



**karel funk**

**karel funk**

**Pierre Landry**

Avec un texte de Carter Foster

Du 20 septembre 2007 au 6 janvier 2008  
Musée d'art contemporain de Montréal

## **Karel Funk**

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 20 septembre 2007 au 6 janvier 2008.

Conservateur : Pierre Landry  
Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau  
Documentation biobibliographique : Martine Perreault  
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin,  
Judith Terry, Colette Tougas  
Photographie : avec l'aimable permission de l'artiste et de la 303 Gallery, New York  
Conception graphique : Fugazi  
Impression : Imprimerie L'Empreinte

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, et il bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal 2007

Dépôt légal  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007  
Bibliothèque nationale du Canada, 2007

Couverture : *Untitled #19*, 2006

## **Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada**

Landry, Pierre, 1957-

Karel Funk

Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 20 sept. 2007 au 6 janv. 2008. Comprend des réf. bibliogr.

Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23560-5

1. Funk, Karel - Expositions. I. Foster, Carter E.  
II. Funk, Karel. III. Musée d'art contemporain de Montréal.  
IV. Titre.

ND1329.F86A4 2007 759.11 C2007-941459-1F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

## **Distribution**

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada  
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229  
Montréal (Québec) H3B 1A2  
Téléphone : 514 871-0606  
Télécopieur : 514 871-2112  
www.abcartbookscanada.com  
info@abcartbookscanada.com



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

## Table des matières

### **5 Avant-propos**

Marc Mayer

### **7 Portraits**

Pierre Landry

### **13 Karel Funk**

Carter Foster

### **45 Foreword**

Marc Mayer

### **47 Portraits**

Pierre Landry

### **53 Karel Funk**

Carter Foster

### **60 Biobibliographie**

### **62 Liste des illustrations**



# Avant-propos

Marc Mayer

En règle générale, les portraits peints ont pour objet de révéler le modèle, peut-être moins par souci de vérité que par flatterie. À travers eux, nous nous attendons à apprendre quelque chose du statut social des sujets et à jauger leur assurance. Le portrait est un substitut visuel de la personne de chair et de sang — l'expérience nous amène à rechercher des indices de sa personnalité dans l'expression du visage et dans la pose. Son regard rencontre souvent le nôtre d'une manière intimidante, et pour cause. Les grands portraits, comme ceux de Vélasquez ou d'Ingres, sont comme de parfaites illusions de la présence, étranges et magiques. Leur véritable puissance en tant qu'objets extraordinaires vient corroborer l'importance sociale du modèle.

Les portraits de Karel Funk ne visent ni à révéler le modèle ni à jouer au jeu démodé de l'intimidation en consolidant le genre « séduisant épouvantail ». Par son entremise, les sujets de Funk ne font valoir aucun statut social explicite, pas plus qu'ils n'évoquent une personnalité. Et comme nous n'avons ni le besoin ni la capacité de reconnaître ces jeunes hommes anonymes, leurs portraits peints sont moins troublants de ressemblance qu'ils ne sont sublimes par leur facture. De plus, c'est cet art consommé, très méticuleux — que bien peu d'entre nous s'imaginent pouvoir atteindre — qui confère à ces sujets une qualité surpassant le statut social pour un esprit moderne : leur solitude totale et irréductible. À la différence de ses prédécesseurs dans l'histoire de l'art, ce n'est pas tant la présence que Funk réussit à reproduire dans ses portraits, que la conscience : celle de ses sujets et, en fin de compte, la sienne propre. Dans chaque cas, même lorsque nous regardons le dos d'une figure encapuchonnée, nous sommes en présence de quelqu'un qui nous ignore, ou qui est oublieux de tout, dans un moment de concentration et d'isolement complet.

Karel Funk assigne une nouvelle fonction au genre du portrait dans l'art. Le Musée d'art contemporain de Montréal a le grand plaisir d'être la première institution à reconnaître officiellement le travail de ce jeune artiste canadien de grand talent. Le présent ouvrage, illustré de reproductions de l'ensemble des portraits exposés ici, comprend deux textes complémentaires étayés avec le soin méticuleux que mérite leur sujet. Nous adressons nos félicitations à Pierre Landry, conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal, pour cette splendide exposition, de même qu'à son collaborateur pour la publication, Carter Foster, conservateur au Whitney Museum of American Art. Nous sommes spécialement reconnaissants envers Lisa Spellman et la 303 Gallery de New York pour leur aide inestimable dans ce projet. Le Musée souhaite également remercier très sincèrement les collectionneurs particuliers et institutionnels qui ont généreusement consenti à lui prêter une œuvre : Matt Aberle, Ann et Steven Ames, Lisa Socranski Austin, David et Tia Hoberman, Dean Valentine et Amy Adelson et le San Francisco Museum of Modern Art.



# Portraits

Pierre Landry

Des diverses caractéristiques communes aux portraits peints de Karel Funk, l'extraordinaire illusionnisme de leur rendu est, sans contredit, la plus spectaculaire. Conséquence d'une grande maîtrise technique, cet illusionnisme confère aux œuvres une rare qualité de présence. Autre trait que partagent ces dernières : les modèles sont tous masculins — ou présumés tels lorsque représentés de dos, en raison principalement de leurs silhouettes et de leurs vêtements. Chaque modèle se détache sur un fond neutre, quasi uniformément blanc, qui délimite la figure tout en la situant dans un espace imprécis, sans véritable profondeur ni éléments structurants (décoratifs ou architecturaux). De même, les vêtements sont tous de type plein air, confectionnés dans un tissu synthétique qu'un rendu minutieux met habilement en valeur. Par ailleurs, le spectateur n'a que très rarement accès au regard des modèles (et jamais de façon frontale), ces derniers ayant la plupart du temps la tête baissée ou recouverte d'un capuchon couvrant les yeux, lorsqu'ils ne sont pas représentés de trois quarts ou de dos. Enfin, les mains des modèles ne sont jamais visibles, situation qui va de soi dans les premières œuvres où la figure humaine est représentée en buste, mais qui, dans les œuvres récentes, résulte manifestement d'un choix délibéré dans la mesure où la majeure partie du torse y est montrée à l'exception des mains, placées dans les poches ou autrement dissimulées.

Par contre, plusieurs traits contribuent à distinguer les œuvres les unes des autres, soulignant ainsi la diversité d'un corpus moins homogène qu'il y paraît de prime abord. Par exemple, le format des œuvres varie de manière sensible au fil des années, la forme carrée des premiers tableaux ayant progressivement fait place au format vertical — caractéristique du portrait — voire même, dans quelques œuvres, au format horizontal. Quant à leur taille qui, à l'origine, faisait parfois aussi peu que trente-quatre cm de largeur, elle est aujourd'hui environ deux fois plus grande, un tableau récent faisant même plus de cent dix cm de largeur. Aux vêtements de couleur vive des premières œuvres, qu'un cadrage serré ne permettait de découvrir que de façon partielle, répondent aujourd'hui des vêtements de couleur sombre, que la taille et le format adoptés font se déployer sur de plus grandes surfaces. La pose des modèles varie elle aussi de façon importante, depuis les vues de profil des premières années jusqu'aux représentations de dos ou de trois quarts, où le visage est totalement invisible. Enfin, mentionnons également les nombreux détails — le grain et la couleur de la peau, la coupe ou la couleur des cheveux, la pilosité, la présence ou non d'accessoires (lunettes, casquette, visière, casque à écouteurs, etc.) — qui distinguent chaque œuvre et constituent, à l'attention du spectateur, autant d'invitations à laisser son regard s'attarder.

La question du regard occupe une place de premier plan dans la définition du portrait. Riche et complexe, elle offre plusieurs entrées, comme en témoigne la diversité des relations qui, par le biais du regard, s'établissent entre l'artiste, le modèle et le spectateur. Selon le point de vue adopté par l'artiste, l'orientation du regard du modèle et le contexte dans lequel l'œuvre est perçue, diverses formes de pouvoir s'exerceront, souvent de façon simultanée. Des divers regards en cause, celui du sujet représenté est en général le plus « visible » — celui auquel on attache le plus d'importance et sur lequel, par conséquent, l'attention se porte d'abord. En effet, le regard du modèle constitue généralement l'enjeu premier d'un portrait, le principal défi auquel l'artiste doit se confronter. C'est dans le regard que résiderait la véritable identité du modèle, autant sinon plus que dans son apparence physique et vestimentaire, et il importe à l'artiste désireux de cerner cette identité de donner du regard une représentation juste, qui tienne compte tant de ses caractéristiques extérieures (forme, couleur et éclat des yeux) que de l'expression qui s'en dégage et qui, selon la croyance générale, ressortit à la psychologie de l'individu, à son intimité.

Comme on l'a dit précédemment, le regard des modèles n'est à peu près jamais accessible au spectateur dans la peinture de Funk, sinon de façon partielle. Par exemple, une vue de profil pourra laisser voir le coin d'un œil. Ailleurs, une vue légèrement en plongée ne laissera voir que la paupière. Toutefois, dans la majorité des cas (en particulier dans les œuvres récentes), le regard des modèles est totalement invisible, caché, faisant ainsi naître chez le spectateur non pas tant une impression de vide qu'une sensation d'absence. En effet, le regard revêt une telle importance au sein de la tradition du portrait que le fait de le soustraire à la vue du spectateur aura plutôt comme impact d'exacerber le regard de ce dernier, de susciter chez lui un désir accru d'accéder à ce regard qui lui est interdit — voire même d'aller au-delà.

