Document generated on 07/18/2025 9:46 a.m.

esse arts + opinions

Relics as New Monuments
Destroyed Painting
Les peintures détruites, ou les reliques en tant que nouveaux monuments

Marta Jecu

Number 76, Fall 2012

L'idée de la peinture
The Idea of Painting

URI: https://id.erudit.org/iderudit/67196ac

See table of contents

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Jecu, M. (2012). Relics as New Monuments: Destroyed Painting / Les peintures détruites, ou les reliques en tant que nouveaux monuments. *esse arts + opinions*, (76), 36–45.

Tous droits réservés © Les éditions esse, 2012

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

RELICS AS NEW MONUMENTS:

DESTROYED PAINTING

JECU

MARTA

Saburo Murakami, *Passing Through*, 1956.

photo : © Makiko Murakami and the former members of the Gutai Art Association, permission de | courtesy of Ashiya City Museum of Art & History, Japon

LES PEINTURES DÉTRUITES,

OU LES RELIQUES EN TANT QUE NOUVEAUX MONUMENTS

Angela de la Cruz, *Super Clutter XXL (Pink/Brown)*, 2006.
photo : permission de | courtesy of the artist & Lisson Gallery, Londres

Tout acte de destruction d'une œuvre d'art provoque un certain trouble. Certains procédés menant à la création de toiles endommagées ou « détruites » ont pour effet d'entraîner non seulement une modification, mais aussi une mutation de la représentation, qui passe de quelque chose d'affirmatif à un territoire où le sens est disloqué et où elle acquiert un caractère performatif. La destruction des toiles peintes est un vaste domaine qui vaut la peine d'être exploré, et dont l'histoire de l'art permet de révéler certains aspects souvent négligés par les analyses universitaires. Dans la pratique de certains artistes contemporains, l'*acte* lui-même consistant à détruire une toile peinte peut être vu comme une façon de rendre abstrait le contenu de cette toile en minimisant sa charge narrative et en proposant une réflexion sur le vide sous-jacent qui habite toute forme construite. La destruction ou l'enlèvement de couches de peinture en tant que forme systématique de vandalisme se veut, dans certaines pratiques récentes, une exploration des processus de création et d'attribution de la valeur.

L'œuvre paradigmatique *Passage* a été exécutée en 1955 à Tokyo par Saburo Murakami, qui faisait partie du groupe Gutaï, un groupe d'avant-garde japonais dont la pratique était axée sur l'action et dont les expérimentations préfiguraient (bien avant l'avant-garde euroaméricaine) l'essence du happening, du nouveau réalisme, de l'abstractionnisme et du conceptualisme. Selon le Gutaï, qui s'intéressait à la matérialité et à la force des éléments, l'action était une façon de peindre avec les éléments. Murakami, dont la performance consistait à se propulser à travers plusieurs écrans de papier disposés en rangée – ce qui les déchirait complètement –, pratiquait la peinture comme une forme de spiritualité proche de l'animisme par son immersion dans la matière et ses processus de décomposition naturels. Pour Murakami, la peinture était une façon d'éveiller la matière, tout comme la perforation de ses propres tableaux était une façon d'éveiller la peinture. Voici un extrait du

A certain uncanniness is transmitted by any act of destruction of art. Some forms or ways of creating a damaged or "destroyed" painting not only modify but also mutate representation from something affirmative into a territory that dislocates meaning and becomes performative. The destruction of painting is a wide field worth investigation, and by crossing into art history reveals aspects that the academic perspective often overlooks. In the practice of some contemporary artists, the *act* itself of destroying painting can be seen as a form of abstracting the content of painting by minimizing its narrative load and reflecting on the subjacent void that exists in any built form. Destroying or dismantling existing layers of paint as a form of systematic vandalism has been conducted in recent practices as an investigation of the processes of creation and value attribution.

The paradigmatic work *Passage* was performed in 1955 in Tokyo by Saburo Murakami, one of the members of Gutai, the Japanese avant-garde action group whose experiments foreshadowed (much earlier than the Euro-American avant-garde) the essence of happenings, Nouveau-Realism, Abstractionism, and Conceptualism. For Gutai, interested in the materiality and force of elements, action is a way of painting with the elements. Murakami, who jumped through a row of canvases in his performance—tearing them completely apart in the process—practises painting as a form of spirituality not far from animism through immersion into matter and the natural processes of decomposition. Painting, for Murakami, is a way to awaken matter just as perforating his own canvases is a way of awakening painting. This excerpt from Gutai's manifesto addresses its new vision of performativity: "Under the cloak of an intellectual aim, the materials have been completely murdered and can no longer speak to us.

