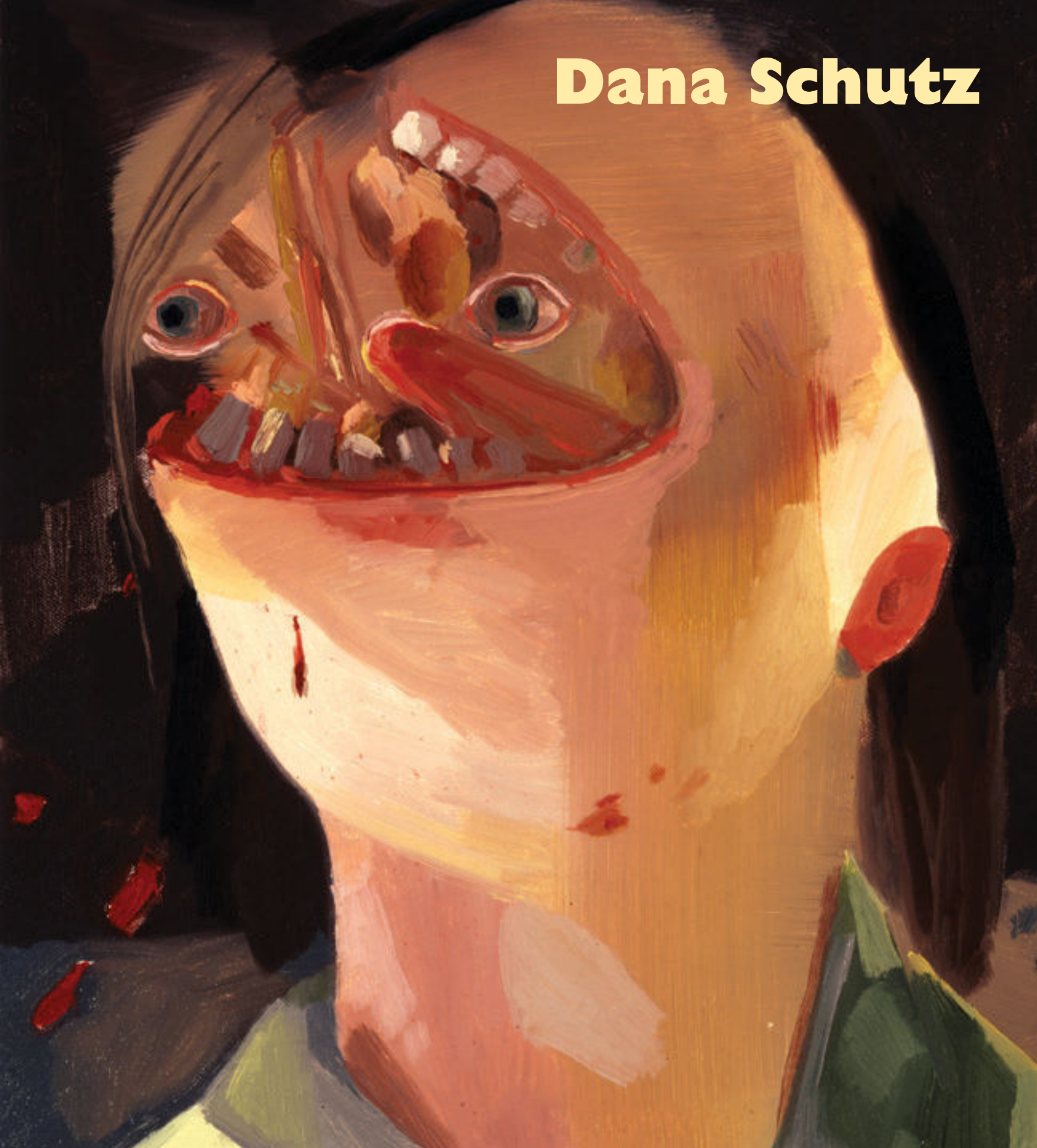


Dana Schutz



Dana Schutz

John Zeppetelli
Avec la collaboration de Robert Enright
et de Benjamin Klein

Du 17 octobre 2015 au 10 janvier 2016
Musée d'art contemporain de Montréal

Dana Schutz

Cette publication accompagne l'exposition *Dana Schutz* présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 17 octobre 2015 au 10 janvier 2016.

Commissaire : John Zeppetelli
Coordonatrice de l'exposition : Marjolaine Labelle
Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves en français : Olivier Reguin
Révision et lecture d'épreuves en anglais : Susan Le Pan
Traduction : Chantal Ringuet, Colette Tougas
Photographies : Lucas Page, p. 8, 13, 52, 58.
Gianni Dagli Orti, p. 17, 59. Michel Urtado, p. 22, 64.
Jason Mandella, p. 27, 48, 49
Conception graphique : Épicentre
Impression : Transcontinental Ross Ellis

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications 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, 2015

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2015
Bibliothèque et Archives Canada, 2015

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

Zeppetelli, John
Dana Schutz

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 17 octobre 2015 au 10 janvier 2016.

Comprend des références bibliographiques.

Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-25695-2

1. Schutz, Dana, 1976- - Expositions.
2. Peinture américaine - 21^e siècle - Expositions
- I. Enright, Robert.
- II. Klein, Benjamin, 1975- .
- III. Musée d'art contemporain de Montréal.
- IV. Schutz, Dana, 1976- . Peintures. Extraits.
- V. Titre.

ND237.S38A4 2015 759.13
C2015-941516-0F

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, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5. www.macm.org

Distribution

ABC Livres d'art Canada/
Art Books Canada
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

Collection Loto-Québec, partenaire principal
du Musée d'art contemporain de Montréal

Couverture avant : *Face-Eater*, 2004
Couverture arrière : *Self-Eater 3*, 2003

6

Introduction

John Zeppetelli

9

En pensant à Dana Schutz

Benjamin Klein

17

**Faire un tableau, bâtir un vaisseau
Dana Schutz et la construction
de la peinture**

Robert Enright

25

Œuvres exposées

50

Introduction

John Zeppetelli

53

Thinking About Dana Schutz

Benjamin Klein

59

**Making a Painting, Building a Boat
Dana Schutz and the Construction
of Painting**

Robert Enright

66

Liste des œuvres exposées

68

Table des illustrations

70

Biographie/Biography



Presentation, 2005



Introduction

Je savais également que je voulais voir peindre des sujets qui n'existaient pas ou qui ne pouvaient pas être peints à partir de l'observation [...]

