

Transfusing Abstraction: Darren Harvey-Regan's *Metalepsis*

Emily Rosamond

Religions

Number 83, Winter 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73297ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

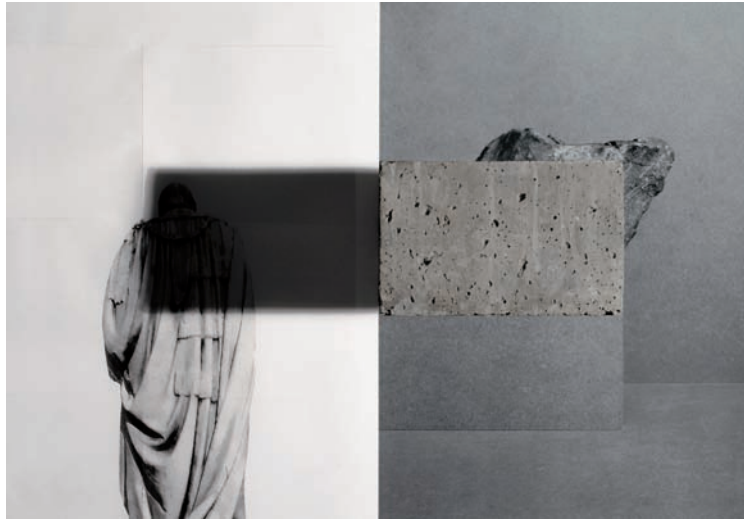
Rosamond, E. (2015). Transfusing Abstraction: Darren Harvey-Regan's *Metalepsis*. *esse arts + opinions*, (83), 14–21.



TRANSFUSING
ABSTRACTION:
DARREN
HARVEY-
REGAN'S
METALEPSIS

— EMILY ROSAMOND —

METALEPSIS
OU L'ABSTRACTION
TRANSFUSÉE



DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, DÉTAIL | DETAIL FIG. 9, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

La nouvelle série photographique de Darren Harvey-Regan, *Metalepsis*, est constituée d'un groupe déterminé et pourtant ouvert de petites images : images dépouillées, formalistes, géométriques, très proches du noir et blanc, qui représentent, dans un espace indéfinissable, de peu de profondeur, des agencements de surfaces texturées (roche ? béton ? polystyrène ?). Deux de ces images, identiques et formant parenthèses à chaque bout de la série – dont elles soulignent la circularité –, consistent en deux images d'une même orange apparaissant côte à côte sur un fond uni ; à gauche, l'orange et l'arrière-plan sont de la même teinte orangée ; à droite, l'image est en noir et blanc. La seule autre présence de couleur saturée se trouve au centre de la série, dans l'image d'une pierre effilée écrasant une orange, dans un décor évoquant vaguement un studio. Deux représentations paradoxales de la prière sont intercalées dans ces images. À droite de l'orange écrasée du centre, on croit distinguer la photo en noir et blanc d'une carte postale un peu kitch figurant Jésus, les mains jointes, les yeux levés au ciel ; et à gauche, une autre figure en prière (le jeune prophète Samuel), dont l'image a été découpée en éclats : trois fragments triangulaires, disposés sur un riche fond noir.

La série met en scène un intense processus de réflexion : les fils et les tensions de quasi-arguments semblent tourner sans fin autour d'une absence, celle d'un « contenu » qui serait central. Pourtant, cette absence affective au cœur de l'œuvre dégage une présence extrêmement précise, l'impression très nette d'une pensée qui se forme ; elle incarne le même genre de plénitude que possède un visage pensif sur le point de parler : encore dans le silence, mais tourné vers ce qui vient. La série se développe minutieusement par ajouts et juxtapositions, par la négation, le détournement et l'inflexion d'une image par une autre. De cette pluralité de processus ressort toutefois une préoccupation souvent réitérée. Et en espérant ne pas accorder à cette préoccupation une attention qui la rendrait disproportionnée (je préférerais encore affirmer que le cœur de l'œuvre ne peut être dit, et plus encore, que le sentiment – et le concept – de l'indicible est lui-même au centre de la logique, de la structure