Carlos Bunga, *Elba Benítez Project*, 2005.
photos : Luis Asín, permission de | courtesy of the artist & galería elba benítez, Madrid

manifeste du Gutaï qui illustre cette nouvelle vision de la performativité : « Sous couvert d'apparences soi-disant signifiantes, la matière complètement massacrée n'a plus droit à la parole. Jetons tous ces cadavres au cimetière. L'art Gutaï ne transforme pas, ne détourne pas la matière, il lui donne vie[1]. »

Le saut dans le vide a une longue histoire en art contemporain et peut être vu comme une sorte de pulsion fatale vers l'absurdité ou la négation [exprimée] en termes artistiques. Dans le cas de Murakami, la course de l'artiste à travers les toiles annule la finalité, la justification et les conséquences de son propre acte artistique. À la fois suicidaire, provocateur, social et philosophique, l'acte de Murakami est aussi la déclaration d'une volonté de préservation, car il fige dans le temps un moment sacrificiel de perte qui mène au bout du compte à la transformation et au renouveau et devient, ce faisant, un moyen pour l'artiste d'intégrer sa pratique à un mouvement de l'histoire.

Le choc et la rupture dans la continuité de la représentation, de même que l'interruption de la narration et du potentiel narratif qu'entraîne cet acte de destruction semblent être une condition de l'expérience esthétique moderne. Cette continuité brisée, que Walter Benjamin relie à l'apparition du cinéma, marque aussi le début d'une *expérience critique et politique de l'art*. Selon Benjamin, les premiers symptômes de ce nouveau mode de perception apparaissent avec l'art dadaïste, ainsi que, par la suite, avec la segmentation des images inhérente au film, qu'il situe en opposition à la peinture des temps modernes. Quelques dizaines d'années plus tard, la peinture elle-même en est venue à incorporer cette identité brisée.

« De spectacle attrayant pour l'œil ou de sonorité séduisante pour l'oreille, l'œuvre d'art, avec le dadaïsme, se fit projectile. Le récepteur en était frappé. L'œuvre acquit une qualité tactile. Elle favorisa ainsi la demande sur le marché cinématographique, car l'aspect distrayant du film a lui aussi en premier lieu un caractère tactile, en raison des changements de lieu et de plan qui assaillent le spectateur par à-coups... le processus d'association du spectateur qui regarde ces images est aussitôt interrompu par leur métamorphose. C'est de là que vient l'effet de choc exercé par le film et qui, comme tout choc, ne peut être amorti que *par une attention renforcée* (nos italiques)[2]. »

L'événement lui-même, à partir de ce choc et de cette cassure abrupte, ou rupture, a joué un rôle monumental dans la théorie récente, en particulier en ce qui a trait à notre perception du temps et de l'espace. Suivant Benjamin, l'événement est une conséquence de la technologie, et ses effets représentationnels interrompent, arrêtent, puis libèrent à nouveau l'espace et le temps. Cette anhistoricité, cette indétermination et cette discontinuité contribuent à produire un objet d'art qui est non seulement contingent, mais également performatif. C'est un objet qui est le fruit de la représentation, mais qui crée aussi sa propre réalité et l'aide activement à se manifester.

À la lumière de ces considérations, une toile détruite est plus qu'une toile ayant fait l'objet d'une intervention et plus qu'un hybride. C'est un nouveau médium, qui détermine la participation du regardeur et engendre les moyens grâce auxquels la peinture peut être perçue et conceptualisée. Elle est une transformation de la surface bidimensionnelle de l'œuvre en un objet tridimensionnel, et incorpore la documentation de sa création. Une toile détruite est une toile qui porte les marques des actions dont elle a fait l'objet.

1. Jiro Yoshihara, « The Gutai Manifesto », proclamé en octobre 1956 et publié dans le *Geijutso Shincho Art Journal* (décembre 1956). http://web.archive.org/web/20070630202927/http : //www.ashiya-web.or.jp/museum/10us/103education/nyumon_us/manifest_us.htm [consulté en mai 2012].

2. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [première publication en 1936], *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Francfort, Suhrkamp, 1989, p. 379. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, Paris, Gallimard, 2007, p. 46-47.