Je voulais visualiser le sujet, et je voulais le ressentir comme nécessaire, comme si c'était quelque chose que je voulais voir représenté, et donc cela me donnait une raison de le peindre.

Dana Schutz

Alliage puissant de figuration et d'abstraction, l'art de Dana Schutz nous force à imaginer des situations impensables et des actes indicibles ; ce faisant, il élargit sans cesse l'arsenal rhétorique de la peinture. Je parle ici de scénarios ridiculement improbables, imaginés en peinture et à travers elle, parcourant une gamme allant de l'hilarité malicieuse et de la gaucherie extrême à la psychopathologie dérangeante et à une grotesque défiguration. Une recherche sur Schutz avec Google Image crache un impressionnant univers chromatique et figuratif qui comprend : le dernier homme sur Terre, brûlé par le soleil ; un lion dévorant son dompteur ; une femme se rasant le poil pubien sur la plage ; un visage se mangeant lui-même ; des parties de corps démembrées en processus de réassemblage ; un oiseau emprisonné dans la gorge d'un homme ; une nageuse qui pleure et fume en même temps ; d'autres hommes et femmes exécutant simultanément plusieurs tâches ; une bagarre dans un ascenseur ; une foule réunie silencieusement et solennellement autour d'un corps géant pour une leçon d'anatomie, peut-être, ou pour une vivisection.

Dana Schutz ne nous rend pas les choses faciles. Même quand le sujet paraît plus « méditatif », il est empreint d'un esprit caustique. Dans deux tableaux saisissants de la série « How We Would » — *How We Would Talk* et *How We Would*

Give Birth, tous deux de 2007 —, Schutz insiste sur le fait que des activités du quotidien exigent une réinvention radicale. Le second tableau montre une femme en train d'accoucher, agrippée à la barre de retenue de son lit d'hôpital, jambes écartées sur une mare de sang, mais s'organisant pour contempler un tableau pittoresque en même temps qu'elle pousse pour expulser son bébé. Qu'est-ce qu'une femme dans sa situation pourrait désirer d'autre ?... Pareillement, dans la très impie série intitulée « God », Schutz confronte de manière désarmante l'absurde potentialité de cette catégorie divine et l'énorme dilemme de sa figuration. Une figure kitsch comme *Liberace* — lui-même membre d'une sorte de panthéon — est dépeinte dans *God 5*, 2013, où il semble que nos souvenirs d'enfants rivés à la télévision par ce Monsieur spectacle pourraient être enrôlés dans le but de parodier une conception du sacré.

Nourri par les avant-gardes du début du xx^e siècle, en particulier par le cubisme et l'expressionnisme, et probablement aussi par tous les mouvements et relectures ayant eu cours jusqu'à présent, l'art de Schutz est un extraordinaire et ludique collage dans lequel se heurtent de multiples références et allusions. On pourrait en comprendre les résultats grisants comme un dialogue productif avec l'histoire de la peinture et comme un testament fascinant de l'interminable et complexe agonie de la peinture. Discipline physique faisant appel à l'œil, à la main et au cerveau, au service d'une tactilité et d'une émotion immédiates, la peinture semble tout simplement incapable de mourir ; mais elle pourrait être destinée à ne survivre que sous assistance respiratoire, ironique ou mélancolique. Schutz utilise peut-être également cette ancienne forme de production d'images pour contrecarrer et affronter le colosse impérieux de l'information

qu'est Internet, où tout semble à la fois disponible et sur le point de disparaître : assemblages de Géricault, de films d'horreur, d'Ensor, de Picasso, de Guston, de Ryan Trecartin, de Kirchner, de porno, de pop, de punk, de farces, de PJ Harvey, de Liberace (!), du syndrome de la Tourette, d'Abou Ghraib et, bientôt peut-être — qui sait ? — du sauvetage de la Grèce, du califat de l'État islamique (EI).

Un espace profond et, faute d'un meilleur mot, psychologique, semble s'ouvrir derrière la planéité des surfaces peintes par Schutz, comme des repentirs à peine perceptibles mais hautement révélateurs. En effet, ses tableaux paraissent découler d'une forme d'anxiété, mais aussi d'investissements passionnés, entre autres le plaisir qu'elle tire de son propre talent. Elle puise chaque trait, chaque geste, chaque ton acide d'un lieu à la fois primal et intelligent, dont ils émergent comme quelque chose d'inévitable et de chargé. *Sneeze*, 2001, la plus petite et plus ancienne œuvre de la présente rétrospective de quinze ans, semble donc être une introduction adéquate à l'exposition, traduisant en pure abjection un violent jet de morve.

Dana Schutz vise toujours à illustrer ce qui résiste à la représentation, à dramatiser une pensée ou une idée obstinément intimes, à imaginer des scénarios ouverts aux possibilités de la peinture mais aussi à l'imagination ou à un langage propre au domaine social ou politique élargi. Elle a entrepris, par exemple, de conjurer notre présent dystopique — guerre sans fin, désastres environnementaux, malaise économique, privilèges, solitude, conscience de soi. Schutz traite aussi de la tragi-comédie consistant à vivre dans un corps — avec ses mutations et ses vulnérabilités dans le temps et dans l'espace, ses anxiétés culturelles. Considérons la figure triste et pathétique de la série « Frank », des tableaux imaginant le dernier homme sur Terre, seul survivant, avec Schutz que l'on imagine être son unique témoin. Ou prenons les tableaux d'auto-cannibalisation, terriblement beaux, *Face-Eater*, 2004, ou le tout aussi fascinant *Self-Eater 3*, 2003, qui témoignent tous deux d'une brillante dialectique de destruction et de régénération, où l'auto-dévoration sous-entend la nourriture et le renouveau, l'autosuffisance.