Ce dernier aspect des portraits de Funk rejoint le point de vue exprimé par Jean-Luc Nancy dans son ouvrage intitulé *Le Regard du portrait*. Dans ce livre, Nancy s'intéresse plus particulièrement à ce qui, dans le portrait, nous regarde, au-delà même du sujet représenté, au-delà de sa figuration : « Avant toute autre chose, le portrait regarde : il ne fait que cela, il s'y concentre, il s'y envoie et il s'y perd. Son "autonomie" rassemble et resserre le tableau, tout le visage même, dans le regard : il est le but et le lieu de cette autonomie. La peinture du regard ne peut pas en être seulement l'imitation : ou plutôt, dans le regard peint la peinture devient regard [...]¹. »

Le portrait nous regarde donc autrement qu'à travers le seul regard du modèle représenté. À la limite, on pourrait avancer qu'il n'est pas nécessaire que le regard de ce dernier soit figuré pour qu'il fasse effet — pour qu'il agisse sur la peinture même et la transforme en regard —, tant il est vrai que

sa seule évocation suffit à le rendre agissant. En fait, le glissement de nature métonymique qui mène du regard représenté (dans et par la peinture) à la peinture comme regard s'effectuera même d'autant plus aisément que le regard du modèle ne sera que suggéré. Ainsi privé d'une de ses principales composantes, le portrait s'organisera autour de cette absence, qui deviendra dès lors son principal sujet, transformant ainsi le tableau tout entier en une sorte de questionnement sur le regard, voire en un vaste regard, à la fois ample et insistant.

Au regard de l'artiste/spectateur répondrait donc le regard formé par le tableau/portrait, qui inclut le regard (visible ou simplement évoqué) du modèle mais ne s'y limite pas. Cette relation bilatérale (l'artiste/spectateur qui regarde le modèle/tableau qui en retour regarde l'artiste/spectateur et ainsi de suite) est bien sûr en grande partie initiée par l'artiste, qui semble à première vue en être le maître unique. C'est lui qui en détermine les paramètres (cadrage, angle de vue, choix de ce qui sera montré ou caché, etc.) et qui en contrôle l'exécution. Du moins en apparence, car le regard de l'être humain, comme on le sait, n'est jamais « premier » : « Viendrait-on à l'être sur une terre vide et vierge, absolument seul dans un désert absolu, il y aurait tout de même quelque chose avant nous : un regard — diffus, insaisissable, à la dimension du ciel, sans sommeil, indifférent aux jours et aux nuits, à la pluie comme au manteau des nuages. » Un regard, poursuit Gérard Wajcman, qui n'a rien à voir avec la folie ni avec Dieu — « Dieu qui ne serait qu'une façon d'incarner, de donner un nom et un visage, un sens à ce regard toujours déjà là. [...] Croire qu'on peut être seul, ce serait plutôt ça la folie<sup>2</sup>. »

L'intérêt de cet ouvrage de Wajcman tient en grande partie à la réflexion qu'il propose relativement au caractère construit du regard, eu égard principalement à cette machine de vision qu'est le tableau-fenêtre d'Alberti. Selon Wajcman, le dispositif albertien aurait été élaboré afin d'aménager un espace où il serait possible de regarder sans être vu : « Le tableau-fenêtre albertien est une réponse cinglante au fait que l'Autre nous regarde : le tableau-fenêtre où le sujet est appelé à regarder est le moyen inventé pour se soustraire au regard de l'Autre, en l'aveuglant. [...] La maîtrise du regard, et par le regard, c'est cela qui se joue dans la peinture qui, en soustrayant le sujet [regardeur] au regard de l'Autre, permet son accession au rang de spectateur du monde<sup>3</sup>. »

Mais, poursuit Wajcman, cette maîtrise du et par le regard ne serait qu'illusion. Le statut de spectateur ne peut être acquis qu'au prix d'une croyance au dispositif de vision élaboré par Alberti — dispositif lui aussi porteur d'illusions : « La vérité est qu'on n'est spectateur, libre voyant, que par l'effet d'une élision, dans la mesure où on ne voit pas qu'on est regardé par cela qu'on voit. Le nouveau système de la représentation est une nouvelle croyance, nouvelle méconnaissance<sup>4</sup>. »

**1**  
Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 72.

**2**  
Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 429.

**3**  
*Ibid.*, p. 431 et 432.

**4**  
*Ibid.*, p. 434.

La peinture de Funk met en relief les tensions inhérentes à un tel système qui invite le spectateur à croire en une situation dont la nature illusionniste lui est par ailleurs connue. En effet, Funk met en œuvre les conditions nécessaires à l'établissement du statut de spectateur (regarder sans être vu) tout en les contredisant de diverses manières. De même, sa peinture semble porter atteinte à l'intimité des modèles représentés (comme le fait, à des degrés différents, toute forme de représentation de l'être humain), tout en mettant en lumière à la fois les moyens de cette atteinte et les formes possibles de résistance.

Considérons par exemple l'environnement physique dans lequel les modèles de Funk sont représentés. Les fonds neutres sur lesquels ceux-ci se découpent, et dont on ne saurait dire s'ils correspondent à des lieux ouverts ou à des espaces clos, ne leur procurent aucune protection, les livrant ainsi totalement au regard. Cette mise en évidence du modèle a toutefois comme contrepartie d'en situer le corps au premier plan de l'œuvre et, ce faisant, d'affirmer le rôle du corps comme lieu privilégié de l'intime, espace à la fois physique et abstrait où, depuis la Renaissance, il semble possible de soustraire une partie de soi au regard d'autrui : « Que le sujet habite en lui-même, dans son corps, au fond de son corps, cela surgit à la Renaissance<sup>5</sup>. » Wajcman dit bien « dans son corps, au fond de son corps ». En effet, si les modèles de Funk acquièrent une visibilité accrue du fait de leur positionnement sur un fond neutre, ils n'en dégagent pas moins une impression de fermeture, de repli sur soi. Le corps a beau avoir valeur de refuge, il n'en est pas moins vulnérable — et le sera toujours — comme le suggèrent ici les yeux fermés ou protégés par des visières, les lèvres qu'on dirait scellées, les oreilles dont un casque à écouteurs dissimule les orifices.

Le vêtement a comme fonction première de protéger le corps, comme en témoignent les vêtements de protection contre le froid et les intempéries portés par les modèles de Funk. Toutefois, ce choix pourra ici étonner, vu l'environnement dans lequel les modèles sont campés et qui n'a rien à voir avec le monde des activités extérieures. En fait, le recours à ce registre vestimentaire vient ajouter au climat de tension entourant les modèles de Funk, qui, face au regard d'autrui, semblent adopter une position en retrait, une attitude de résistance.

Jumelé au statisme de leur pose, le regard détourné (voire caché) des modèles a comme effet de les plonger dans un état assimilable à une forme d'*absorbement*, dont la conséquence première est la mise à distance du spectateur<sup>6</sup>. Privé de contact avec le regard des modèles, le spectateur voit sa présence en quelque sorte niée. Mais comme le précisait Nancy : « La peinture du regard ne peut pas en être seulement l'imitation : ou plutôt, dans le regard peint la peinture devient regard [...] » La peinture de Funk à la fois confirme et nuance cette réflexion. Bien que jamais représenté de face et évoqué la plupart du temps à travers son absence, le regard du modèle, comme on l'a mentionné

précédemment, n'est pas sans effet sur celui du spectateur, qui se fera d'autant plus inquisiteur que l'objet de son attention lui est en partie (voire totalement) dissimulé et qui, à travers cette insistance, prendra progressivement conscience d'un autre regard, celui de la peinture même.

Ce regard de la peinture, Funk le rend sensible de diverses manières, ayant recours simultanément à l'illusionnisme le plus maîtrisé et à différentes stratégies d'« opacification » de la surface peinte. À cet égard, le cadrage joue un rôle essentiel. Dans les premières œuvres, où il est très serré, la figure occupe la quasi-totalité de la composition, créant ainsi les conditions d'une vision rapprochée qui aura pour effet d'entraîner le spectateur au-delà de la représentation, en quête des traces laissées par la technique à l'origine d'un tel savoir-faire. Ailleurs, c'est l'horizontalité de certaines œuvres qui contredit quelque peu l'illusion, donnant à voir un portrait là où un paysage devrait se déployer. Bien que plus conventionnel, le format vertical de plusieurs œuvres récentes donne lieu quant à lui à d'étranges compositions, où la majeure partie de la surface est occupée par un vêtement sombre, dont l'éclat et la texture, rendus avec une époustouflante dextérité, occupent ainsi toute l'avant-scène.

