes éveillent le soupçon du stratagème, comme Dunn s'en inquiétait pour son propre travail, personne en revanche ne saurait accuser cette cohorte de virtuoses de rechigner à la tâche : leur travail artistique relève de l'exploit technique consommé. En ce sens, travailler « trop dur » pour établir la légitimité formelle de leur contenu gai peut se comprendre comme un stratagème pour échapper à un autre encore pire, celui de la réception critique qui considère que ces artistes exploitent à peu de frais leur particularité sexuelle comme artifice représentationnel.

Selon moi, ces artistes sont parfaitement conscients des compromis de la représentation minoritaire. J'irais même jusqu'à suggérer que le sujet de la peinture de Toor intitulée *Bedroom Boy* (2019) est précisément la notion de stratagème dans l'art contemporain. Allongé sur le dos, un pied pendant hors du lit, le garçon représenté par le peintre envoie la main à son téléphone, inconscient de notre regard. Est-il en train de se photographier ou de converser par vidéo avec un ami, un amant ? Sa nudité évoque, au minimum, l'intimité de la rencontre qui se déroule via l'appareil. C'est lui qui décide du cadrage, puisqu'il manipule la caméra comme il veut. Même si le modèle ignore notre présence, l'intimité de la scène nous happe : la taille du tableau, en effet, ne permet pas à plus d'une personne à la fois de se tenir devant pour le regarder – contrairement aux toiles plus grandes de Toor, à connotation sociale, qui invitent un petit groupe à se joindre à la fête. Mais cette intimité

peut tourner à l'intrusion scopophile, si elle place le jeune homme nu à la peau brune sous surveillance, malgré le contrôle prometteur, mais fictif, que la caméra lui permet d'exercer sur sa propre image. La tension entre la construction de soi et la surveillance représentée par le téléphone structure également d'autres peintures de Toor, dans lesquelles de jeunes garçons à la peau brune, aux habits somptueusement représentés, font piteuse mine devant les comptoirs déprimants du contrôle de sécurité d'un aéroport. *Bedroom Boy* frôle les limites du stratagème non seulement en revêtant le genre du nu d'une peau brune et homo, mais aussi en y greffant sans vergogne un téléphone. De fait, le téléphone intelligent pourrait bien se révéler l'emblème parfait du stratagème : avant de devenir omniprésents, ces appareils passaient aux yeux de beaucoup pour des gadgets onéreux dépendant d'autres bidules comme les applis et les écrans tactiles. Par son usage habile du cellulaire, cette peinture se lit comme une méditation sur la notion même de stratagème – plus *gimmick* que ça, tu meurs – et en endossant ce thème, Toor joue à la limite de ce qui empoisonne la peinture contemporaine.

Si, d'une part, ces peintres s'attardent ostensiblement à montrer des bidules, je crois, d'autre part, que l'homosexualité standardisée qui se déploie dans l'ensemble de leurs œuvres essaie trop (ou pas assez) d'être singulière pour l'être réellement et que, ce faisant, elle agit en fait comme un stratagème contraignant. Bien que les « garçons » cosmopolites de Toor soient diversifiés sur le plan racial et ethnique, leur représentation en personnages tourmentés, fins comme des lianes, soigneusement sapés et trop *mignons* pour être vrais est toujours curieusement semblable. Il n'y a rien de mal à peindre ce que l'on connaît, naturellement, mais je suis quand même d'accord avec l'historien de l'art Tausif Noor quand il écrit que l'exposition actuelle de Toor au Whitney Museum of American Art met en évidence « les limites de la reconnaissance et de l'identification : on ne va pas très loin en regardant un reflet dans un miroir⁸ ». Cette idée d'image en miroir marque aussi les limites de la figuration gaie : beaucoup de ces peintres recyclent toujours la même sorte de corps (blancs), dont les poses écartées et le pénis en évidence sont censés signaler la différence gaie en elle-même. On pourrait aussi remettre en question l'usage répété du tendre mot « garçon », cliché récurrent dans les titres d'œuvres gaies, du *Bedroom Boy* de Toor aux *Sketch Book Boys* (2019) de John MacConnell – qui croit d'ailleurs que ces corps à la séduction conventionnelle ont le pouvoir de « subvertir les modèles classiques de la beauté mâle⁹ ». Suivant Ngai, le recours à ce qui est mignon est encore un stratagème, un mode esthétique inspiré de la culture populaire qui rend compte de « l'attrait de l'impuissance par opposition à la puissance¹⁰ ». Mais, en réalité, les personnages des tableaux ne nous frappent pas nécessairement par leur impuissance ; ils comptent sans doute parmi une élite branchée, comme le suggère Noor, ou parmi les clones blancs qui dominent les cultures visuelles queers. Selon moi, c'est précisément

cette marginalité, ce queer, qui est le stratagème à l'œuvre dans ces peintures, dans la mesure où elle se manifeste majoritairement sous la forme d'une homosexualité sans imagination ; car si le queer relève avant tout de la différence, alors la représentation du même dans la peinture figurative gaie demeure un problème non résolu. Je me suis concentré sur les œuvres d'hommes homosexuels dans cet article non seulement à cause de la représentation incessante du même corps par ce groupe de peintres, mais aussi parce que les critiques attribuent une portée politique plus ambitieuse et ouvertement queer à un corpus d'œuvres qui paraissent – soyons honnêtes – résolument gaies. Tant que la peinture figurative gaie aura recours à ses stratagèmes répétitifs, nous (re)verrons sans cesse le même tableau.

José Esteban Muñoz, défunt théoricien du queer, a eu ce mot célèbre, « le queer n'est pas encore ici », pour dire qu'il appartient au futur et constitue « cette chose qui nous fait sentir que le monde tel qu'il est ne suffit pas¹¹ ». S'il existe un avenir queer pour la peinture figurative, ce n'est pas dans le tour de passe-passe qui assimile le pénis omniprésent de l'art figuratif gai à une subversion authentiquement différente qu'on va le trouver. Peut-être que ma critique heurtera des gens en suggérant que l'homosexualité s'emploie parfois comme un stratagème. Je me ferai alors l'écho de Ngai pour défendre l'idée que « l'exercice du soupçon peut être créatif, ludique et parfois queer¹² ». Si le *gimmick* nous ravit, si nous trouvons aujourd'hui dans les peintures qui l'emploient quelque chose de plaisant ou d'attirant, la saine pratique du soupçon ouvrira peut-être une voie, juste au-delà de l'horizon, vers une peinture figurative véritablement queer.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

4 – Ibid., p. 23. [Trad. libre]

5 – Ibid., p. 96-97.

6 – Ibid., p. 9.

7 – Ibid., p. 10. [Trad. libre]

8 – Tausif Noor, « Salman Toor's Cosmopolitan Queer Life », *Frieze*, 16 février 2021, accessible en ligne. [Trad. libre]

9 – Antwaun Sargent, « These Gay Figure Artists Are Reimagining the Male Gaze », *The New York Times Style Magazine*, 17 septembre 2018, accessible en ligne. [Trad. libre]

10 – Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 58. [Trad. libre]

11 – José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NYU Press, 2009, p. 1. [Trad. libre]

12 – Sianne Ngai, *Theory of the Gimmick*, op. cit., p. 37. [Trad. libre]