Dans le drôle et poignant *Swimming, Smoking, Crying*, 2009, une femme se noie dans la misère, engloutie dans l'eau, le bras levé à mi-hauteur, tout en pleurant et en fumant une cigarette effrontément sèche, militante et finalement touchante — tout cela en même temps. Ces trois verbes [*Nager, Fumer, Pleurer*] sont savamment représentés sous forme d'actions incongrues mais picturalement cohérentes et, ensemble, ils délimitent les contours du ridicule et du grotesque. L'effet est profondément émouvant. Trois verbes différents structurent une autre dépression émotionnelle : *Shaking, Cooking, Peeing*, 2009, montre une figure chevelue prise d'un tremblement frénétique, tenant d'une main un couteau et de l'autre une tasse, avec des liquides saisis en l'air dans un arrêt sur image, tandis que des jets d'urine giclent et s'épanchent à ses pieds. Encore et toujours de l'horreur, allégée par une impression de futilité perplexe et résignée.

L'horreur l'emporte finalement dans un inextricable mélange du sujet et de son exécution avec l'impressionnant tableau à grande échelle *Presentation*, 2005, œuvre grandiose et ambitieuse où résonnent clairement des échos de James Ensor et de Thomas Eakins. Des gens sont réunis, en une masse grouillante, derrière une table où se trouve une figure géante mutilée et démembrée qu'accompagne une autre, plus petite et mystérieuse, à ses côtés. Un grand trou sombre situé directement sous la table fait penser à une exhumation ou à un enterrement. Quelques fidèles se couvrent la bouche, d'autres l'ont grande ouverte, d'autres encore enfoncent des tiges dans leur corps, regardent les blessures ou observent la chair exposée. Peut-on voir, dans ce tableau peint durant la guerre en Iraq, une allégorie des machinations politiques entourant l'embargo médiatique sur les morts ramenés au pays ? Ou une commémoration furieusement chromatique des centaines de milliers de victimes civiles et militaires de la grande guerre contre la terreur ? Est-ce une allusion à notre culte voluptueux de la célébrité ou à notre omniprésente surveillance ? Comme pour la plupart des œuvres de Dana Schutz, de multiples pistes d'interprétation s'ouvrent, mais seule une troublante chute libre dans l'ambiguïté s'avère.

John Zeppetelli est directeur et conservateur en chef au Musée d'art contemporain de Montréal depuis 2013.



En pensant à Dana Schutz

Je suis libéré... de trouver une nouvelle illusion¹.

The Velvet Underground

L'exubérance est beauté².

William Blake

« Je pensais à » est une expression que Dana Schutz utilise très souvent quand elle commence à discuter de son travail. Lorsqu'elle évoque son choix de sujets pour des tableaux précis ou pour des séries de tableaux, tout en rappelant le contexte de leur existence et leurs particularités, elle l'utilise pour lancer la conversation, encore et encore. Parfois, elle donne l'impression d'être de bonne humeur et pleine d'imagination : « Je pensais à un mur en mouvement, à quelque chose de très insolite. » Elle peut être aussi fort intense et potentiellement dérangement : « Je pensais à ce que pourrait être la chose la plus malsaine dont on pourrait être fanatique », c'est-à-dire la gravité. À propos de sa peinture de l'autopsie fictive et grotesque de Michael Jackson (qui s'avère inconfortablement visionnaire), elle dira : « Je pensais à la possibilité qu'il ait un intérieur. » Au départ, ses manières semblent franches, charmantes et directes ; et d'un côté, c'est ce qu'elle est vraiment. Mais d'un autre côté, en examinant attentivement ce point de départ explicatif à la fois personnel et subtilement éloquent, aussi répétitif et sibyllin qu'il soit, cela mène à une compréhension structurelle des motivations artistiques de Schutz, de son imagination étrange et puissante. Elle ne parle presque jamais de son travail sans rappeler au préalable qu'elle « pensait à » quelque chose durant la conception d'une

œuvre — au lieu d'offrir une anecdote, de décrire simplement les faits ou de s'appuyer sur une explication théorique, voire de style universitaire, sur les raisons pour lesquelles il était important de la réaliser.

Depuis plus d'une décennie, bien des gens œuvrant dans le monde des arts — et en particulier, ceux qui se soucient de la capacité de la peinture à demeurer pertinente sur le plan culturel — estiment que ses tableaux possèdent des qualités particulièrement éloquentes et puissantes, ce qui la situe parmi les artistes représentatifs de sa génération. Ses œuvres ont connu une diffusion plus vaste que celles de la plupart des artistes sur une période deux fois plus longue ; elles vont de la satire sociale horatienne à des images d'artistes et de vedettes du rock (pourtant empreintes de la force des apparitions soudaines, des Breeders à Mike Kelley), en passant par des expressions plus crues et plus audacieuses de l'académisme, de la culture pop et des parodies politiques, des descriptions de scènes habilement tordues et violentes et jusqu'à des moqueries amères et agressives dans le style de Juvénal, qui sont souvent difficiles à affronter, voire parfois à supporter. Elle a accédé talentueusement à un formidable éventail de techniques de peinture, alliant l'emprunt et la référence à une grande variété de peintres du xx^e siècle et à d'autres artistes, sans doute plus que tout autre peintre de sa génération. Dans sa technique, les métaphictions abondent tout

1. Lou Reed, *I'm Set Free*, The Velvet Underground.

2. William Blake, *Proverbs of Hell*.

autant que dans son imagerie, trouvant une voie pour faire coexister des formes, des coups de pinceau et des couleurs dans des combinaisons que l'on ne connaissait pas auparavant.