La volonté présumée de cerner l'identité du modèle emprunte donc chez Funk d'étonnantes avenues. On a vu l'importance que revêtent sur ce plan le regard du sujet peint et le traitement que Funk lui réserve (regards partiellement ou carrément cachés). De même, les vêtements que portent les modèles et qui devraient contribuer à les singulariser sont ici banalisés par leur relative uniformité d'une œuvre à l'autre. Les quelques accessoires représentés, dont on pourrait s'attendre à ce qu'ils révèlent quelque chose de la personnalité des modèles, semblent quant à eux utilisés, comme on l'a mentionné précédemment, aux seules fins d'isoler davantage ces derniers, voire simplement d'ajouter ici et là un détail à la composition.

\* \* \* \* \*

Au-delà de son incroyable maîtrise technique, la peinture de Funk s'avère d'une grande richesse au plan sémantique, comme en témoigne la finesse avec laquelle l'artiste analyse les rapports de force inhérents au portrait. Rapports de contrôle, certes, mais assurément moins univoques qu'on pourrait le croire de prime abord. Sans renoncer à l'illusionnisme (et pourquoi le ferait-il, l'illusion étant tellement nécessaire, voire inévitable), Funk nous rappelle que le portrait peint est, avant toute chose, affaire de surface et que celle-ci, à la différence de la planéité formaliste (négatrice de toute profondeur), constitue en fait une interface où se rencontrent et s'affrontent les différents acteurs impliqués — artiste, modèle, spectateur. Ainsi, par leur façon d'être absorbés ou autrement distants, les modèles de Funk ne sont pas sans rappeler, entre autres choses, l'état de concentration du peintre lors de l'exécution d'une œuvre.

5  
*Ibid.*, p. 441.

6  
Voir à cet effet l'ouvrage de Michael Fried intitulé *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990, 264 pages. D'abord paru en anglais, en 1980, sous le titre *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, puis, en 1988, aux University of Chicago Press dans une nouvelle version.



# Karel Funk

Carter Foster

L'art du portrait, l'un des genres les plus tenaces dans l'histoire de l'art occidental, a tout à voir avec l'identité. La ressemblance, le fait qu'on s'attende à ce que le portrait corresponde au modèle, est une qualité qui lui est étroitement liée. Les portraits vifs et nets de jeunes hommes sur des fonds blancs réalisés par Karel Funk se jouent autant du spectateur qu'ils le satisfont par leur manière de déployer une sorte de stratégie à mi-chemin entre le faux-fuyant et la révélation. Le portrait est fascinant parce qu'il pose « la question du qui<sup>1</sup> » tout en y répondant : nous nous interrogeons sur la personne que nous voyons et le portrait nous en montre quelque chose. Plus que tout autre type de peinture, le portrait induit une relation sociale, à tout le moins la rencontre de deux êtres, soit l'artiste et le modèle. Par extension, le portrait engage également le spectateur et le modèle, ainsi que nos liens naturels en tant qu'être sociaux.

Les œuvres de Funk explorent les limites du portrait peint selon les paramètres étroits qu'il s'est fixés. La Renaissance, qui a engendré le portrait moderne, l'a aidé à trouver son point de départ. Bien que le genre ait un passé qui remonte à des millénaires, les avancées faites en peinture en Europe au xv<sup>e</sup> et au xvi<sup>e</sup> siècle ont donné une apparence de vie inconnue jusqu'alors aux individus portraiturés. La capacité de représenter le monde sensible de manière convaincante sur une surface plane — la grande révolution en peinture à la Renaissance — est le résultat de plusieurs percées dont la plus connue serait sans doute la perspective. La percée connexe, consistant à représenter des formes tridimensionnelles avec une géométrie dans l'espace crédible, a été plus importante pour le portrait. De nouvelles techniques ont vu le jour, des plus significatives à cet égard : les peintres ont trouvé des moyens de créer de subtiles gradations de lumière et d'ombre pour donner du volume aux objets. Dans l'art du portrait, cette technique a permis à la figure de s'éloigner du schématique pour aller vers le spécifique, c'est-à-dire l'individu. Comme nous le verrons, la maîtrise technique de Funk devient pour lui un moyen d'exprimer un commentaire sur ses sujets.

Les figures de Funk sont de jeunes hommes qu'il connaît généralement bien. Ceux-ci se présentent à son atelier où il les photographie avec l'intention expresse de les peindre. Pour les premiers portraits de sa série en cours, il a utilisé de la pellicule à diapositives puis projeté l'image sur une feuille de papier calque placée dans une boîte blanche, à la manière d'une *camera obscura*. Plus récemment, il est passé à la photographie numérique puisqu'elle peut maintenant lui procurer une image relativement précise, et il peint à partir d'un écran d'ordinateur à haute résolution. Funk photographie ses modèles contre une toile de fond blanche. Il fait lui-même la mise en place et achète les vêtements portés par ses modèles, en général des vêtements de plein air high-tech avec le type de surfaces brillantes que l'on

<sup>1</sup> Les mots sont de Catherine M. Soussloff; voir *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 2.

Figure 1  
 Lorenzo Lotto  
*Portrait d'un jeune homme devant  
 un rideau blanc*, vers 1508  
 Huile sur panneau, 42,3 x 35,5 cm  
 Collection et photo :  
 Kunsthistorisches Museum, Vienne

associe à l'imperméabilité et à la durabilité. Dans ses premières œuvres, Funk se concentrait sur la tête et les épaules de ses modèles, les cadrant dans un format presque carré. Ce format n'est pas très différent de celui privilégié par des maîtres de la Renaissance italienne, par exemple Lorenzo Lotto (fig. 1), dont plusieurs ont également idéalisé de jeunes hommes. Les figures de Funk semblent exister dans un espace éthéré. D'un blanc éclatant, l'arrière-plan projette de la lumière et ne découpe aucune ombre, de sorte que la lumière ne joue que sur les surfaces constituées par la peau, les cheveux et les vêtements du modèle. Autre antécédent historique, le portrait en buste sculpté est



défini par le même type de cadrage, limité à la tête et la partie supérieure des épaules. Ces œuvres sont généralement de formidables véhicules d'expression faciale et il existe une longue tradition de bustes sculptés dans le marbre. Ainsi délimités et purs dans leur façon de présenter la tête dans cette blancheur monochrome, ces portraits semblent des révélations graduelles de personnes imprégnant notre espace. Les tableaux de Funk renversent cet effet, mais la progressivité demeure : l'arrière-plan fournit un espace neutre, pur, et ce sont les modèles eux-mêmes qui l'emplissent de couleur.

Dans l'art du portrait, le degré de ressemblance avec le modèle est laissé à la discrétion de l'artiste. Deux extrêmes forment une dichotomie dans les tableaux de Funk : d'une part, une spécificité méticuleuse dans le rendu des surfaces et, d'autre part, l'effacement de nombreux indices visuels habituellement lisibles en regardant un visage. Les portraits historiques nous attirent parce que nous imaginons la personne illustrée et que nous réfléchissons à son sujet. Parfois, nous en savons beaucoup sur cette personne (Benjamin Franklin); parfois, nous en savons peu (Mona Lisa). Les portraits étaient fréquemment des commandes du modèle ou de sa famille, et la ressemblance avec cette personne était donc importante. L'idéalisation fait souvent partie de l'exercice, et le fait de flatter le modèle peut également produire un meilleur tableau. Dans la série de Funk, la ressemblance semble d'emblée un facteur secondaire. Le point de vue le plus reconnaissable d'un visage est frontal, les yeux, les sourcils et la bouche étant ses parties les plus changeantes et expressives. Or, les compositions de Funk dissimulent ces traits. L'artiste ne montre aucun des visages directement, de front, les présentant plutôt sous un angle qui les écarte du spectateur; en effet, l'œuvre montrant le mieux un visage est un profil

(*Untitled #3*, p. 21). Les modèles baissent la tête, un vêtement leur couvre la bouche, un chapeau leur protège les yeux, ou alors ils ont les yeux complètement fermés. L'une des premières œuvres et parmi les plus radicales, *Untitled #4* (p. 24), montre la partie arrière de la tête d'un jeune homme, comme si l'on procédait à un examen de ses cheveux. *Untitled (Blue Hood)* (p. 22) ne nous offre qu'un nez et qu'une partie de visage émergeant d'une courbe bleue.

Le brouillage de la ressemblance constitue cependant une source de la charge émotionnelle de ces œuvres. Leur format et leur cadrage les situent bien dans l'art du portrait traditionnel. Le portrait a souvent à voir avec la transmission d'une position sociale. La chose n'est pas sans pertinence ici, mais la motivation de l'artiste dans cette série résidait en partie dans sa volonté de documenter son rapport avec le modèle, la ressemblance n'étant donc pas quelque chose qu'il sentait devoir conserver. L'artiste a expliqué qu'il a décidé de ne pas peindre de femmes parce qu'il souhaitait éviter toute prévention critique vis-à-vis du « regard masculin ». Par ailleurs, il a parlé de son engagement envers plusieurs de ses sujets — des amis pour lesquels il ressent souvent un attachement profond. L'un des aspects les plus intéressants dans le contenu du portrait comme genre est l'interaction entre la ressemblance extérieure et la projection d'un état mental, spirituel ou émotionnel intérieur. Funk peint ce qu'il ressent devant ses modèles, non pas à travers les expressions directes et révélatrices que projettent leurs visages, mais à travers les surfaces peintes qui composent le tableau. Toutefois, ses sentiments et ceux du spectateur sont nécessairement très différents. Le détachement des figures relativement au spectateur permet d'en imaginer encore davantage à leur sujet; on peut certainement y lire les expressions d'un sérieux qui suppose le processus de la pensée. Des yeux clos indiquent la concentration.