Darren Harvey-Regan's new photographic suite, *Metalepsis*, presents a precise, yet open-ended group of small photographic images. Pared-down, formalist, geometric, very nearly black and white images depicting arrangements of surface textures (are they rocks? concrete? polystyrene?) in a nondescript, shallow space; two identical "bracket" images at either end of the series—meant to highlight the latter's circularity—each consisting of a double image of a single orange appearing side by side on a plain background. On the left, both the orange and the background are the same uniform shade of orange; on the right, the entire image is black and white. In the centre of the series, there is just one more instance of saturated colour, in the form of an image of a sharply pointed stone squashing an orange in what appears to be a vaguely studio-like setting. Interspersed with these images are two paradoxical images of prayer: to the right of the central, squashed orange, what appears to be a black and white photograph of a kitschy postcard of Jesus, hands clasped, looking to the heavens; to its left, another praying figure (the young prophet Samuel) whose image has been cut into shards. Just three triangular chunks of the figure's image have been placed against a rich black background.

This suite stages a dense thought process: threads and strains of almost-arguments seem to circle endlessly around an absence of a central "content." This affective absence, however, at the heart of the work, feels highly specific, full of the feeling of emergent thought; it embodies the same sort of future-facing, but as of yet still silent fullness of a pensive face that is just about to speak. The suite proceeds meticulously through additions, negations, obfuscations, juxtapositions, and inflections of one image with another. Yet within this plurality of processes emerges an oft-reiterated concern. Without, I hope, placing too centralizing a claim on this concern (I would still rather say that the heart of this work can't be said, and even more than this, that this sense—and concept—of the unspeakable is itself central to the logical/affective structure of the work), I want to argue that this suite performs a double procedure, according to which the mysteries of transcendence are staged as both a trope and a

affective de cette œuvre), j'avancerai que *Metalepsis* concrétise une double démarche en représentant les mystères de la transcendance à la fois comme trope et comme mode d'investigation – investigation qui procède essentiellement par examen méthodique et pluriel des conditions historiques qui ont présidé tantôt au rapprochement, tantôt à la rupture entre les conceptions de l'abstraction et celles de la transcendance.

L'un des aspects de cet ensemble de préoccupations qui prend forme dans plusieurs des photographies (et aussi dans différentes paires de photographies assemblées par le regard) est un doute concernant les qualités d'une photo donnée : sont-elles une propriété des objets représentés, ou du support de la représentation ? La couleur de cette orange lui vient-elle des pigments de sa pelure, ou de l'idée de « l'orangéité » qui aurait suinté de l'orange et infiltré le traitement de l'image ? Le fond devient-il soudainement obscur sous l'effet d'un trucage en chambre noire, ou d'un changement presque imperceptible de matériau ? Elles donnent à voir, ces images, la sublimation des enjeux représentationnels en intérêt transcendantal pour la dématérialisation de l'imagerie, et pour la situation du support en tant que matériau concret permettant l'exposition de la matérialité. Ainsi considérées, les images concrétisent un doute épistémologique concernant la différence entre l'objet perçu, d'une part, et les supports de la perception par lesquels cet objet doit nécessairement être appréhendé, d'autre part. Nous sommes là sur un terrain bien connu de l'histoire de l'art ; au milieu du 20^e siècle, les Greenberg et McLuhan ont bien campé (au moyen de la description argumentative) le portrait de cette étape culturelle et historique qui a vu les préoccupations liées au contenu, à la représentation et aux messages céder le pas à un urgent besoin de scruter l'arrière-plan, le véhicule et les conditions permettant à la représentation d'avoir lieu, d'abord et avant tout.