Des idées formelles rappelant et parcourant des œuvres de peintres, de Vincent Van Gogh à James Ensor, de Fernand Léger à Emil Nolde, de Joan Mitchell à Philip Guston, d'Alice Neel à George Condo, se sédimentent en un tout unique et vibrant. Au tumulte s'ajoute une sensibilité culturelle pop qui se rapproche fortement d'un sens de l'humour sombre à la Adult Swim Channel. Une attitude proche de la comédie ou des blagues rappelant PFFR et Tim et Éric amène Schutz à affronter le spectre du nihilisme contemporain, effaçant la ligne qui sépare sa position de quelque chose d'irréparablement cynique, mais en se gardant toujours une issue, de repli ou de déploiement. Dans l'œuvre de Schutz, il n'y a pas de tactiques de choc simplistes — cependant, des tableaux tels que *Sneeze*, *Shaving*, *Face-Eater* ou *How We Would Give Birth* peuvent être difficiles d'accès pour un certain catégorie de public non initié.

Les peintures de Schutz, avec toute leur charge d'affect allant du sarcasme à l'hilarité, de la tendresse à la *Schadenfreude*, et avec leur éventail d'intérêts pour la fiction, sont comme un hybride mutant qui prend forme avec une idée conceptuelle détournée de l'art pop, rien de plus qu'une notion d'une idée au sens conceptuel classique, qui se fond ensuite dans un langage figuratif expressionniste à la spatialité semi-réaliste ou rétrograde et de sensibilité iconographique. Lorsqu'elle dit qu'elle « pensait à » quelque chose, c'est sa manière d'insister sur le fait qu'il n'est pas possible de déballer rapidement la matrice de son travail au-delà d'une simple description de sa genèse.

Dana Schutz a régulièrement fait rire ou grimacer son public de manière involontaire et elle a provoqué son étonnement, le plus souvent en le séduisant grâce à certaines manipulations très puissantes et délicates de peinture à l'huile et d'agencements inhabituels de couleurs intenses qui ont été produites partout dans le monde depuis le début du

nouveau millénaire. Parfois, ses peintures sont complexes pour la forme et hors dimensions, comme si son processus créateur avait engagé l'artiste dans une version esthétique du genre de multitâche absurde dont elle a brossé le portrait dans ses images d'individus faisant plusieurs choses en apparence contradictoires et mutuellement exclusives en même temps (comme dans *Swimming*, *Smoking*, *Crying* ou dans *Shaking*, *Cooking*, *Peeing*). De temps à autre, elle s'est aussi représentée elle-même ; son *Self-Portrait as a Pachyderm* est bien plus qu'une description, au titre allitératif, de l'artiste au cuir épais face aux critiques : elle-même, l'art de peindre et, d'une manière étrange, le tableau lui-même, s'identifient à la longue mémoire d'un éléphant, peut-être surtout pour les choses qui lui ont nui. Ici réside une menace subtile, mais historiquement puissante, car les détracteurs du médium risquent de provoquer de quelque manière la colère d'une très grosse créature : la peinture.

Du point de vue conventionnel de la peinture, il est difficile de comprendre comment on peut atteindre une complexité stylistique alliant de telles qualités techniques et formelles — avec toute leur subtilité et leur impertinence — à la profondeur conceptuelle et émotionnelle que Schutz a investie dans des œuvres souvent riches en sentiments et en réverbérations lyriques. Elle a trouvé une manière d'être à la fois sérieuse et ridicule, sciemment ironique et douloureusement sincère ; d'affronter des problèmes théoriques tout en s'exprimant de façon personnelle et honnête ; et elle l'a fait presque exclusivement en peinture, la forme d'art qui semble être la plus contestable dans l'univers muséal depuis maintenant plusieurs décennies. Quand Schutz fréquentait l'école d'art, la peinture était le médium que les artistes plus âgés craignaient d'utiliser, car ils ne voulaient rien produire qui aurait semblé porteur d'émotions. Mais avant qu'elle atteigne l'âge de trente ans, elle maîtrisait déjà ce médium dans les grands formats de la peinture d'histoire (à laquelle elle fait souvent référence, à la fois avec vénération et avec moquerie), à l'échelle de la peinture de chevalet et entre les deux.

À cette période que certains commencent à qualifier de définitivement post-postmoderne — et qui n'est peut-être même plus engagée dans le monumental récit dialectique, téléologique, de la trajectoire de l'avant-garde —, un facteur important, dans la rencontre avec la production de Schutz, c'est que nous y affrontons un point de vue qui allie une subjectivité assurément intuitive, expressionniste, à une méthodologie rhétorique s'appuyant sur un processus du conceptualisme qui consiste à privilégier la logique intellectuelle initiale d'une œuvre d'art, car elle en procure la *raison d'être*. On peut envisager ici que la formule « Je pense à » utilisée par l'artiste formerait la clef de voûte de sa logique conceptuelle. Schutz est une artiste conceptuelle qui peint des fantasmagories expressionnistes ; elle est aussi la peintre des peintres aux poings ensanglantés, celle qui refuse de céder un pouce à d'autres stratégies de facture de l'art lorsqu'il est question de la pertinence critique rigoureuse, intellectuellement inclusive, du résultat final.

Il va sans dire que l'expressionnisme (et le symbolisme) et le conceptualisme ont été interprétés, des années 1960 jusqu'à maintenant, comme antithétiques et, le plus souvent, comme n'allant pas ensemble, incompatibles. De manière générale, il y a une dispute théorique dont nous devons tenir compte entre les camps existentialiste et structuraliste/déconstructionniste, avec leurs supposées préférences qui s'opposent à propos d'originalité et de points communs, tout autant qu'à propos de la nature et du statut des « essences » ou essentiels (autant en ce qui concerne les significations que les personnes) et du statut/de l'existence de la paternité artistique. Ainsi, le fait qu'une artiste qui était âgée de moins de quarante ans il y a plus d'une décennie ait entrevu la manière de créer une pratique qui allie ces approches apparemment inconciliables en une relation nuancée et complexe, ambivalente, mais cohérente, peut être entendu comme un événement de grande importance en art contemporain.