Le fait que le modèle ignore le spectateur montre l'importance de son individualité puisqu'il sous-tend son état mental. Et malgré la précision clinique de la facture de Funk et l'artifice de la mise en scène entre modèle et peintre, il y a un fort élément de voyeurisme. Nous sommes devant des sujets qui n'ont pas conscience de notre présence, des sujets croqués dans des moments familiers à n'importe quel citoyen. Après son déménagement à New York pour suivre des études à l'Université Columbia, depuis sa ville natale de Winnipeg, beaucoup plus petite, l'artiste a expliqué avoir été frappé par la proximité physique entre les gens. Le métro bondé, en particulier, lui a fourni de nombreuses occasions d'observer dans l'anonymat. Spécifiquement urbain, ce type d'intimité distanciée a inspiré des actes de voyeurisme intéressants chez d'autres artistes. Edward Hopper a fait du métro aérien de New York et de l'expérience de s'y balader un sujet novateur (fig. 2); dans sa célèbre série de photographies prises dans le métro, Walker Evans a saisi ses concitoyens à leur insu

Figure 2  
 Edward Hopper  
*Night Windows*, 1928  
 Huile sur toile, 73,7 x 86,4 cm  
 Don de John Hay Whitney  
 Collection du Museum of Modern Art, New York  
 Photo : © The Museum of Modern Art/SCALA/  
 Art Resource, New York

alors qu'ils étaient candidement absorbés dans un entre-deux de la vie, soit l'espace public du métro qui comporte néanmoins ses limites tacites.

Contrairement à Funk cependant, Hopper et Evans étaient eux-mêmes voyeurs et utilisaient l'acte de voyeurisme pour s'inspirer. Dans le travail de Funk, l'artiste fait de chacun d'entre nous un voyeur sans lui-même en être un, bien qu'il recrée une situation de voyeurisme dans son atelier, de sorte qu'il peut la disséquer par la peinture. Ainsi de cette vie new-yorkaise, Funk a été particulièrement étonné par le contact physique entre les usagers du métro — des étrangers entassés les uns contre les



autres, sans possibilité de choisir ses voisins ni d'éviter cette pression. Le retrait en soi devient une sorte d'armure dans pareille situation, préservant les limites sociales et gardant intacte une sorte d'intimité. Bien sûr, le transport en commun peut faire le bonheur d'un voyeur. On peut y exercer son regard sur des êtres humains que l'on rencontre rarement ailleurs, et ce sont ces coups d'œil que Funk capte avec autant d'empressement. L'arrière d'une oreille, la nuque, le profil si rapproché de quelqu'un que l'on peut compter ses poils : il s'agit de points de vue intimes et non pas normaux. Il est possible de se concentrer sur un segment particulier du corps au point d'en faire un fétiche sans que l'objet de ce regard en soit conscient. Quand on est suffisamment proche de quelqu'un pour admirer la texture de sa peau, le bouclé de ses cheveux, les variations de

lumière sur son cou ou la manière dont les méplats du visage se modifient par des ondulations complexes, c'est habituellement parce qu'on est sous l'effet de l'amour ou du désir, ou qu'il s'agit d'une proximité propre aux liens familiaux ou à l'amitié profonde. Ou alors on se trouve au milieu d'une foule où l'observation des autres est presque inévitable. Ce qu'il en est dans les portraits de Funk relève uniquement de l'imagination du spectateur.

Les relations spatiales entre modèle et spectateur créées par Funk mettent davantage en lumière les conditions de l'expérience urbaine. Encore une fois, Hopper présente un précédent intéressant. Dans le tableau *Night Windows* (fig. 2), il se sert du point de vue sur un espace privé offert par le trajet du métro aérien de New York pour générer une tension narrative. Le spectateur est dans la position de l'étranger regardant par une fenêtre, il a accès à quelque chose d'intime : dans ce cas-ci, une femme en train de se dévêtir. L'ambiguïté de la scène provient du fait que Hopper ne suggère ni

ne dénie notre désir de participer à cet acte d'intrusion ; il nous l'impose, et la réaction nous appartient. *Night Windows* saisit et fixe un aperçu devenu possible parce que la concentration des éléments dans une ville — l'intersection du transport en commun et d'un espace domestique — crée une situation pleine de promesses pour un voyeur. La capacité de se déplacer dans la ville a permis à Hopper de l'explorer de manière nuancée. Son point de vue est peut-être ce « regard masculin » que Funk souhaite éviter mais, de manière plus générale, on pourrait dire qu'il s'agit d'un regard urbain. Comme Hopper, Funk capte une scène momentanée, qui surgit quand des corps se croisent. Ici, toutefois, c'est le mouvement de corps qui doivent se partager un espace restreint. Variant légèrement mais de manière significative d'un tableau à l'autre, les angles à partir desquels on voit les figures de Funk montrent bien à quel point l'espace est réduit dans des lieux fermés comme le métro. Par exemple, nous sommes tout juste au-dessus de la figure dans *Untitled #1* (p. ??), ou juste sous elle dans *Untitled #2* (p. 23). Ces points de vue légèrement différents gagnent en force lorsque les œuvres sont vues ensemble. Ils donnent de l'importance à notre propre corporéité, puisque nous devons utiliser une palette réduite de renseignements pour déterminer notre position par rapport au sujet. Ce sont des points de vue qu'on adopterait si l'on pouvait arrêter les moments où l'on se trouve assis, debout, où l'on joue des coudes et où l'on se déplace dans une foule pour manœuvrer avec son propre corps. Ainsi, malgré l'immobilité qui les fige, c'est le déplacement des corps dans un espace urbain bondé qui détermine ces points de vue.

Ces aspects sociaux des œuvres de Funk manifestent la tension et les potentialités de la vie urbaine. Le soin mis dans leur représentation le confirme. Bien que grandement influencé par la Renaissance, Funk utilise le médium moderne de l'acrylique, et non la peinture à l'huile traditionnelle. Cette dernière permet des effets de lumière complexes par la superposition de glacis de différents degrés d'intensité, selon la proportion du pigment et de l'huile. La peinture à l'huile met toutefois beaucoup de temps à sécher, et la superposition de glacis en vue d'obtenir ces effets requiert du temps. L'acrylique, à base d'eau, sèche rapidement. Funk a découvert qu'il préférerait ce médium en raison de cette qualité, bien qu'il utilise une sorte de technique de glacis, superposant différents passages de couleur avec plusieurs couches de peinture pour obtenir la saturation chromatique intense qui caractérise son travail. L'artiste a réalisé que l'ajout de « médium brillant » à l'acrylique rendait celui-ci plus fluide et transparent, et il aime la consistance similaire à la tempera que cela lui donne. Il commence avec un panneau enduit au plâtre, puis il ajoute une couche de peinture blanche (acrylique) au titane, à laquelle il incorpore parfois un peu de vert ou de rouge, donnant ainsi à chaque fond une allure légèrement

différente. Funk commence ensuite à travailler la figure et construit des zones de couleurs, couche par couche. Parce que la peinture sèche vite, il peut appliquer des centaines et des centaines de couches. Il s'agit d'un long processus, et chaque tableau nécessite normalement plusieurs semaines de travail. La combinaison des couleurs intenses avec l'arrière-plan blanc et plat crée un espace neutre, éthéré. L'impression de minutie qui se dégage de chaque surface fait prendre conscience de la finesse d'observation que chaque portrait exige.

Funk a expliqué qu'il a choisi des vêtements de plein air pour ses modèles parce qu'il les trouve non pas élégants, mais fonctionnels; créés pour protéger contre les éléments, ils sont également sophistiqués sur le plan technologique, utilisant divers tissus synthétiques et traitements qui les rendent efficaces comme imperméables. Ils brillent comme s'ils sortaient de la fabrique, ce que vient souligner l'application de la peinture. Contrairement à l'huile, l'acrylique ne retient pas nettement les traces de la main de l'artiste; les coups de pinceau disparaissent parce que le médium sèche rapidement et se fond en une surface consistante. Le brillant de ces vêtements de pluie les rend encore plus semblables à une armure, plus protecteurs, enveloppant presque complètement ceux qui les portent. On pourrait les comparer à la robe à cagoule d'un moine, et ils charrient la même symbolique que ce type d'habit dans un tableau religieux : celle d'une âme penchée sur soi, en examen de conscience. Dans les tableaux plus récents de Funk, tout ce que nous voyons, en fait, c'est l'habit, ce qui réduit ainsi le portrait à la simplicité des contours et du langage corporel, sous ces cagoules « monastiques » qui recouvrent la tête. Combinée avec la brillance de ces vêtements et avec la pureté (ou l'absence) de l'espace dans les œuvres, la touche invisible de Funk invite à une comparaison avec celle d'artistes américains de la Côte Ouest (du mouvement « Finish Fetish ») comme John McCracken, dont les planches dures et réfléchissantes posées contre le mur évoquent avec force une figure humaine. Les miroirs sont, bien sûr, les ultimes producteurs de portraits, et la combinaison particulière de matériaux chez Funk, où la dureté de la surface est à la fois présente et absente, évoque le paradoxe du miroir comme surface impénétrable à *travers* laquelle on regarde.