Malgré tout cela, l'usage, ici, de la photographie comme moyen d'étudier la généalogie des questions liées à l'abstraction accentue leur indicialité, leur motivation ostensible à présenter du « contenu ». L'indicialité – la capacité rhétorique de pointer vers une chose qui, existant dans le monde, demeure à l'extérieur de la représentation, tout en lui étant liée par métonymie – est un enjeu « natif » de la photographie d'une façon beaucoup plus marquée qu'il ne l'est, disons, de la peinture. Et en tant que tel, il est peut-être aussi l'arbre qui cache la forêt, en ce sens que les propriétés indicielles des images photographiques – leur insistance à référer à un lieu réel, existant hors de la photo – se désagrègent lorsqu'elles sont scrutées. Des plans paraissant représenter à distance une étendue spatiale, de près présentent plutôt des surfaces plates texturées – papier de construction, peut-être, MDF ou autre pâte à papier –, marbrées, soigneusement disposées (façon Thomas Demand, en plus plat et plus formaliste) de manière à donner l'illusion de la tridimensionnalité. (Les images de Harvey-Regan sèment leur propre indicialité, la mènent par des détours, la font bifurquer dans des directions inattendues.) Mais quoi qu'il en soit du panache avec

mode of enquiry. This enquiry proceeds largely though a methodical and multi-faceted examination of the historical conditions through which conceptions of abstraction have been linked to—or severed from—conceptions of transcendence.

One aspect of this suite of concerns, which several of the photographs perform (and which are also performed between various pairs of photographs the eye selects) is doubt as to whether the depicted qualities in a given photographic image are properties of the objects depicted or of the medium itself. Is the orange orange because of the pigments in its skin, or the idea of “orangeness” that has seeped from the orange into the image's processing? Is a sudden darkening of the background due to a darkroom trick, or a nearly imperceptible change of materials? These images stage a sublimation of the representational concerns of the image towards transcendental interests in the dematerialization of imagery, and in the conditions of the medium itself as the very ground for the staging of that materiality. As such, they enact an epistemological doubt about the difference between the object of one's perception and the perceptual grounds through which that object must come to be known. This is well-known art historical territory; the Greenbergs and McLuhans of the mid-twentieth century have produced (through argumentative description) a firmly entrenched portrait of a cultural and historical moment in which a concern with content, representation, and messages gave way to an urgent concern for examining the background, the medium, the conditions through which representation could come to be staged in the first place.

Yet for all this, the use of photography, here, as a medium for examining the genealogy of abstraction's concerns ups their indexicality, their ostensible drive to have “content.” Indexicality—the ability to rhetorically point to an actual thing in the world that remains outside of, yet is metonymically linked to, representation—is a “native” concern of photography in much more pointed a way than, say, painting. As such, it is also, perhaps, photography's red herring; these images' indexical properties—their insistence on referring to an actual space that exists outside of the photograph—disintegrates under close inspection. Planes that seem to represent a swath of space from a distance, up close appear to present flat surface textures, perhaps of construction paper, MDF, or another mottled, pulp-based surface, that have been carefully placed (Thomas Demand-style but flatter and more formalistic) to give the illusion of three dimensionality. (Harvey-Regan's images disperse their own indexicality, taking it through detours, pinging it in unexpected directions.) For all these images' panache in exploring such complexities of mid-twentieth century attitudes toward abstraction, this in and of itself is only one strain of *Metalepsis*' thought. For what, after all, are those puzzling images of prayer doing in the mix? These images prevent the series from becoming too pat in its handling of the above concerns; they open it out onto a much wider enquiry, tracing a broad historical change in the relations between abstraction and transcendence.



DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, DÉTAIL | DETAIL FIG. 10, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST



DARREN HARVEY-REGAN, METALEPSIS, DÉTAIL | DETAIL FIG. 8, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST



DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, DÉTAIL | DÉTAIL FIG. 4, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

lequel ces images se prêtent à l'exploration des attitudes complexes du milieu du 20^e siècle à l'égard de l'abstraction, il ne s'agit tout de même que de l'un des fils de réflexion proposés par *Metalepsis*. Que viennent y faire, en effet, ces mystérieuses images de prière ? Je dirais qu'elles empêchent l'œuvre d'être trop incisive à l'égard des enjeux mentionnés ; elles l'ouvrent en fait sur un questionnement beaucoup plus vaste, en brossant les grands traits d'une transformation historique des relations entre l'abstraction et la transcendance.

Au début du 20^e siècle, l'abstraction, la spiritualité et la transcendance (à la fois comme concept et comme expérience vécue) semblaient aller de pair. Pour Kandinsky, Mondrian et Malevitch, la peinture abstraite était un moyen d'explorer la théosophie, de transcender et de sublimer les questions de la représentation et du quotidien dans le but d'en arriver à une recherche plus générale, plus philosophique sur les origines. Cette association courante entre l'abstraction et la transcendance s'est prolongée bien avant dans les années 1950, une persistance symbolisée par l'œuvre de Barnett Newman dans la mesure où elle mêle inextricablement son intérêt pour le sublime et les références mythologiques ou religieuses. Newman cherchait à réduire, à extraire l'impression d'une rencontre jusqu'à en faire une sorte de couture instantanée, un simple « zip » : le sentiment d'une particularité sentie juste avant les mots, avant que la symbolisation puisse s'en saisir. Cette impression d'un jaillissement-avant-les-mots auquel ses zips aspiraient était en quelque sorte le point de passage vers la dimension sublime de l'expérience.

Mais les jeunes artistes post-modernes des années 1960 allaient cerner, formuler et opérer un transfert fondamental de la relation épistémique entre les concepts et pratiques de l'abstraction et ceux de la transcendance. Pour ces artistes, l'abstraction, devenue entretemps une approche normalisée, voire hégémonique dans la peinture de l'École de New York, était une forme de répression, tout simplement. Martha Rosler figure parmi ceux, nombreux, de cette génération qui en viendraient à juger Greenberg et les toiles ternes comme du papier peint qu'il défendait fondamentalement conservateurs, exclusivistes et trompeurs. Leur prétention à « l'absence de contenu » était comprise comme l'affirmation tacite d'un privilège – le rejet individualiste et myope des tâches citoyennes liées à l'esthétique, dont la plus récente, pour beaucoup de la génération de Rosler, exigeait d'urgence la représentation, tant comme mode d'investigation que comme objet d'analyse.

À ce transfert épistémique fondamental, les images de prière de Harvey-Regan répondent par un argument qui l'infléchit. Admettons (semblent-elles nous dire) que le lien qui unissait l'abstraction à la transcendance ait été rompu au cours du siècle dernier. Comment ce lien pourrait-il être réactivé, réénergisé – et que pourrait-on apprendre d'une telle réactivation ? Les images de prière – infusées d'une certaine distance *ironique* (au sens très particulier où l'entend Franco Bifo Berardi,

At the turn of the twentieth century, abstraction, spirituality, and transcendence (both as concept and as embodied practice) seemed to go hand in hand. For Kandinsky, Mondrian, and Malevich, abstract painting was a means through which to explore theosophy, to transcend and sublimate representational and quotidian concerns in order to arrive at a more general, philosophical enquiry into origins. This prevalent link between abstraction and transcendence persisted well into the 1950s; emblematic of this insistence is Barnett Newman's work, in which interests in both the sublime and mythological/religious references are inextricably intertwined. Newman sought to reduce, to abstract a sense of encounter until it was merely a “zip,” a sense of felt particularity that emerges before words, before symbolization can catch it. The sense of emergence-before-words his zips aspired to was a gateway of sorts to the sublime dimension of experience.