Il semble qu'au début des années 2000, Schutz ait fait preuve d'une compréhension précoce du fait qu'une posture jadis omniprésente,

incontestable et dominante envers la peinture et au sein de celle-ci, arrivait à une fin. Sous l'influence de la déconstruction, il s'agit de la préférence critique pour l'œuvre qui valorise consciemment la figure de l'absence au détriment de celle de la présence, et qui place de manière analogue l'écriture au-dessus de la parole (comme dans la critique de la « métaphysique occidentale » de Jacques Derrida), et du scepticisme, voire du dédain — surtout en ce qui concerne ce qui est manifestement fait à la main — pour ce qui n'a pas mis de côté ou rejeté, d'une manière ou d'une autre, la figure de la paternité. (Cela, malgré le fait que tout art, même en collaboration, est également le résultat de la décision esthétique d'individus.) L'un des résultats inévitables de cette situation remonte aux années 1980 : ce fut la valorisation de la photographie (médium qui offre la promesse d'une invocation de l'absence intrinsèquement indiciaire) par des critiques tels que Douglas Crimp et Hal Foster, au détriment de la peinture en tant que méthode favorite de l'art contemporain pour fabriquer une image à deux dimensions.

Cette position peut être perçue comme le produit du territoire théorique post-minimaliste que Rosalind Krauss a défendu durant les années 1970, du moins lorsqu'il était question de peinture. Celui-ci est apparu pour exprimer la revendication existentialiste (propre à la pensée de Clement Greenberg, de Michael Fried et d'autres formalistes) voulant que la trace de pinceau autographique et la « présence » ou la « present-ness » de l'artiste est ce qui imprègne l'œuvre de son autorité ou de sa prétention singulière à être de l'art. Lorsque la peinture n'y parvint plus, une rhétorique d'effacements et de « traces » au lieu de « marques », dans l'idée de produire une sorte d'anti-expressionnisme froid et « déconstruit », parut acceptable. Foster l'affirmait en 1985 :

En tant que styles particuliers, les expressionnismes allemand et abstrait peuvent maintenant être utilisés par les artistes, surtout de deux manières — conceptuelle, en tant que

répertoires d'images au second degré, ou anhistorique, d'une façon qui trahit la fausse conscience³.

En un sens, la peinture qui ne semblait pas honteuse d'exister était vue d'un mauvais œil par ceux qui acceptaient cette position. Dans ce genre de conditions officiellement désapprouvées, les peintres qui n'étaient pas expressément critiqués (sincèrement ou non) de la forme d'art qu'ils privilégiaient étaient taxés de réactionnaires et de promoteurs narcissiques d'eux-mêmes. Après l'effondrement du marché de l'art à la fin des années 1980 et une fois que certaines idées propres aux années 1970 furent redevenues centrales au début des années 1990, semblant valider à nouveau cette critique, la peinture parut avoir perdu sa guerre pour la légitimité, y compris pour survivre en tant que forme d'art au niveau des musées.

Cette question problématique a commencé à être considérée durant les années 1990 et le début des années 2000 par des artistes plus âgés que Schutz, tels que Peter Doig, Chris Ofili, Cecily Brown, Laura Owens et Daniel Richter, de sorte que la glace avait déjà été brisée, pour ainsi dire. Comme l'affirmait Hans-Werner Schmidt à propos de Doig :

L'art de Doig favorise un style indépendant et original qui peut être perçu aujourd'hui comme un modèle pour les jeunes générations de peintres, au sein desquelles il est largement discuté. Aucune exposition de peinture, aucun discours sur la peinture ne peuvent éviter de s'impliquer dans une telle discussion. À la fin des années 1980, Peter Doig a commencé à faire un usage romantique de la couleur qui semblait à nouveau respectable en peinture. Il sait conserver sa capacité à faire une libre expérience de clichés facilement consommables, et communiquer cela en une réalisation visuelle directe⁴.

Durant ses études avancées, Schutz, alors une très jeune artiste, a rapidement constaté que l'environnement autour d'elle était fluide. Dorénavant, les remparts contre lesquels les générations précédentes avaient mené leurs batailles étaient tombés — bien entendu, Internet a offert aux jeunes artistes un égalisateur de hiérarchies culturelles et artistiques à la Walter Benjamin sans précédent. Les peintres éprouvaient depuis longtemps une grande difficulté à s'adapter aux hiérarchies qui prétendaient ne pas exister, et il arrivait de plus en plus souvent qu'à peu près n'importe quoi soit investi d'une priorité critique absolue. Soudainement, le fait d'utiliser dans un tableau des coups de pinceau nuancés, mais robustes, ainsi que des couleurs vibrantes et stimulantes, ne sembla pas plus mauvais sur le plan moral ou contestable sur le plan culturel que de réaliser toute autre forme de travail artistique. Ce qui avait été interprété par le passé comme une attaque sophistiquée contre le rétrograde commença à paraître étrangement conservateur et naïf.

Par conséquent, Schutz disposait d'une formidable permission pour puiser et choisir dans les systèmes et les styles antérieurs qui lui convenaient. Elle n'était pas tenue de se prosterner devant les maîtres intellectuels qui n'étaient pas des artistes afin que son travail soit jugé respectable. Ainsi, elle a agi en se permettant — ce qui était un exploit en soi, compte tenu de l'ascendance et de la portée de la critique qui s'y était opposée jusque-là — un large spectre de liberté morale dans la sélection de ses sujets et un éventail réellement gigantesque de techniques picturales, dont certaines avaient provoqué la réaction anti-expressionniste à laquelle nous sommes habitués. Par conséquent, l'expression « Je pensais à » peut être perçue comme le sommet d'un iceberg rhétorique qui semble petit en surface, mais qui est en réalité très grand, à l'échelle de sa véritable importance.

3. Hal Foster, « The Expressive Fallacy », *Art in America*, vol. 71, n° 3 (janvier 1983), réimprimé dans *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985. [Notre traduction.]