En tant que portraits, les œuvres de Funk sont extrêmes dans le sens qu'elles donnent à la fois beaucoup et peu de renseignements. Comme spectateurs, nous percevons l'acuité de son observation dans la finesse des détails qu'il fait ressortir chez ses modèles et dans leur accoutrement. Le peintre obtient ces effets d'abord par les surfaces peintes — couleur de la peau, texture des cheveux, brillant du tissu. C'est cet aspect qui nous porte justement à regarder les modèles d'une manière qui sort de l'ordinaire, soit d'un œil concentré, arrêté, minutieux. L'infinité des détails et l'intensité de l'observation

vouée à une petite partie du corps sont les voies choisies par l'artiste pour exprimer le lien qu'il entretient avec ses modèles. Leur individualité ressort également dans les détails. Nous ne sommes peut-être pas en mesure de les reconnaître aisément comme individus, leurs traits étant partiellement ou complètement voilés, mais les détails fournis dans les parties que nous voyons sont si précis qu'ils représentent *cette* partie de *cette* personne, de manière aussi unique qu'un marqueur génétique. La façon dont l'artiste peint ces détails — motifs de taches de rousseur, de poils ou de cheveux, forme d'une oreille ou dessin d'une mâchoire — montre des caractéristiques physiques qu'on ne connaît généralement que par l'intimité ou l'attachement à une personne. Parce que Funk limite les éléments expressifs du visage qu'il choisit de montrer, les parties que nous pouvons en voir ont par conséquent plus d'importance. Ses sujets projettent une vie affective intérieure en dépit de cette froideur et de cette distance apparentes. Ce sont les surfaces peintes elles-mêmes qui portent la plupart des renseignements que nous voyons, alors que les visages masquent l'information ou ne la révèlent que de manière sélective, et cet équilibre entre les deux, entre extériorité et intériorité, va au cœur de l'art du portrait. (Traduction de Colette Tougas)



































Untitled #22 2006









Untitled #19 2006









# Foreword

Marc Mayer

Generally speaking, painted portraits are meant to reveal the sitter, though perhaps less in the service of truth than in the interest of flattery. Through them, we expect to learn something about the subjects' social status and take the measure of their self-possession. A portrait is a visual surrogate for the flesh and blood person, and experience leads us to seek out hints of the personality in the countenance and the pose. Their eyes often fix ours in an intimidating way, and that is the point. Great portraits, like those of Velázquez or Ingres, are like hallucinations of presence, uncanny and magical. Their very authority as extraordinary objects corroborates the social importance of the sitter.

Karel Funk's portraits have no interest in revealing the sitter, or in playing the ancient game of intimidation by contributing to the canon of glamorous scarecrows. Through his agency, Funk's subjects neither enforce an explicit status, nor suggest personality. And, as we have neither the need nor the ability to recognize these anonymous young men, their painted portraits are less uncanny in resemblance than they are sublime in facture. Moreover, it is this sublime, intensively meticulous craftsmanship, which so very few of us can imagine accomplishing, that corroborates a quality in these subjects that trumps social status to the modern mind: their utter, irreducible privacy. Unlike his predecessors in art history, it is not presence that Funk manages to hallucinate with his portraits so much as consciousness, his subjects' and ultimately his own. In each case, even when we are looking at the back of a hooded figure, we behold someone who is oblivious to us, or to anything else, for a moment of complete inward concentration and separateness.

Karel Funk has given the portrait genre a whole new purpose in art. The Musée d'art contemporain de Montréal is very pleased to be the first institution to formally recognize the work of this gifted young Canadian artist. In this book, along with reproductions of all the works in the exhibition, are two complementary essays argued with the meticulous care their subject warrants. Congratulations go to Musée d'art contemporain de Montréal curator Pierre Landry for this splendid exhibition, as well as to his collaborator on the publication, Carter Foster, curator at the Whitney Museum of American Art. We are particularly grateful to Lisa Spellman and 303 Gallery, New York, for their invaluable help on this project. The Musée also extends its sincere thanks to the private and institutional collectors who have generously lent works: Matt Aberle, Ann and Steven Ames, Lisa Socranski Austin, David and Tia Hoberman, Dean Valentine and Amy Adelson and the San Francisco Museum of Modern Art.



## Portraits

Pierre Landry

Of the various characteristics shared by Karel Funk's painted portraits, their extraordinary verisimilitude is undoubtedly the most spectacular. The illusion of reality they conjure—the product of extraordinary technical mastery—endows the works with a rare presence. Another common feature is that all the subjects are male, a fact suggested by the silhouette and clothing even in cases where they have their backs to us. Each model is set against a neutral, practically uniform white ground that circumscribes the figure while situating it in a vague space that lacks any real depth and possesses no structuring elements (decorative or architectural). The clothes themselves are mostly items of outdoor wear, made of synthetic fabrics rendered almost tangible by the skill and meticulousness of their execution. Viewers are rarely allowed to meet the model's gaze, and never frontally, since when they're not shown in three-quarter profile or from the rear, most of the men pictured have their heads either bowed or covered with a hood that hides their eyes. Finally, the models' hands are never visible. This is understandable enough in the early works, where the subjects are shown in a head-and-shoulders view, but is clearly the result of a deliberate choice in the recent pictures, which portray most of the upper part of the body. In these, the hands are invariably buried in the pockets or concealed in some other way.

Nevertheless, the works can be distinguished from one another by a number of features that reflect the diversity of an oeuvre that is less homogenous than first appears. For example, the format of the paintings has altered markedly over the years, the square panels of the early pieces having gradually given way to the characteristically vertical portrait-format and even, in a few cases, to a horizontal shape. The scale has also changed: sometimes measuring at the start as little as 34 centimetres across, the paintings are now generally about twice that size, with one recent work reaching the unprecedented width of 110 centimetres. The brightly coloured garments of the first works, only partially revealed because of the image's tight framing, have become darker, and the expanded formats mean that they cover much larger areas. The poses, too, vary considerably, ranging from the profile views of the earliest works to a series of rear and three-quarter views in which the face is completely hidden. And, of course, there are the many details—the texture and colour of the skin, the cut and shade of the hair, the length of the beard, the occasional inclusion of accessories (glasses, cap, sun visor, headphones, etc.)—that make each work unique, and that encourage viewers to allow their gaze to linger.

The notion of the gaze plays a crucial role in defining the portrait. Rich, complex, it offers many avenues of approach, all generated by the network of visual relations that exists between artist, model and spectator. Depending on the point of view adopted by the artist, the direction of the model's gaze and the context within which the work is perceived, various types of power are exerted, often simultaneously. Of the different gazes involved, that of the represented subject is generally the most "visible" —the one that seems the most important and that, as a result, first attracts attention. The model's gaze is usually the crux of a portrait, the principal challenge the artist has to face. For it is in the gaze that the model's true identity seems to lie—at least as much as in their physical appearance and their clothes—and the artist striving to capture that identity has to represent the gaze accurately, taking account both of its external characteristics (the shape, colour and brightness of the eyes) and the expression it conveys, which is widely believed to mirror the individual's most deep-seated psychological nature.

In Funk's painting, as already noted, the model's gaze is rarely accessible to spectators, and then only in the most partial way. A profile view might offer the glimpse of an eye, or a slightly raised viewpoint might reveal an eyelid. In most cases, though (and especially in the more recent pictures), the model's gaze is completely invisible, hidden, leaving the viewer with a sense not so much of emptiness as of absence. In fact, the model's gaze is such an integral part of the portrait tradition that the fact of removing it from the spectator's view has the effect of enflaming our own gaze, of heightening the desire to see the gaze we are forbidden to see—and even to see beyond it.

This feature of Funk's portraits accords with the ideas expressed by Jean-Luc Nancy in his book *Le Regard du portrait*. In this study Nancy is particularly interested in what, in the portrait, looks at us, aside from the subject represented, aside from its representation: "Above all else, the portrait looks: it does nothing else—it focuses on looking, hurls itself into it, loses itself in it. Its 'autonomy' brings together and crystallizes the picture, the whole face even, in the gaze: it is the goal and the site of this autonomy. The painting of the gaze cannot simply be its imitation: or rather, in the painted gaze the painting becomes gaze ..."<sup>1</sup>

So it is not only through the gaze of the model represented that the portrait looks at us. One could go so far as to argue that it is not necessary to portray the gaze for it to have an effect—for it to have an impact on the painting itself and to transform it into gaze—since simply to hint at it is enough to invoke its power. In fact, it might even be that the metonymic shift from the represented gaze (in and by the painting) to the painting as gaze occurs more easily if the model's gaze is merely

suggested. Deprived of one of its major components, the portrait might become centred on this absence, which would somehow become its main subject, transforming the whole picture into a meditation on the gaze—even into one huge gaze, sweeping and insistent.