Lock these corpses into their tombs. Gutai art does not change the material but brings it to life. Gutai art does not falsify the material."[1]

The jump into nothing has a long history in contemporary art and can be read as a somewhat fatal drive for nonsense or negation in artistic terms. In the case of Murakami, the artist's jump into the paintings annuls the finality, the justification, and the consequences of his own artistic acts. At the same time suicidal, provocative, social, and philosophical, Murakami's act is also a statement of preservation by freezing a sacrificial moment of loss that ultimately leads to transformation and renewal, thereby becoming a mode to integrate his art into a historical flow.

The shock and rupture in the continuity of representation and the interruption of narration and narrative potential that this act of destruction brings seems to be a condition of the modern aesthetic experience. This broken continuity, which Walter Benjamin connects to the apparition of film, also means the beginning of a *critical, political experience of art*. The first symptoms of this new awareness see Benjamin connected with the art of Dada, followed by the segmented images that film brought with it, and which he situated in opposition to the painting in modern times. Decades later the painting itself came to incorporate this broken identity.

"From an alluring appearance or persuasive structure of sound the work of art of the Dadaists became an instrument of ballistics. It hit the spectator like a bullet, it happened to him, thus acquiring a tactile quality. It promoted a demand for the film, the distracting element of which is also primarily tactile, being based on changes of place and focus that periodically assail the spectator. . . .The spectator's process of association in view of these images is indeed interrupted by their constant, sudden change. This constitutes the shock effect of the film, which, like all shocks, should be cushioned *by heightened presence of mind* (italics mine)."[2]

The event itself, based on this shock and abrupt break or rupture, has played a tremendous role in recent theory, especially regarding our perception of time and space. Following Benjamin, the event is a consequence of technology, and its representational effects cut, stop, and then again release space and time. This ahistoricity, indetermination, and discontinuity produce an object of art that is not only contingent but also performative. It is an object that is a result of representation but also creates its own reality and actively brings it into manifestation.

In this light, a destroyed painting is more than a painting on which an intervention has been performed and more than a hybrid. It is a new media, which determines the viewer's participation and brings into being the instruments through which the painting can be perceived and conceptualized. It transforms the bi-dimensional surface of painting into a tri-dimensional object while at the same time incorporating its documentation. A destroyed painting is one that carries the marks of the actions performed upon it.

The young Portuguese artist Carlos Bunga engages in the partial or total destruction of paintings based on an extended vision of painting itself. Painting is, for him, an architecture of colour, of superimposed layers that form the constructed *space* of colour. In his performative architectural constructions, he builds walls out of fields of colour but also exhibits landscapes of pigment that, for him, represent the decomposition of the act and result of painting itself. Here, the result of a performative act carries within itself the documentation of the destruction of the initial painting.

Much like the actions of Murakami, in an early performance work, *Paintings*, Bunga perforated a work, stepping and disappearing into the space of the actual painting. Bunga's main aim is to determine a set of

1. Jiro Yoshihara, "The Gutai Manifesto," proclaimed in October 1956 and published in *Geijutso Shincho Art Journal* (December 1956), accessed May 2012, http://web.archive.org/web/20070630202927/http://www.ashiya-web.or.jp/museum/10us/103education/nyumon_us/manifest_us.htm.

2. Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [first published 1936], in *Gesammelte Schriften*, vol. 7 (Frankfurt: Suhrkamp, 1989), 379. (Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" [first published in 1936] in *Walter Benjamin, Collected Works).*

Le jeune artiste portugais Carlos Bunga s'adonne à la destruction totale ou partielle de toiles peintes sur la base d'une vision élargie de la peinture elle-même. Pour lui, la peinture est une architecture de couleurs appliquées en couches superposées qui forment l'*espace* construit de la couleur. Dans ses constructions architecturales performatives, il bâtit des murs au moyen de différentes surfaces de couleur, mais expose aussi des paysages faits de pigments qui représentent, pour lui, la décomposition de l'acte de peindre lui-même et son aboutissement. Ici, le résultat d'un acte performatif porte en lui la documentation de la destruction de la peinture initiale.