4. Hans-Werner Schmidt, « A Repeat Encounter », dans *Peter Doig: Go West Young Man*, Cologne, Walther König, 2006. [Notre traduction.]



Le processus de Schutz s’amorce par une sorte de fascination intense ; en un sens, celle-ci pourrait s’appliquer pratiquement à tout. Les tableaux peuvent être engendrés par toute forme d’humeur ou de notion, car un scanner très puissant est mis en marche : il passe en revue chaque impression initiale, identifie et siphonne ce qui est intéressant de ce qui est évident, de manière à extraire l’idée de « l’idée ».

Ce qui est peut-être en jeu dans la compréhension de son processus de travail et de son éventail de sujets — qui ont produit certains des plus importants tableaux de la dernière décennie, en gros —, c’est la raison pour laquelle nous — en tant qu’espèce — continuons de peindre et de créer de l’art ; et de façon plus générale, à l’ère où sont en plein essor les super technologies, les conceptualisations technocratiques et les séries télévisées dramatiques sophistiquées, c’est l’importance à l’échelle mondiale des médias sociaux et du graphisme des jeux vidéo, que les gens qui ne sont pas plus âgés que Schutz n’auraient pu imaginer lorsqu’ils étaient enfants. Malgré tout cela, une personne qui s’engage à créer des images à la main, qui cherche à ouvrir un chantier de préoccupations culturelles aussi vaste, de la caricature et de la satire politique à l’horreur, au violemment grotesque et au douloureusement déformé, jusqu’au lyrique et à l’inconvenant romantique — cette personne accomplit quelque chose de vraiment intéressant.

À tout le moins, la liberté que Schutz a acquise relève d’un type d’art contemporain personnel et expressif, bien qu’à la fin, cette situation caractérise, en un sens, toute forme d’art, quels que soient la facture, le sujet ou la méthodologie privilégiés. Les détracteurs de la peinture ne semblent jamais comprendre que leur argument, qui revient à dire, au fond, que cette forme d’art ancienne, vénérable et mondiale, est empreinte de narcissisme lorsqu’elle discrédite l’existentialisme et qu’elle s’adapte trop facilement au marketing capitaliste, peut tout autant être lancé contre toute forme d’art créé ontologiquement, car il est issu de la créativité personnelle d’un

individu, et vendu pour de l’argent, peu importe la forme matérielle qu’il adopte. Aucune œuvre d’art n’est plus susceptible qu’une autre de posséder les forces ou l’utilité propres aux sciences physiques ou sociales. De même, l’œuvre d’art ne peut remplacer le confort que la religion procure aux croyants — un fait auquel Schutz a fait référence récemment dans sa série « God » — ni même, finalement, réclamer notre attention de manière indépendante sous le seul motif de la raison esthétique. Ce que l’art permet, entre autres choses mais certainement en tout premier (comme Schutz semble le déclarer de manière implicite), c’est d’habiliter et de fortifier les individus qui éprouvent le besoin profond de communiquer à autrui quelque chose dont ils ressentent l’importance, du point de vue de leur subjectivité. Pour y parvenir, il faut toutefois présupposer l’existence objective de ces individus et celle de leur public potentiel en tant que subjectivités, sans tenir compte d’une théorie particulière du moi que nous pourrions évoquer. C’est dans cette zone que le problème débute et c’est là où Dana Schutz a réalisé, consciemment ou non, que si ce qu’elle choisissait de faire était substantiellement réfléchi, très bien conçu et sincèrement important pour elle-même, alors les autres seraient susceptibles de prendre très au sérieux ses créations les plus folles, les plus grotesques et les plus étranges. Si nous suivons l’énergie qui se dégage des œuvres, nous pourrions accéder à plus de clarté quant aux lieux où tendent à se cacher les originalités surprenantes de notre époque. Comme l’exprime Jörg Heiser à propos de Schutz :

Dans le champ plus vaste de la culture, la peinture demeure chimérique... Pour les peintres, l’enjeu consiste à demeurer à la fois confiants et sceptiques⁵.

Pendant la campagne de 2004 pour les élections présidentielles entre George W. Bush et l’actuel secrétaire d’État américain John Kerry, dont l’importance a été qualifiée par plusieurs de majeure, voire de quasi apocalyptique, Schutz a peint *Party* — une scène carnavalesque réunissant les principaux acteurs de l’administration Bush (de manière très

significative, en omettant W. lui-même) dans un enchevêtrement de bras et de jambes qui apparaît telle une version déformée d'une scène de Mise au tombeau ou de Déposition du Christ. La peinture ne révèle pas clairement si ces protagonistes ont gagné ou perdu l'élection, mais c'était avant que les événements en Iraq et ailleurs engendrent un retournement marqué de l'opinion publique contre eux ; ainsi, le fait de produire cette œuvre comportait un risque qui ne doit pas être sous-estimé. Cela tendait à juger tout résultat électoral en termes à la fois très drôles et très effrayants tout en illustrant un excellent exemple de commentaire politique mûr au plan intellectuel.

Et dans l'immense peinture *Presentation* datant de 2005, Schutz a supprimé toutes les limites et elle a créé une image étonnamment énigmatique de la vie contemporaine et de la culture de masse dans sa totalité voyeuriste. Elle semble avoir relevé avec brio un défi, celui de renouveler la place et le pouvoir de la peinture à son époque, en ajoutant ses propres réponses picturales à un problème qui remonte à plusieurs décennies. En 1986, dans une interview qu'il a accordée à Benjamin Buchloh, Gerhard Richter semble avoir déjà formulé la tâche que Schutz allait assumer avec aplomb.

B. : La fonction représentative de la peinture et son autoréflexion... révèlent l'inadéquation et la faillite qu'elles recèlent toutes deux ?