Returning the gaze of the artist/spectator, then, is the gaze formed by the painting/portrait, which includes the gaze (visible or merely suggested) of the model, but cannot be reduced to it. This bilateral relation (the artist/spectator who gazes at the model/painting, which in turn gazes at the artist/spectator, *ad infinitum*) is of course initiated principally by the artist, who seems at first view to be the only one in control. It is the artist who determines its parameters (framing, viewpoint, choice of what will be shown/hidden, etc.) and oversees its execution. Or so it seems, for the human gaze, as we know, is never “primary”: “Even if we came into existence in an empty, virgin land, absolutely alone in an absolute desert, there would still be something that preceded us: a gaze—diffuse, imperceptible, the size of the sky, unsleeping, indifferent to day and night, to rain and the mantle of clouds.” A gaze, continues Gérard Wajcman, that has nothing to do with either madness or God—“God, which is simply a way of embodying, of giving a name and a face, a meaning to this always-already-there gaze ... To believe that we could be alone—now that would be madness.”<sup>2</sup>

The most interesting thing about Wajcman’s study is his reflection on the constructed nature of the gaze, particularly in relation to the visual mechanism of Alberti’s “view through a window.” According to Wajcman, Alberti’s device was developed in order to create a space where it would be possible to look without being seen: “The Albertian window-painting is an incisive response to the fact that the Other is watching us: the window-painting into which the subject is required to gaze is the means by which we can evade the gaze of the Other, by blinding him ... Control of the gaze, and by the gaze, this is what is operating in painting, which, by protecting the subject [the spectator] from the Other’s gaze, allows that subject to become a spectator of the world.”<sup>3</sup>

But, explains Wajcman, this control of and by the gaze is nothing but illusion. The status of spectator can only be achieved if we believe in Alberti’s visual mechanism—a mechanism that is also the bearer of illusions: “The truth is that we only become spectators, free seers, through a kind of elision, since we fail to see that we are being looked at by what we see. The new system of representation is a new belief, a new ignorance.”<sup>4</sup>

Karel Funk’s painting highlights the tensions inherent to such a system, which invites spectators to believe in a situation of whose illusionist nature they are well aware. Funk actually creates the conditions necessary to achieving the status of spectator (to look without being seen) while at the

**1**  
Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait* (Paris: Galilée, 2000), p. 72 (trans.).

**2**  
Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime* (Lagrasse: Verdier, 2004), p. 429 (trans.).

**3**  
*Ibid.*, pp. 431-432 (trans.).

**4**  
*Ibid.*, p. 434 (trans.).

same time gainsaying them in a number of ways. Likewise, his practice seems to violate the privacy of the models represented (as do, to varying degrees, all forms of representation of the human being) while simultaneously revealing the means of that violation and the possible forms of resistance.

Take, for example, the physical environment in which Funk's models are represented. The neutral backgrounds against which they are shown, which it is impossible to identify as either open or closed spaces, offer them no protection and leave them utterly exposed to the gaze. However, this spotlighting of the models has the countering effect of situating their bodies in the foreground of the work and thus of asserting the body's role as a supremely private place, a space at once physical and abstract, where, since the Renaissance, it has seemed possible to shield a part of oneself from the Other's gaze: "The idea that the subject lives within himself, within his body, deep inside his body, emerged during the Renaissance."<sup>5</sup> Wajcman makes a point of saying "in his body, deep inside his body." And although Funk's models are all the more visible for being placed against a neutral background, they nevertheless create an impression of closedness, of introversion. Yet however much the body may be perceived as a refuge, it remains vulnerable—and always will—as witness here the eyes that are closed or protected by a visor, the lips that appear sealed, the ears whose orifices are blocked by headphones.

The main function of clothing is to protect the body, as the outdoor and weatherproof garments worn by Funk's models make clear. Still, the choice is somewhat surprising here, for there is nothing in their surroundings that relates to the outdoors. In fact, the depiction of this type of clothing simply adds to the climate of tension emanating from Funk's models, who, confronted with the gaze of the Other, seem to adopt an attitude of withdrawal, of resistance.

Coupled with the stasis of their poses, the models' averted (even hidden) gazes have the effect of plunging them into a state of *absorption* whose principal result is the distancing of the spectator.<sup>6</sup> Deprived of contact with the model's gaze, spectators see their own presence in some way denied. But as Jean-Luc Nancy has told us: "The painting of the gaze cannot simply be its imitation ... in the painted gaze the painting becomes gaze." Funk's painting at once confirms and qualifies this idea. Although never represented frontally, and suggested in most cases by its absence, the model's gaze, as we have seen, has a definite effect on that of spectators, who become all the more curious because the object of their attention is partially (sometimes totally) hidden and who, because of this emphasis, become gradually aware of another gaze—the gaze of the painting itself.

Funk makes the painting's gaze perceptible in several ways, deploying at the same time the most masterly illusionism and different techniques aimed at "opacifying" the painted surface. Here, framing plays a vital role. In the early works, where the framing is very tight, the figure fills practically the entire composition, creating a close-up view that has the effect of drawing the spectator beyond the representation in search of traces of the technique behind such skill. In certain other cases, it is the horizontality of the work that seems to contradict the illusion, offering a portrait where one might expect a landscape. Though more conventional, the vertical format of a number of recent works results in strange compositions where most of the surface is occupied by an item of dark-coloured clothing whose shine and texture, rendered with astounding dexterity, take centre stage.

In Funk's work, the presumed desire to convey the identity of the model takes the most unexpected turns. We have noted the artist's unusual approach to the gaze of the represented subject (always partially or entirely hidden). Similarly, the models' clothes, which would normally serve to distinguish them from one another, are made anonymous by their similarity from one work to the next. The few accessories portrayed, which we might expect would reveal something of the models' personalities, seem to have been employed only to isolate them even more, or simply to add the odd detail to the composition.

\* \* \* \* \*

Aside from its remarkable technique, Funk's painting is extraordinarily rich on the semantic level, as witness the subtlety with which he analyzes the power relations inherent to the portrait. These relations, obviously centred on control, are not quite as unambiguous as they might at first appear. Without renouncing illusionism (and why should he, since it is not only necessary but inevitable), Funk reminds us that the painted portrait is above all a surface, and one that, in contrast to the flatness of formalism (sworn enemy of depth), constitutes an interface where all the players involved—artist, model, spectator—encounter and confront one another. In the impression they give of being absorbed or distanced in some way, the models thus evoke (among other things) the painter's own state of concentration during the execution of a work. (Translation by Judith Terry)

5  
*Ibid.*, p. 441 (trans.).

6  
For a full discussion of this question, see Michael Fried's book *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, 2nd. ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1988).



# Karel Funk

Carter Foster

Portraiture, one of the long-enduring genres in the history of Western art, is fundamentally about identity. Likeness—the fact that one expects the portrait to resemble the sitter—is a closely associated quality. Karel Funk’s sharp, clean portraits of young men against white grounds partly tease and partly satisfy the viewer because of the way they deploy a kind of brinksmanship between obfuscation and revelation. Portraiture fascinates because it both asks and answers “the question of who”<sup>1</sup>: we wonder about the person we see, the portrait tells us something. More than any other type of painting, portraiture is about social relationships—at minimum, about the intersection of two beings, the artist and the sitter. By extension, portraiture is also about the viewer and the sitter, and our natural bonds as social beings.

Funk’s work explores portrait painting’s limits within the narrow parameters he sets for himself. The Renaissance, which gave birth to the modern portrait, helped him find his starting point. Although the genre has a history stretching back millennia, the advances made in painting in Europe in the fifteenth and sixteenth centuries led to an unprecedented lifelikeness in the rendering of individuals. Presenting the empirical world convincingly on a flat surface—the great revolution of Renaissance painting—came from several breakthroughs, of which one-point linear perspective is perhaps the best known. The related advance of representing three-dimensional forms with believable solid geometry was more important for portraiture. Most significant in this regard were new techniques: painters found ways to render subtle gradations of light and shade to give objects volume. In portraiture this allowed the figure to move away from the schematic and toward the specific—the individual. As we shall see, Funk’s command of technique becomes a way to comment on his subjects.

Funk’s figures are young men he generally knows well. They come to his studio and he photographs them expressly for the purpose of painting them. In the earliest portraits of this ongoing series, he used slide film and projected the image onto a sheet of tracing paper placed within a white box, like a *camera obscura*. More recently, he has shifted to digital photography since it can now provide a precise enough image, and he paints from a high-resolution computer screen. Funk photographs his models against a white backdrop. He stages the setup himself and buys the clothes the models wear—generally high-tech outerwear with shiny surfaces we associate with impermeability and durability. In the earlier works, Funk focused on the head and shoulders of the sitters, framing them tightly in a near square format. The format is not unlike that favoured by Italian Renaissance masters such as Lorenzo Lotto (fig. 1), many of whom also idealized young men. Funk’s figures seem to exist in an airless space. The bright white background projects light and holds no shadows, so that

<sup>1</sup> The phrase is Catherine M. Soussloff’s: see *The Subject in Art: Portraiture and the Birth of the Modern* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2006) p. 2.