À l'instar des actions exécutées par Murakami, Bunga, dans l'une de ses premières performances intitulée *Paintings*, perfore une peinture en s'introduisant et en disparaissant dans l'espace même de la toile. L'objectif principal de Bunga est de créer une série de transformations dans l'espace pictural et d'ébranler la présumée continuité spatiale en brisant son identité et en détruisant sa charge narrative. Dans le cadre de sa pratique, une toile détruite devient un document témoignant de l'instabilité de l'espace et des transformations qu'il subit. En mettant en scène des « accidents », et par un processus de démolition volontaire, il introduit dans la peinture un cadre temporel contra-rythmique et diverses temporalités qui se chevauchent et qui constituent autant de façons d'explorer le temps et l'espace, non pas en fonction des éléments qui demeurent visibles, mais en fonction des potentialités non encore manifestées de l'œuvre. L'artiste documente non pas des événements précis, mais le *potentiel* que possède la peinture d'être porteuse de ce traumatisme de la visualité qui est intrinsèque à toutes les formes contemporaines de représentation. Le regardeur lui-même se retrouve dans une position ambivalente : il est inclus dans l'événement qui engendre l'œuvre, mais il est aussi un observateur critique et un témoin[3].

Dans le texte qui accompagne l'exposition *Iconoclash*[4] (2002, ZKM Karlsruhe), le commissaire Dario Gamboni observe – dans les domaines des sciences, de la religion et de l'art – le phénomène des polémiques opposant les tenants du culte des images (iconolâtrie) à ceux de la phobie des images (iconoclastie), ainsi que les actes de vandalisme auxquels ces conflits ont donné lieu dans l'histoire de la culture. Pour Gamboni, toute représentation de la destruction d'une image est non seulement un acte documenté, mais elle constitue, ce qui est plus important encore, une réflexion sur le sens de l'endommagement ou de la destruction d'une œuvre en tant que produit d'une culture particulière, qu'il s'agisse d'un monument public, d'une peinture ou d'une icône religieuse. Gamboni écrit que dans toute l'histoire de l'art, la représentation de la destruction d'une toile effectuée en repeignant sur l'œuvre originale a été traditionnellement considérée comme du vandalisme, puisque, du point de vue du domaine public et du désir de protéger le patrimoine culturel, la destruction d'un produit culturel est inévitablement comprise comme un acte irrationnel et barbare.

Tous les actes de destruction d'une œuvre achevée portent en eux un mouvement subtil qui oscille entre le long et difficile processus de construction d'une culture et l'action momentanée, l'impulsion de détruire ses emblèmes et tout ce qu'ils symbolisent. Par le processus de destruction, les images elles-mêmes deviennent mobiles. Une image individuelle dépend du contexte et prouve sa multiplicité intrinsèque en pouvant toujours servir simultanément une pluralité de discours (par exemple ceux de l'iconolâtrie et de l'iconoclastie).

La longue histoire de la destruction des peintures s'inscrit dans une optique de progrès plutôt que d'annihilation : le patrimoine culturel est

3. Pour une interprétation plus approfondie de cet espace performatif de la modernité, voir Delfim Sardo, « Low-Tech Connections and Performativity », dans *Anamnese Catalogue,* Miguel von Hafe Pérez (dir.), Lisbonne, Anamnese Project, 2007.

4. *Iconoclash. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst*, événements et exposition multimédia, du 3 mai au 1er septembre 2002 au ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Allemagne, www.iconoclash.de.

transformations in the pictorial space and shake up the pre-supposed spatial continuity by breaking its identity and destroying its narrative load. In his practice, a destroyed painting becomes a document of the instability of space and of the transformations that it experiences. By staging "accidents" and through the process of voluntary demolition, he introduces into painting a contra-rhythmical time frame and various overlapping temporalities as forms of investigating space and time, not according to what remains visible but to the yet unmanifested potentialities that they carry. He is documenting not specific events but the *potential* of painting to carry this trauma of visuality that is intrinsic to all contemporary forms of representation. The viewer himself slips into an ambivalent position: he is included in the event of the work, but he is, at the same time, a critical observer and witness.[3]

In the curatorial text that accompanies the exhibition *Iconoclash* (2002, ZKM Karlsruhe), Dario Gamboni[4] follows—in science, religion, and art—the phenomenon of disputes around image worship (iconodulia) versus image phobia (iconoclastia) and the vandalism that these conflicts have brought to the history of culture. For Gamboni, any representation of the destruction of an image is not only a documented act but, more importantly, a reflection on the meaning of damaging or destroying a work which has been identified as a product of a particular culture, be it a public monument, painting, or religious icon. Gamboni writes that throughout the history of art, the representation of the destruction of a painting by overpainting has usually been regarded as vandalism, since, from the perspective of the public domain and the desire to protect cultural heritage, the destruction of a cultural product will inevitably be understood as irrational and barbaric.