Yet the emerging generation of postmodern artists of the 1960s identified, pronounced, and helped to produce a fundamental shift in the epistemic relation between concepts/practices of abstraction and those of transcendence. For them, abstraction, having become a normalized, and even hegemonic procedure in New York School painting, became simply repression. Martha Rosler was among the many artists of that generation who would come to view Greenberg and the bland, wallpaper-like canvases he touted to be fundamentally conservative, exclusionary, duplicitous. Their claim to “contentlessness” could only function as a tacit claim to privilege—a short-sighted, individualistic abandonment of the aesthetic tasks of citizenship, the latter of which, for many in Rosler's generation, urgently required representation as both a mode of enquiry and a subject for analysis.

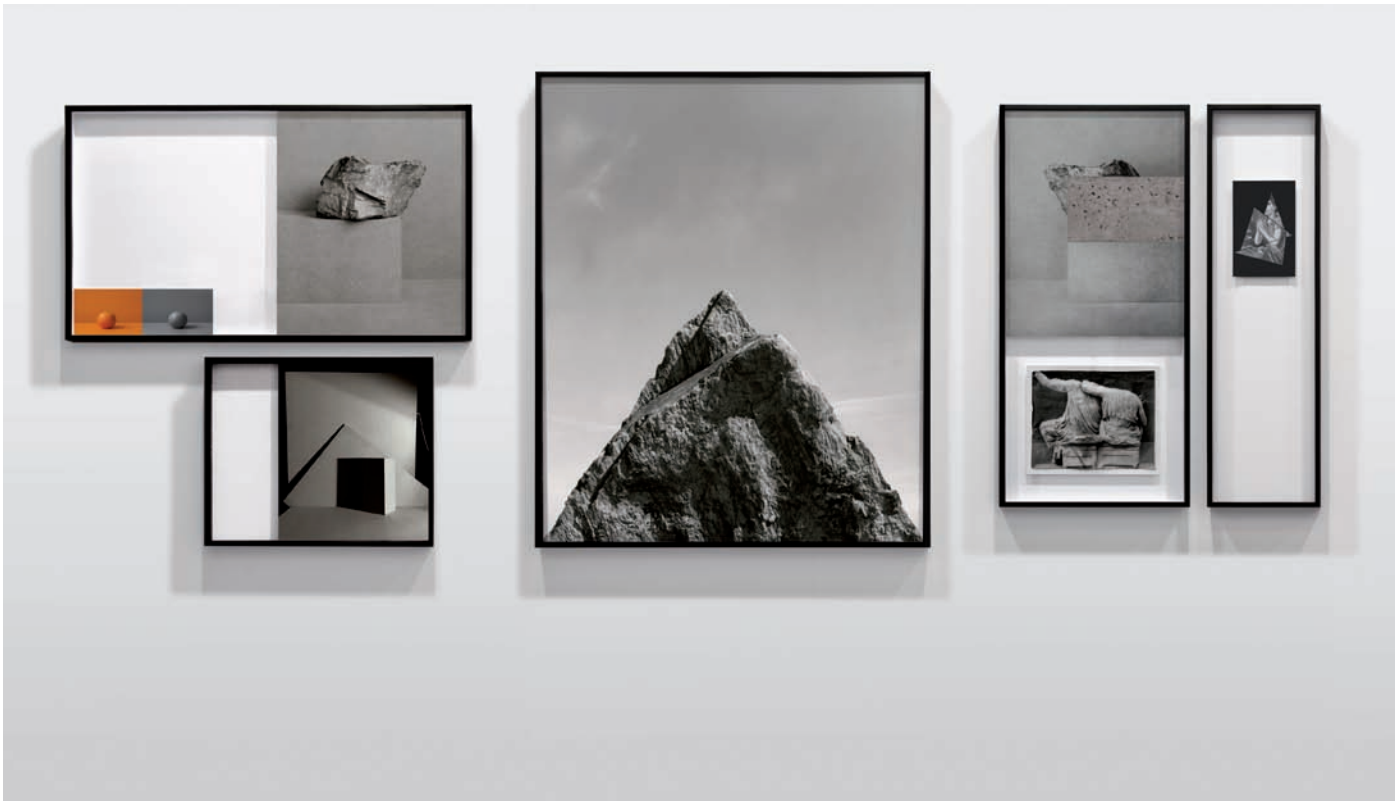
In the face of this fundamental epistemic shift, Harvey-Regan's images of prayer enact an argument through inflection. Let's say (they seem to say) that the link between abstraction and transcendence has been severed over the course of the last century. How can this link be reactivated, re-energized—and what can be learned from such a reactivation?