Figure 1  
 Lorenzo Lotto  
*Portrait of a Youth Against a White  
 Curtain*, c. 1508  
 Oil on canvas, 42.3 x 35.5 cm  
 Collection and photo:  
 Kunsthistorisches Museum, Vienna

light plays only on the surfaces of the sitters' skin, hair and clothes. Another art historical precedent is the sculptural portrait bust, which is defined by the same type of cropping, focused on the head and upper part of the shoulders. Such works are generally great vehicles for facial expression, and there is a long tradition of portrait busts in marble. Limited and pure in their presentation of the head in monochromatic whiteness, they seem like distilled versions of people impressed into our space. Funk's paintings reverse this effect, but the distilled quality remains—the white background provides a neutral, pure space and the sitters themselves fill it with colour.



In portraiture, degree of likeness to the sitter is at the discretion of the artist. Two extremes provide a dichotomy in Funk's paintings: a meticulous specificity in the rendering of surfaces and a withholding of much of the visual information we usually get in a view of someone's face. Historical portraits attract because we imagine and speculate about the person portrayed. Sometimes we know a great deal about the person (Benjamin Franklin), sometimes little (Mona Lisa). Portraits were often commissioned by the sitter or their family, so resemblance to the person was important. Idealization is often a part of the exercise; flattering the sitter might make for a better painting as well. In Funk's series, likeness at first seems like a secondary factor. The most recognizable view of the face is a frontal one, and the eyes, eyebrows and mouth are its most changeable and expressive parts. Funk's compositions obfuscate these features. He shows none of the faces full-on, from the front, but angles them away from the viewer—the work in which we can see most of the face is a profile (*Untitled #3*, p. 21). His sitters turn their heads down, clothing covers their mouths, hats shield their eyes, or the models close their eyes altogether.

One of the more radical of the earlier works, *Untitled #4* (p. 24), is the back of the young man's head, an examination of his hair. *Untitled (Blue Hood)* (p. 22) gives us only a nose and part of a face emerging from a curve of blue.

The obfuscation of likeness in these works is, however, one source of their emotional charge. Their general format and cropping place them well within traditional portrait painting. Portraiture is often about the conveyance of social position. This is not irrelevant here, but the artist's motivation in this series was partly about recording his connection to the sitter—likeness was not something he felt he needed to keep. The artist has explained that he decided not to paint women because he

wished to avoid the entire critical trope of the “male gaze.” On the other hand, he has remarked on his bond with many of his subjects—male friends with whom he often feels a close emotional attachment. One of the most interesting aspects of content in the portrait genre is the interplay between exterior likeness and the projection of an interior mental, spiritual or emotional state. Funk paints how he feels about his sitters, not through the direct and revealing expressive states projected by the face but through surfaces that make up the painting. Yet his feelings and those of the viewer are necessarily completely different. The figures’ detachment from the viewer allows one to guess more about them; what expressions one can read are certainly serious and suggest the process of thought. Closed eyes signal inner absorption.

The sitters’ lack of acknowledgement of the viewer suggests the importance of their individuality because it foregrounds their interior mental state. And despite the clinical precision of Funk’s execution and the artificiality of the setup between model and painter, there is a strong voyeuristic element. We watch subjects who are unaware of us, caught in moments with which any urban dweller would be familiar. The artist has explained that he found the physical proximity to other people striking after moving to New York City from his much smaller hometown of Winnipeg, to study at Columbia University. The packed subways in particular provided ample opportunity for anonymous observation. This specifically urban type of distanced intimacy has inspired interesting acts of voyeurism among other artists. Edward Hopper made New York’s elevated train and the experience of riding on it an innovative subject (fig. 2); Walker Evans’s celebrated series of subway photographs captured fellow denizens unawares and candidly absorbed in one of the in-between moments of life—the public space of the subway, where there are nonetheless unspoken boundaries.

Unlike Funk, however, Hopper and Evans were voyeurs themselves and used the act of voyeurism to inspire them. In Funk’s work, the artist turns each of us into a voyeur without being one himself, though what he has done is recreate the situation of voyeurism in his studio so that he can dissect it through painting. Living in New York, Funk found especially striking the physical closeness of subway riders, strangers packed together with limited control over who they are pressed against and how that physical proximity is determined. Self-absorption becomes a kind of armour in such situations, preserving social boundaries and even keeping a kind of privacy intact. Of course, public transit can be a voyeur’s delight. One can find views of human beings rarely encountered elsewhere, and these are the views Funk captures so diligently. The back of an ear, the nape of a neck, the side of someone’s face from so close you can count whiskers: these are intimate views, not normal ones. One can focus

Figure 2  
 Edward Hopper  
*Night Windows*, 1928  
 Oil on canvas, 73.7 x 86.4 cm  
 Gift of John Hay Whitney  
 Collection of the Museum of Modern Art, New York  
 Photo : © The Museum of Modern Art/Licensed  
 by SCALA/Art Resource, New York

on a particular slice of the body to the point of fetishizing it without the object of one's gaze being aware. When one is close enough to someone to admire the texture of their skin, the whorled patterns made by hair, the shift of light across their cheek, or the way the planes of flesh glide from one shape to another on the complicated undulations of the face, it is usually because one is in love, in lust, or because there is a familiarity that comes with family ties or deep friendship. Or because one is in a crowd where the observation of others is almost unavoidable. Which is the case in Funk's portraits is determined wholly by the imagination of the viewer.



The spatial relationships Funk creates between model and viewer further elucidate the conditions of the urban experience. Here again, Hopper provides an interesting precedent. In the painting *Night Windows* (fig. 2) Hopper used the glimpse into a private space provided by riding on the elevated train in New York to generate narrative tension. The viewer is implicated as an outsider looking in, given access to something private—in this case, a woman undressing. The ambiguity of the scene comes from Hopper neither suggesting nor denying our desire to participate in this act of unknown looking; he simply forces it on us, and our response is our own. *Night Windows* captures and freezes a glimpse, a glimpse made possible because the concentration of elements in a city—the intersection of mass transit with domestic

space—creates a situation ripe with voyeuristic promise. The possibility of motion through the city allowed Hopper to explore it in a nuanced way. His view may be the “male gaze” Funk wishes to avoid, but, more generally, this gaze might be called an urban one. Like Hopper, Funk also freezes a view that is momentary and happens between bodies passing one another. Here, though, it is the motion of bodies negotiating against one another in small spaces. The angles from which we see Funk's figures, which vary slightly but significantly from painting to painting, give one a strong sense of how narrowly space is parsed in contained environments like the subway. We are, for example, just above the figure in *Untitled #1* (p. ??), just below in *Untitled #2* (p. 23). These slightly shifting points of view gain power when the works are seen together. They emphasize our own sense of embodiment, since we are forced to use a narrow range of information with which to determine our own position in relation to the subject. They are the views one would have if one could freeze moments of seating, standing, jostling

and moving around in crowds to manoeuvre one's own body. Thus, despite their frozen stillness, the shifting of one's own body in crowded urban space is their undercurrent.

These social aspects of Funk's works suggest the tension and possibility of urban life. Their intensity of execution adds to this. Although much influenced by the Renaissance, Funk uses the modern medium of acrylic, not traditional oil paint. The latter allows for complicated effects of light through the build up of layers of glazes with varying degrees of opacity, depending on the ratio of pigment to oil and how it is mixed. But oil paint is very slow drying, so building up these glazes to take advantage of these effects requires time. Acrylic, which is water based, dries rapidly. Funk found he preferred the medium because of this quality, though he does use a kind of glazing technique, building up different passages of colour with many layers of paint to achieve the intense chromatic saturation typical of his work. The artist discovered that adding "gloss medium" to acrylic makes it more fluid and transparent, and he likes how this gives it a consistency similar to egg tempera. He starts with a white gessoed panel, and then adds a layer of titanium white (acrylic) paint, to which he sometimes adds a bit of green or red, giving each background a slightly different cast. Funk then starts working on the figure and builds up areas of colour layer by layer. Because the paint dries fast, he can make hundreds and hundreds of layers. It is a long process, with each piece typically taking several weeks to make. The intense colours in combination with the flat white background create the impression of an airless, neutral space. The sense of scrutiny that Funk brings to each surface makes one aware of the acute acts of observation required for each portrait.

Funk has explained that he chose outdoor gear for his sitters because he felt these types of garments are made for functionality rather than fashion; created to protect from the elements, they are technically advanced as well, incorporating various synthetic fabrics and surface treatments to make them viable as weatherproof outer wear. This also gives them an industrial-like sheen that is emphasized by the paint application. Acrylic, unlike oil, does not readily record traces of the artist's hand; brushstrokes tend to be invisible because the medium dries fast and coalesces into a consistent surface. The shiny slickness of these rain garments makes them even more armour-like and protective, enveloping the wearers almost totally. One could compare them to a monk's hooded robe, and they carry the same symbolic meaning that such a garment conveys in religious painting: that of a psyche turned inward to self-examination. In Funk's more recent paintings, the garment is in fact all we see, reducing the portrait aspects of the work to the simplicities of outline and body language, with monk-like hoods covering all the heads. Funk's seamless paint application, in combination with these shiny garments

and the pristine space (or spacelessness) of the works, invites comparison with the so-called “finish fetish” West Coast American artists, such as John McCracken, whose hard, reflective planks leaning against walls strongly invoke the human figure. They act as surrogates for the human body or even become frames for the viewer mirrored in their reflective surfaces. Mirrors are, of course, the ultimate portrait makers, and Funk’s particular combination of materials, in which the hardness of the surface is both present and absent, evokes the paradox of the mirror being an impenetrable surface that one looks through.