R. : La faillite, non ; mais l'inadéquation, toujours.

B. : Et selon quelles normes peut-on parler d'inadéquation ? La fonction expressive ?

R. : Selon les normes que nous exigeons de la peinture.

B. : Cette exigence peut-elle être formulée ?

R. : La peinture devrait permettre d'accomplir davantage de choses.

B. : Alors vous mettez en doute l'argument qui vous a si souvent été opposé, à savoir que vous avez acquiescé cyniquement à l'inefficacité de la peinture ?

R. : Oui. Car je sais par expérience que la peinture n'est pas inefficace. J'aimerais seulement qu'elle permette de réaliser plus de possibilités⁶.

On peut dire de Schutz qu'elle est l'une des artistes les plus talentueuses parmi ceux qui ont assumé avec énergie et aplomb cette tâche difficile et en apparence inachevée.

(Traduction de Chantal Ringuet)

Né à Chicago, Benjamin Klein est un artiste, écrivain et conservateur indépendant qui travaille à Montréal. Il détient un BFA (Baccalauréat en beaux-arts) en Studio Arts de l'Université Concordia et une MFA (Maîtrise en beaux-arts) en Studio Arts de l'Université de Guelph en Ontario. Il a présenté son travail dans le cadre d'expositions organisées dans l'ensemble du Canada et sur la scène internationale. Il est représenté par la Galerie Joyce Yahouda à Montréal.

5. Jörg Heiser, « Bling Bling, Grrr Grrr: Pop and Painting Eat Themselves », dans *Dana Schutz: Paintings, 2002-2005*, Waltham, Mass., The Rose Art Museum, Brandeis University, 2006. [Notre traduction.]

6. Benjamin Buchloh, « Interview with Gerhard Richter », entrevue réalisée en 1986, publiée dans *Gerhard Richter: Paintings*, New York, Thames and Hudson, 1988. [Notre traduction.]



God 1, 2013

Faire un tableau, bâtir un vaisseau Dana Schutz et la construction de la peinture

Dana Schutz fonctionne à partir de la question « et si ? ». Toujours, elle se demande : « Et si on faisait telle chose, quelles en seraient les conséquences ? » « Et s'il ne restait qu'un seul homme sur Terre et qu'il s'appelait Frank, que ferait-il ? » « Et si les gens se dévoraient, à quoi ressembleraient-ils ? » « Et que verrait-on s'ils s'assemblaient à nouveau ? » « Et si l'on peignait différentes versions de Dieu, quelles formes prendrait-il ? »

Le plus récent scénario inventé par Schutz est que la fin du monde est arrivée plusieurs fois, et elle s'est donc donné la tâche de reconstruire toutes les œuvres d'art qu'elle a trouvées « à partir des renseignements qui sont demeurés¹ ». Engagée dans une activité qui entremêle histoire de l'art extrême et paléontologie, elle s'attaque à l'étude de restes culturels afin d'entreprendre une reconstitution artistique. On pourrait associer ce processus au souvenir de ce qui fut, mais il pourrait aussi s'agir d'une forme d'art en soi. Celui-ci offrirait du reconnaissable, mais la plupart du temps, son contenu et son apparence seraient inconnus. Bref, ce serait du nouveau.

Réaliser de nouveaux tableaux est une chose que Dana Schutz réussit particulièrement bien. Tous les critiques qui ont écrit à son sujet ont parlé de son originalité. L'auteur Jonathan Safran Foer dit de ses tableaux qu'ils sont « comme des bébés sans nombril, qui ont des ancêtres, mais qui ne portent aucune trace de leur hérédité² ». Il a raison à propos de l'originalité, mais non en ce qui concerne la parthénogenèse esthétique. Malgré leur capacité d'autoconsommation, ces bébés ont été incapables de dévorer entièrement leur nombril. Ce qui rend Schutz aussi fascinante comme peintre, c'est que l'on peut réellement discerner ce qu'elle a regardé et, à partir de cette reconnaissance, apprécier pleinement ce qui la rend unique.

Laissez-moi donner quelques exemples d'aïeux identifiables dans son travail : *Men's Retreat*, 2005, inverse la direction suivie par les hommes de *La Parabole des aveugles*, 1568, de Pieter Bruegel



Men's Retreat, 2005



Pieter Bruegel l'Ancien
La Parabole des aveugles, 1568
©The Art Archive at Art Resource, NY

1. Meeka Walsh (introduction) et Robert Enright (interview), « I Like the World and the World Likes Me: An Interview with Dana Schutz », *Border Crossings* n° 34, 2, p. 46. [Notre traduction.]

2. Jonathan Safran Foer, « Anonymous Genius » (avant-propos), dans Barry Schwabsky, *Dana Schutz*, New York, Rizzoli, 2010, p. 7. [Notre traduction.]



Girl on a Horse, 2014



Willem de Kooning
Woman and Bicycle, 1952-1953
© 2015 The Willem de Kooning Foundation/
ARS, New York/SODRAC, Montréal

l'Ancien ; il y a des détails ondoyants à la Kandinsky dans les pans du manteau de *Flasher*, 2012 ; *How We Would Talk*, 2007, a l'étrangeté d'un Magritte ; *Boot*, 2008, pourrait sortir directement du placard de Philip Guston ; *God 5*, 2013, a l'exubérance imprévisible d'Elizabeth Murray ; *Girl on a Horse*, 2014, puise dans la série des « Femmes » de Willem de Kooning en général et, plus précisément, dans *Woman and Bicycle* ; et *Surgery*, 2004, fonctionne à partir d'un point de vue semblable à celui des tableaux médicaux de Thomas Eakins. Bien qu'il y ait des allusions à ces peintres et à leurs œuvres dans le travail de Schutz, c'est la manière entière et convaincante dont elle se les approprie qui frappe.

Presentation, 2005, est un exemple instructif de ce processus de reconversion. Dans son rôle d'artiste-restauratrice-paléontologue, Dana Schutz tire quelques leçons de James Ensor et de Thomas Eakins. Ensor lui fournit une foule de témoins pour son arrière-plan et Eakins, le point de vue de la salle d'opération. Elle a donc tout ce qu'il faut pour avancer. Comme elle le dit, « la chose dont on a besoin et à laquelle on s'identifie est très précise³ ». En fait, Schutz est davantage attirée par des tableaux individuels que par des peintres ; son penchant est d'aller vers des méthodes et des styles de production picturale. Conséquemment, elle a engagé un dialogue avec certains aspects du cubisme et du surréalisme.