The prayer images—which are infused with an ironic distance (but ironic in the very particular sense that Franco Bifo Berardi identifies, not as sardonic, cynical or overlaid with an all-too-knowing referentiality but as opening up a space between an image and how it is read¹)—lend a hand to the abstractions, transfusing them with their once-transcendent, “native” content. The idea of the “native” that I am proposing here is more akin to “nativity” than it is to “natural”; the idea of an originary link between abstraction and transcendence, a link that emerges from the moment of the very birth of abstraction at the beginning of the twentieth century, does not necessarily make that link “natural.” Rather, it makes it seem naturalized; it acts as a kind of mythological scaffolding for this linkage,

1. Franco “Bifo” Berardi, *The Uprising: On Poetry and Finance* (Los Angeles: Semiotext(e), 2012), 159–66.



DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, DÉTAIL | DETAIL FIG. 7, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST



DARREN HARVEY-RÉGAN, *METALEPSIS*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

non pas sardonique, cynique ni surchargée d'une référentialité par trop habile, mais plutôt comme ouverture possible entre l'image et la façon dont elle est lue¹⁾ – viennent en aide ici aux abstractions, en leur transférant de ce contenu qui leur fut jadis transcendant, « natif ». Ce mot, « natif », au sens où je l'entends ici, s'apparente davantage à « nativité » qu'à « naturel » ; en effet, l'idée d'un lien originaire entre l'abstraction et la transcendance, lien formé dès la naissance de l'abstraction au début du 20^e siècle, ne le rend pas nécessairement « naturel ». Elle le fait paraître naturalisé, plutôt, en jouant pour lui le rôle d'un échafaudage mythologique, procédure idéologique inhérente selon laquelle la transcendance se rattache « nativement » à l'abstraction dès son point d'émergence. La religiosité, vue comme un contenu répressif – et comme une relation répressive au fait de *représenter* du contenu – par une grande partie de la génération postmoderne, bascule et devient la grande réprimée de la postmodernité. Dans quelles conditions le lien peut-il (et devrait-il) donc être ressuscité ? Prise comme un tout, la série photographique – une espèce de moteur alimenté par le couple abstraction-transcendance, concepts aux charges opposées et pourtant inextricablement liés – se trouve à la fois à réactiver l'appariement natif de ces concepts et à remettre en question les motivations mythologiques qui sous-tendent une telle réactivation. Elle s'abstient aussi, délibérément et nécessairement, de conclure à cet égard ; sa tâche consiste à étaler les circuits de son paradoxe et à baliser un espace vide de contenu au centre de ces pôles de réflexion en conflit. De ce point de vue, elle réalise vraisemblablement une relocalisation du concept de l'absence de contenu, une réorganisation du transcendantal contemporain sécularisé en tant qu'espace entre les pôles d'un paradoxe épistémique.