The extremes of Funk’s works as portraits lie in their providing both much information and little. As viewers, we see the acuity of his observation in the fineness of detail he brings out in his sitters and their accoutrements. He does this primarily through surfaces—tone of skin, texture of hair, slickness of fabric. This makes us look at these sitters in a way that is not normal—with focused, stopped, minute vision. The extremity of detail and the intense scrutiny honed on a small area of the body becomes the artist’s way of commenting on his connection to them. Their individuality comes out in the details as well. We may not be able to recognize the models easily as individuals because their features are either partially or wholly obscured, but the details of the parts we do see are so specific that they represent *that* part of *that* person, unique like a genetic marker. The way the artist paints such specifics—a pattern of freckles, whiskers or hair, the shape of an ear or jaw line—shows physical qualities one generally only knows from closeness and attachment to a person. Because Funk limits the expressive elements of the face that he does show, those parts we see carry all the more weight. His subjects project an inward emotional life despite the superficial coolness and remove. The surfaces themselves carry most of the information we see, the faces conceal information or reveal it only selectively, and this balance between the two, and between exteriority and interiority, gets to the heart of portraiture.



**Karel Funk**

Né à Winnipeg, en 1971.

Vit et travaille à Winnipeg.

# Biobibliographie

**Expositions individuelles****2007***Karel Funk*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal. \**Karel Funk*, 303 Gallery, New York.**2004***Karel Funk*, 303 Gallery, New York.**Expositions collectives****2007***All the More Real: Portrayals of Intimacy and Empathy*, Parrish Art Museum, Southampton. \***2006***Acquisitions récentes*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.**2005***First We Take Museums*, Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki. — Exposition organisée en collaboration avec le British Council. \***2003***Supereal*, Galerie nationale, Palais des foires, Prague [itinéraire : Marella Arte Contemporanea, Milan]. — Exposition présentée dans le cadre de la première *Biennale de Prague*. \***2002***Painting as Paradox*, Artists Space, New York. \***2000***Figuring the Future*, Site Gallery, Winnipeg.**Textes dans catalogues d'expositions****2007**

Foster, Carter. — « Karel Funk ». — Karel Funk. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2007. — En français, sous le titre « Karel Funk », p. 13-19. — P. 53-58

Landry, Pierre. — « Portraits ». — Karel Funk. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 2007. — En anglais, sous le titre « Portraits », p. 47-51. — P. 7-11 p

**2005**Firstenberg, Lauri. — « Karel Funk ». — *Supereal*. — Milano : Marella arte contemporanea, [2005]. — P. 63

Funk, Karel. — « [Réponses à une interview] ». — Zine : First We Take Museums. — (Sept. 2005). — P. 10

**2003**

[Funk, Karel]. — « [Sans titre] ». — Praguebiennale 1 : peripheries become the center. — Milan : Giancarlo Politi Editore, [2003]. — P. 88-89

L'astérisque (\*) signale une publication.

Une version plus détaillée de la biobibliographie de l'artiste est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.org>).

## Principaux textes dans périodiques

### 2007

HGM. — « Karel Funk ». — Flavorpill NYC [en ligne]. — No. 352 (Apr. 17/23, 2007). — Accès, <<http://nyc.flavorpill.net>>

Saltz, Jerry. — « Optic Nerve: Karel Funk Turns Inward ». — The Village Voice. — (Mar. 30, 2007). — Aussi en ligne

Westcott, James. — « The Hooded Man: Karel Funk ». — ArtReview. — No. 9 (Mar. 2007). — P. 40

### 2006

Webster, Peter. — « The Real World: Robert Bechtle, Marilyn Minter, Karel Funk ». — Absolute Magazine. — (Winter 2006). — P. 68

### 2005

Bollen, Christopher. — « Headshots ». — V MAN. — No. 4 (Spring/Summer, 2005). — P. 93

Darwent, Charles. — « Absence Minded ». — Art Review. — Vol. 56 (Apr. 2005). — P. 54-59

Limnander, Armand. — « The Talk; Cover Artist ». — The New York Times Magazine. — (Sept. 18, 2005). — P. 112

### 2004

« Karel Funk ». — The New Yorker. — (Aug. 2, 2004). — P. 16

« Karel Funk ». — Village Voice. Voice Choices. — (July 21/27, 2004). — P. C-46

F[ellmann], L[illian]. — « Karel Funk ». — AC Institute [en ligne]. — No. 1 (Summer/Fall, 2004). — Accès : <<http://www.artcircles.org/id14.html>>

Grosz, David. — « Gallery-going ». — The New York Sun. — (July 22, 2004). — P. AL-17

Halle, Howard. — « Karel Funk ». — Time Out New York. — No. 459 (July 15/22, 2004). — Sous : « Reviews ». — Aussi en ligne

Pepe, Sheila. — « Portraiture in Crisp Detail ». — Gay City News. — Vol. 3, no. 331 (July 29/Aug. 4, 2004). — Aussi en ligne

Ratner, Megan. — « Karel Funk ». — Frieze. — No. 86 (Oct. 2004). — P. 170

Richard, Frances. — « Karel Funk ». — Artforum. — Vol. 43, no. 3 (Nov. 2004). — Aussi en ligne. — P. 223

Rosenblum, Robert. — « Best of 2004 ». — Artforum. — Vol. 43, no. 4 (Dec. 2004). — Aussi en ligne. — P. 176

Smith, Roberta. — « Karel Funk ». — The New York Times. — (July 9, 2004). — Aussi en ligne. — P. E-13

Stillman, Nick. — « Karel Funk ». — The Brooklyn Rail. — (Sept. 2004). — Aussi en ligne. — P. 18

### 2003

Enright, Robert. — « Close Encounters of a Painterly Kind ». — Border Crossings. — Vol. 22, no. 4, issue no. 88 (Nov. 2003). — P. 11, 12, 49-51 (ill.)

Quattordio, Alessandra. — « Supereal ». — Flash Art (Italia). — No. 243 (Dec. 2003/Jan. 2004). — P. 119

### 2000

« Go Figure ». — Border Crossings. — Vol. 19, no. 3, issue no. 75 (Aug. 2000). — P. 8-9

\* Les oeuvres précédées d'un astérisque font partie de l'exposition.

## Liste des illustrations

*Untitled (Blue Hood), 2002*

Acrylique sur panneau  
40,6 x 40,6 cm

*Untitled (Headphones), 2002*

Acrylique sur panneau  
38,1 x 38,1 cm

*Untitled #1, 2003*

Acrylique sur panneau  
58,4 x 45,7 cm

\* *Untitled #2, 2003*

Acrylique sur panneau  
41,9 x 41,9 cm  
Collection de Lisa Socransky Austin

\* *Untitled #3, 2003*

Acrylique sur panneau  
34,3 x 34,3 cm  
Collection de Matt Aberle, Los Angeles

\* *Untitled #4, 2003*

Acrylique sur panneau  
33 x 33 cm  
Collection de David et Tia Hoberman, Los Angeles

*Untitled #6, 2004*

Acrylique sur panneau  
38,1 x 50,8 cm

\* *Untitled #7, 2004*

Acrylique sur panneau  
35,6 x 47,6 cm  
Collection particulière

*Untitled #9, 2004*

Acrylique sur panneau  
30,5 x 30,5 cm

\* *Untitled #10, 2004*

Acrylique sur panneau  
40,6 x 40,6 cm  
Collection particulière

*Untitled #11, 2004*

Acrylique sur panneau  
66 x 48,3 cm

\* *Untitled #12, 2005*

Acrylique sur panneau  
77,5 x 76,2 cm  
Avec l'aimable permission de  
Ann et Steven Ames, New York

\* *Untitled #17, 2005*

Acrylique sur panneau  
91,4 x 83,8 cm  
Collection du San Francisco Museum of Modern Art  
Fond d'acquisition en art contemporain  
John Caldwell, conservateur, peinture et sculpture, 1989-1993

\* *Untitled #19, 2006*

Acrylique sur panneau  
78,6 x 61 cm  
Collection du Musée d'art contemporain  
de Montréal

*Untitled #20, 2006*

Acrylique sur panneau  
78,7 x 61 cm

\* *Untitled #21, 2006*

Acrylique sur panneau  
78,7 x 68,6 cm  
Collection particulière, New York  
Avec l'aimable permission de la 303 Gallery, New York

*Untitled #22, 2006*  
Acrylique sur panneau  
86,4 x 83,8 cm

*Untitled #23, 2006*  
Acrylique sur panneau  
85,1 x 85,1 cm

*Untitled #24, 2006*  
Acrylique sur panneau  
91,4 x 81,3 cm

\* *Untitled #25, 2006*  
Acrylique sur panneau  
94 x 83,8 cm  
Collection particulière

\* *Untitled #26, 2007*  
Acrylique sur panneau  
104 x 115 cm  
Collection de Dean Valentine  
et Amy Adelson, Los Angeles