In all acts of destruction of a finished piece, there is a subtle movement between the long and arduous process of building a culture and the momentary action: the impulse to destroy these emblems and with them everything they symbolize. Through the process of destruction, the images themselves become mobile. A single image is context–dependent and proves its intrinsic multiplicity while still being able to serve a plurality of discourses (for example, iconodulistic and iconoclastic) at the same time.

The long history of destroying paintings is aligned with progress rather than annihilation: cultural heritage is destroyed to make room for new ideals. Destruction, understood as appropriation, was the weapon that the neo-avant-gardes used against the classical avant-gardes. In 1953, Robert Rauschenberg erased a drawing of Expressionist Willem de Kooning. Now in the collection of the San Francisco Museum of Modern Art, *Erased de Kooning Drawing* is considered the first neo-conceptual gesture.

In Steven Parrino's art,[5] vandalized painting is also a response to a fetishistic approach to painting itself. Directed against the supremacy and self-sufficiency of the monochrome, his acts consist of removing his own paintings from their frames, destroying them, and then reintroducing them, with folds and fissures, back into the frame. Alexis Harding, who started working a decade later, allows the actual pigment to slide out of the frame and "disappear" into the exterior space. Angela de la Cruz destroys paintings to a point where they lose their pictorial expression and become broken, useless objects in space.

These works respond not only to the quality of painting itself but also to an academically and hierarchically oriented educational system (one based on the supremacy of masters and their skills) that new generations need to adopt and transmit within a teacher-master relationship.

3. For an extended interpretation of this performative space in modernity, see Delfim Sardo, "Low-Tech Connections and Performativity," in *Anamnese Catalogue,* ed. Miguel von Hafe Pérez (Lisbon: Anamnese Project, 2007).

4. *Iconoclash. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst*, multimedia event and exhibition, May 3–September 1, 2002 at ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Germany, www.iconoclash.de.

5. For a contextualized analysis of these paintings as monochromes, see Brian Muller, "212121 Painting," in *Contemporary Magazine*, New York, 58: 33–41.

Steven Parrino, *Skeletal Implosion #2*, 2001.
photo : © Steven Parrino, permission de | courtesy of the Parrino Family Estate and Gagosian Gallery, New York

Manuel Eiris, *Meeting Points II*, 2009.

photo : Borja Bernárdez Armada, permission de | courtesy of the artist & MARCO, Museum of Contemporary Art, Vigo

Manuel Eiris, *Meeting Points II*, 2009.
photo : Borja Bernárdez Armada, permission de | courtesy of the artist & MARCO, Museum of Contemporary Art, Vigo

détruit pour faire place à un nouvel idéal. La destruction, conçue comme une appropriation, a été l'arme employée par les néoavant-gardes contre les avant-gardes classiques. En 1953, Robert Rauschenberg a effacé un dessin de l'artiste expressionniste Willem de Kooning. *Erased de Kooning Drawing*, œuvre qui fait aujourd'hui partie de la collection du San Francisco Museum of Modern Art, est considérée comme le premier geste néoconceptuel.

Dans l'art de Steven Parrino[5], les actes de vandalisme perpétrés sur des toiles se veulent aussi une réponse à une approche fétichiste de la peinture elle-même. Dirigés contre la suprématie et l'autosuffisance des monochromes, les actes de Parrino consistent à retirer ses propres toiles de leurs cadres, à les détruire puis à les réintroduire dans les cadres avec leurs plis et leurs fissures. Alexis Harding, qui a entrepris son travail artistique dix ans plus tard, laisse le pigment s'écouler à l'extérieur du cadre et « disparaître » dans l'espace extérieur. Angela de la Cruz, quant à elle, détruit des toiles à un point tel qu'elles en perdent leur expression picturale et deviennent, dans l'espace, des objets brisés et inutiles.

Ces œuvres sont une réponse non seulement aux attributs de la peinture elle-même, mais aussi à un système éducatif orienté sur les études et la hiérarchie (fondé sur la suprématie des maîtres et de leurs compétences) que les nouvelles générations doivent adopter et transmettre dans le cadre d'une relation où le professeur est maître. L'action, performance suicidaire de l'artiste, est donc une façon d'introduire le mouvement dans un système éducatif qui, autrement, suffoquerait ses jeunes.