Pour moi, il y a une image dans cette série de photos à laquelle revient le dernier mot, une image qui invente son propre mode d'enquête

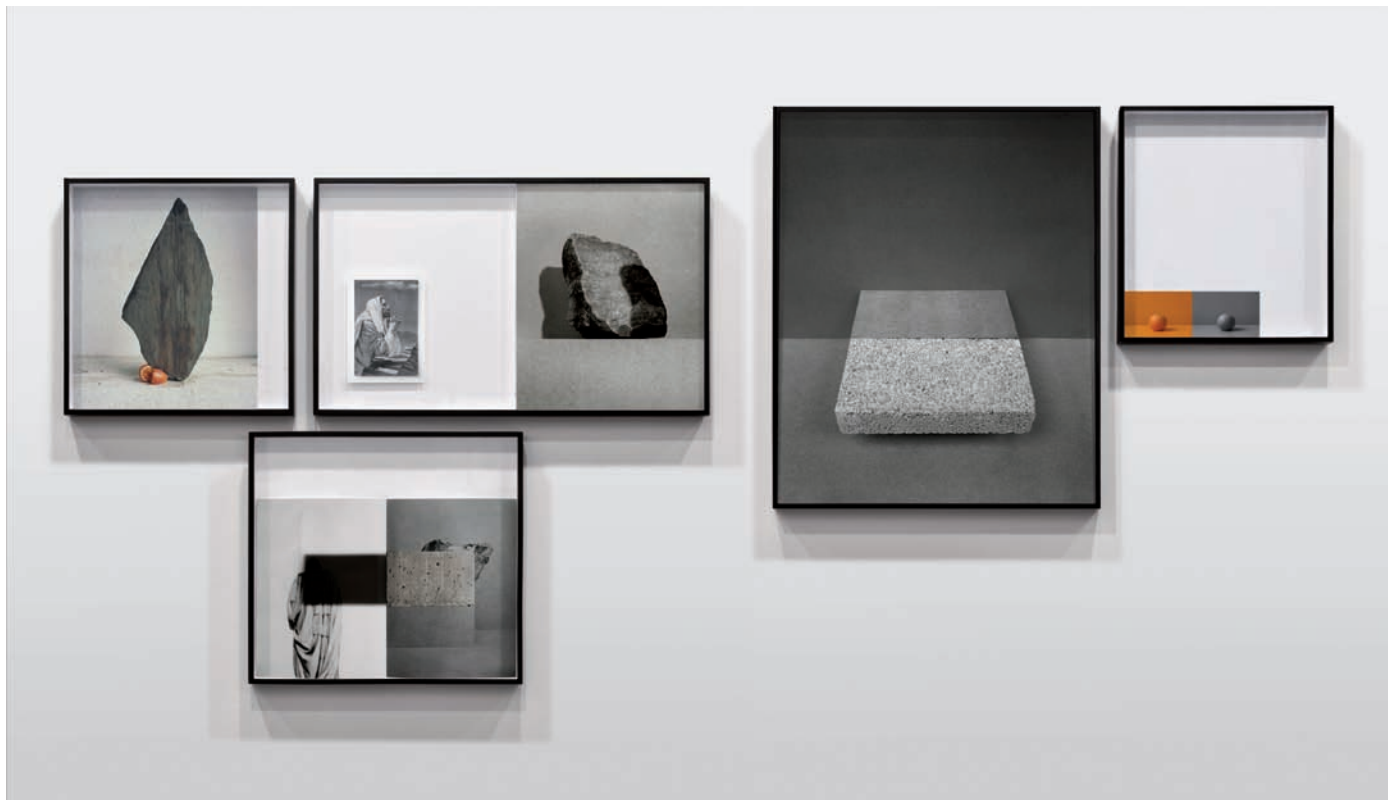


DARREN HARVEY-RÉGAN, *METALEPSIS*, DÉTAIL | DÉTAIL FIG. 1 & 13, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

an inherent ideological procedure according to which transcendence comes to have been “native” to abstraction at the point of its emergence. Religiosity, once viewed as a repressive content—and a repressive relation to *representing* content—by many of the postmodern generation, flips, and becomes the repressed of postmodernity. Under what conditions can—and should—the link be resuscitated? The series as a whole—a kind of motor-circuit powered by the differentially charged, yet inextricably linked, conceptual pair Abstraction-Transcendence—both reactivates this once-native coupling of concepts and questions the mythological tendencies inherent to the drive to reactivate such a linkage. The series is deliberately and necessarily inconclusive on this point; its job is to lay out the circuitry of its paradox and to chart a contentless space in a centre between these conflicted, differentially charged poles of thought. As such, perhaps it performs a relocation of the concept of the contentless—a reordering of the secularized contemporary transcendental as a space between two poles of an epistemic paradox.