D'autres artistes réagissent à la perfection de leurs propres toiles : Noel Dolla asperge ses œuvres de flots de couleurs après les avoir terminées ; Pascal Pinaud, l'un de ses étudiants, dessine sur ses toiles, les égratigne et les lacère. La matérialité de l'œuvre et les processus d'intervention sont placés à l'avant-plan de la représentation, ils

5. Pour une analyse contextuelle de ces toiles en tant que monochromes, voir Brian Müller, « 212121 Painting », New York, *Contemporary Magazine* 58, p. 33-41.

Action, as a suicidal performance of the artist, is therefore a way of introducing movement into an educational system that would otherwise suffocate its younger progeny.

Other artists react against the perfection of their own painting: Noel Dolla throws stains and dots over his works after completing them; Pascal Pinaud, one of his students, draws over, scratches, and lacerates his paintings. The materiality and the processes of intervention therefore come into the foreground of representation, bringing into disequilibrium the iconicity of the monochrome. Brian Muller explains that a destroyed painting is also one that is not looked upon as a precious object on the wall but which lies on the ground and is viewed from above.[6]

Throughout the history of art, these processes have consistently demonstrated that the destruction of art is *itself* another form of art. The appropriation of an image or existing work through an intentional action is a form of creating art as a protest without any compensation or even justification: it is an extreme artistic manifesto. These radical gestures are, at the same time, ways of refusing to bring anything to the new, empty place that they themselves have created. These empty spaces and the rejection of substitution is the highest form of protest.

Destruction can also be archeological. In the work of Manuel Eiris, peeling off coats of paint on the walls of abandoned sites is a work of cultural discovery with anarchic connotations. For Eiris, delving into architecture by removing paint is equal to an inversion of pre-established aesthetic canons in order to obtain a retrograde vision of the processes of development, evolution, productivity, and progress. In Eiris' practice, the destruction of paintings (often in buildings that are protected by virtue of their historical significance) can be considered a form of *regressive painting*, not as an additive process but as a removal that connects art to a possibility (that which it could have been) and to its unmanifested past or prospective future. On the other hand, *painting as destruction of painting* can be seen from its perspective of an enhanced performative painting,

6. Ibid., 33–5.

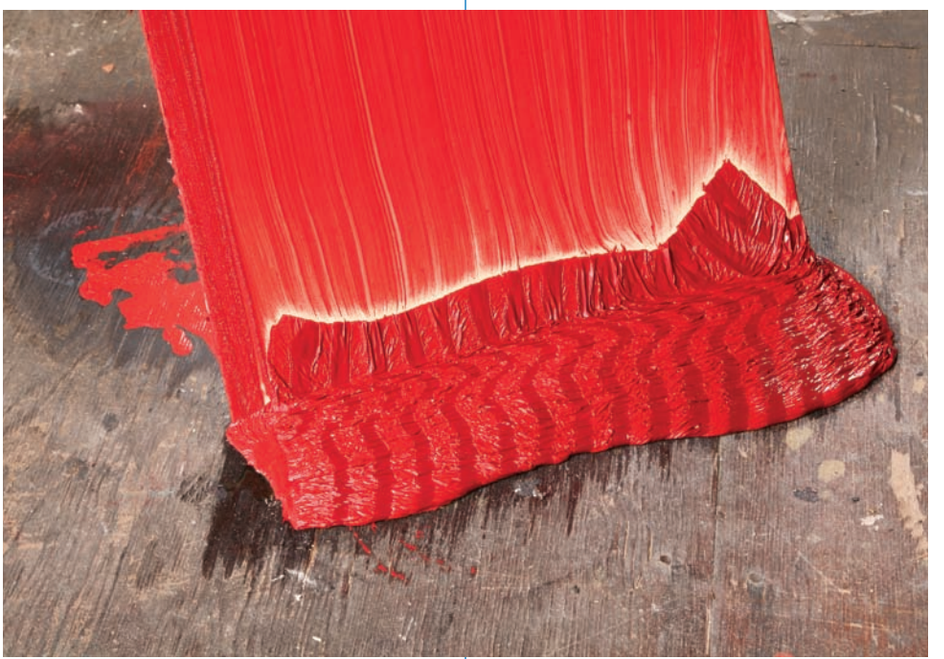
Alexis Harding, *Halt!*, 2006.
photo : permission de | courtesy of the artist & Mummery+Schnelle, Londres

déséquilibrent l'iconicité des monochromes. Brian Müller explique[6] qu'une toile détruite est aussi une toile qu'on ne regarde pas comme un objet précieux accroché au mur, mais que, gisant au sol, elle est regardée de haut.

Au cours de l'histoire de l'art, toutes ces démarches ont invariablement démontré que la destruction de l'art est *en elle-même* une forme d'art. L'appropriation d'une image ou d'une œuvre existante au moyen d'une action exercée intentionnellement est une forme de création artistique protestataire qui ne comporte ni compensation, ni même justification : il s'agit d'un manifeste artistique extrême. Ces gestes radicaux sont, en même temps, des façons de refuser d'introduire quoi que ce soit dans le nouvel espace vide qu'ils ont eux-mêmes créé. Ces espaces vides et le refus de la substitution constituent la forme la plus élevée de protestation.

6. Brian Müller, ibid., p. 33-35.

one that is not concerned necessarily with negation but with a modality of prolonging the agency that brings painting into being. Eiris's performance results in a painting that surpasses its historical borders in time and becomes one that *does not stop* being painted and that can transform into shapes which are foreign to that which the visible carries: an *event* in which the unexpected meets a set of given cultural conditions that the painter's own lived/performed experience inserts into an historical substance.



Alexis Harding, *Temporary Wet Painting No. 7 (Red freestanding/leaning)*, 2007.
photo : permission de | courtesy of the artist & Mummery+Schnelle, Londres

La destruction peut aussi avoir des visées archéologiques. Dans les œuvres de Manuel Eiris, l'enlèvement de couches de peinture sur les murs de lieux abandonnés constitue un travail de découverte culturelle assorti de connotations anarchistes. Pour Eiris, explorer l'architecture en arrachant de la peinture équivaut à inverser les canons esthétiques préétablis afin d'obtenir une vision rétrograde des processus de développement, d'évolution, de productivité et de progrès. Dans la pratique d'Eiris, la destruction de la peinture (souvent dans des bâtiments qui sont protégés en vertu de leur importance historique) peut être considérée comme une forme de *peinture régressive*, c'est-à-dire non pas comme un processus additif, mais comme une suppression qui ouvre l'art à une possibilité (ce qu'il aurait pu être) ainsi qu'à son passé non manifesté et à son avenir potentiel. D'autre part, *la peinture en tant que destruction de la peinture* peut être considérée comme une peinture performative améliorée, dont le propos n'est pas nécessairement la négation, mais qui constitue plutôt une modalité de prolongement du pouvoir d'action donnant naissance à la peinture. La performance d'Eiris donne lieu à une peinture qui dépasse ses propres frontières historiques et devient au fil du temps une œuvre qui *ne cesse jamais* d'être peinte et qui peut prendre des formes qui sont étrangères à ce qui relève du visible : un *événement*, fruit d'une rencontre entre l'inattendu et une série de conditions culturelles données, que l'expérience vécue/la performance du peintre permet d'insérer dans une substance historique.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

Marta Jecu est chercheuse à l'Institut de la communication, de la culture et des nouvelles technologies (CICANT) à l'Universidade Lusofona, à Lisbonne, et commissaire indépendante. Elle a publié, entre autres, dans *E-Flux*, *Kaleidoscope*, *Berlin Art Link*, *Idea Art + Society*, et le *Journal of Curatorial Studies*. Ses écrits ont aussi paru dans *Contemporary Visual Culture Reader* (James Elkins, dir.), *Rumänien heute* (Iulia Dondorici, dir.), et dans de nombreux catalogues d'artistes. En 2011, en marge d'une exposition internationale, elle a assuré la compilation de l'ouvrage *Subtle Construction*, publié par Bypass (Lisbonne).

Marta Jecu is a researcher at the Communication, Culture and New Technologies Institute (CICANT), Universidade Lusofona, Lisbon, and a freelance curator. She has published in: *E-Flux*, *Kaleidoscope*, *Berlin Art Link*, *Idea Art + Society*, and the *Journal of Curatorial Studies* among others. Her writing can also be found in *Contemporary Visual Culture Reader* (ed. James Elkins), *Rumänien heute* (ed. Iulia Dondorici), and in numerous artists' catalogues. In conjunction with a 2011 international exhibition, she edited the volume *Subtle Construction*, published by Bypass (Lisbon).