For me, there is one image in this series that has the final word, that invents its own modality of abstract-imagistic transcendental enquiry, or perhaps poses the series' questions most urgently. The praying image of Samuel cut into triangular shards, linked up side by side on a black

1. Franco “Bifo” Berardi, *The Uprising: On Poetry and Finance*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012, p. 159–166.



DARREN HARVEY-REGAN, *METALEPSIS*, 2014.
PHOTO : PERMISSION DE L'ARTISTE | COURTESY OF THE ARTIST

transcendantale abstraite et imagée, ou qui pose peut-être avec le plus d'urgence les questions soulevées par la série. C'est celle de Samuel en prière, découpée en tessons, en éclats triangulaires bien ordonnés sur un fond noir ; elle est porteuse d'une petite, mais convaincante pointe de violence envers la matérialité concrète, violence illustrée par la géométrie (c'est une image qui écharpe, par sa géométrie, son déférent sujet). Elle pointe vers une histoire qui associerait l'abstraction non seulement à la transcendance, mais aussi à l'iconoclasme. Elle rend manifeste la désincarnation d'une quête tournée vers les cieux, désincarnation qu'elle présente à la fois comme une marque de respect envers le pouvoir des images et leurs dispositifs indiciels, et comme l'intention violente de s'en détacher. Prise seule, l'image n'aurait sans doute pas cet effet, mais à sa place dans la série, étant donné la spécificité du contenu dans lequel elle baigne, elle redit l'histoire de la sublimation en soulevant un autre problème lié à la représentation de cette dernière au moyen d'images : sur quel arrière-plan peut-on la montrer, puisque l'arrière-plan est toujours déjà infusé de la foi envers les images ? Ce Samuel fracturé défend avec force la discipline incarnée de l'expérience transcendantale, à laquelle on parvient au moyen (entre autres) d'un intense questionnement : expérience assez puissante pour faire éclater en morceaux la réalité représentée, et en même temps s'attacher à ces morceaux, les mettre à l'abri sous les cieux étrangers d'un espace géométrique, autosemblable et possiblement abstrait.

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

Emily Rosamond est artiste, écrivaine et pédagogue. Elle est actuellement boursière du Commonwealth inscrite au programme de doctorat en arts au Collège Goldsmiths de l'Université de Londres, et elle enseigne à l'Université du Kent.

background, carries a small but potent hint of violence toward embodied materiality, enacted through geometry (it is an image whose geometry flagellates its own reverent subject). It hints at a history that would link abstraction not only to transcendence but also to iconoclasm. It enacts the disembodiment of an aim toward the heavens as a both a reverence for, and a violent aim to break away from, the powers of images and their indexical procedures. On its own, perhaps the image would not do this, but in its place in the series, given the specificity of the content stream it swims in, it retells the sublimation story by posing another problem with representing sublimation through images (against what ground can it be shown, given that the ground is always already infused with a faith in images?). The fractured Samuel speaks powerfully to the embodied experience of the discipline of transcendental experience arrived at through (among other things) intense questioning: an experience which is potent enough to shatter represented reality into shards, and yet at the same time hold those shards dear, protect them in an alien pasture of geometric, self-similar, abstractable space.

Emily Rosamond is an artist, writer, and educator. Currently she is a Commonwealth Scholar in the Art PhD program at Goldsmiths, University of London, and teaches at the University of Kent.