La loupe comparative du surréalisme a été contrariante et Dana Schutz a trouvé les associations faites par les critiques problématiques. À son avis, il y avait une différence significative entre son fort sens de la réalité et l'ailleurs si souvent évoqué par les illustrations du surréel. Elle est convaincue qu'un tableau commence par suivre sa propre logique, qu'il établit ses propres règles, et que la tâche de l'artiste est de les accepter et de les poursuivre. « C'est pourquoi je n'ai pas considéré mes premiers tableaux en termes surréalistes, dit-elle, parce que je pensais que ce que je proposais était une chose réelle, vraie, et je suivais cette logique. » Le surréalisme de Schutz est pragmatique et a une résonance résolument de ce monde. « C'est ce qui m'intéresse. J'aime les choses qui ont du poids et qui s'ajustent à d'autres objets d'une manière physique et parfois pratique⁴. »

Son utilisation du cubisme est aussi singulière que sa compréhension du surréalisme. On peut voir comment elle adapte le cubisme dans le tableau et le dessin intitulés *Girl on a Horse*, tous deux réalisés en 2014, le tableau précédant le dessin. Dans l'huile sur toile, la fille porte des culottes d'équitation, bleu sarcelle d'un côté et bleu foncé de l'autre. Elle est également vêtue d'un chemisier de dressage de couleur chair avec manches froncées et col montant blanc. Le col a tendance à accentuer la ligne de son décolleté dont le gonflement est interrompu par la tête de sa monture. Le regard hébété de la fille, sa frontalité

agressive et son côté grassouillet rappellent de Kooning et sa *Woman and Bicycle*, de 1952-1953 ; de plus, la cavalière de Schutz a un geste des bras semblable à celui que font les enfants quand ils lâchent le guidon de leur bicyclette. Le lieu où se promène la jeune fille n'est pas clair ; un couple marchant sur une route au loin, au-dessus de son épaule gauche, suggère un site champêtre, alors que les clôtures métalliques dont elle émerge avec son cheval suggèrent plutôt un champ de course. Mais, peu importe l'endroit, le cadre où elle se trouve dégage une énergie attirante.

Dans le dessin, cette qualité est accentuée principalement par la structure compositionnelle. Schutz dit que le dessin a changé sa manière de structurer ses sujets : « Ils étaient tellement comprimés que le sujet et le tableau étaient devenus la même chose⁵. » La compression est particulièrement apparente dans la section inférieure du dessin où le corps du cheval est rendu dans une cascade de cubes, de cônes et d'arêtes rehaussées. C'est comme si un tableau de Fernand Léger était en train d'être déconstruit et disséqué. Le dessin est animé par le mouvement ; lorsqu'on le regarde, on voit qui l'artiste a observé, mais à l'examen final, ce regard lui appartient.

Il est important de comprendre que ses dessins sont d'ambitieuses et significatives œuvres à part entière. Ils suivent souvent les peintures, et cette séquence permet à l'artiste de considérer des enjeux compositionnels qu'elle n'a pas pu aborder dans ses tableaux. Les dessins de « God », une série parmi d'autres campées dans un lit, et des œuvres isolées comme *Scar Salon* et *Flossing* (des fusains sur papier terminés en 2014), sont essentiels et complexes. *Flossing* illustre bien la capacité de Schutz de prendre une activité banale et, en détournant le corps d'un homme et son imposante érection, de transformer le quotidien en monumental. Ses dessins sont résolument dynamiques.

Il y a toujours eu une logique pour soutenir les tableaux de Schutz. Ainsi il va de soi que, quand des gens s'entredévorent, il leur incombe de trouver une manière de reconstituer leurs corps en voie de disparition. *Reformers*, 2004, n'est donc pas un tableau sur des fanatiques religieux ou politiques, mais une nécessaire suggestion de réaction à l'autoconsommation. Les trois figures dans le tableau tentent de reconstruire un corps à partir des fragments anatomiques disparates qu'ils ont réunis et mis sur une table en bois. Malgré leur effort de concentration, les choses ne semblent pas bien se dérouler. La raison en est peut-être, en partie, que le principal reconstruteur utilise ses pieds dans



Scar Salon, 2014



Flossing, 2014



Reformers, 2004

3. Walsh et Enright, *op. cit.* note 1, p. 47.

4. *Ibid.*, p. 46.

5. *Ibid.*, p. 45.



Assemblage, 2004



Devoured by the Bed, 2014



Dressing Room, 2013

le processus de restauration. C'est cela, ou alors ses mains sont des pieds ; ni l'une ni l'autre de ces deux lectures n'est totalement claire. Ce qui l'est, par contre, c'est que ce projet est voué à l'échec. Un autre tableau intitulé **Assemblage**, 2004, nomme la procédure à utiliser pour réussir toute reconstruction et il regroupe les composantes requises pour entreprendre cette tâche.

New Legs, 2003, et *Twin Parts*, 2004, illustrent comment cela fonctionnerait. Dans le premier, un homme aux cheveux blonds, raides et ternes est assis sur un rocher alors qu'il se construit de nouvelles jambes à l'aide de ce qui semble de l'argile. Les appendices ressemblent à des totems rudimentaires et il est impossible d'imaginer comment il les unira à son corps rose et tronqué. Dans *Twin Parts*, des figures siamoises, entourées de tables empilées dans le désordre, choisissent diverses formes en argile, semble-t-il, pour les attacher à leurs corps soudés. Elles constituent un étrange *work in progress*. Mais dans un monde où l'on en connaît peu sur l'apparence des gens, cela tombe sous le sens que toute reconstruction procédera par tâtonnements, processus dont le coefficient de difficulté augmente quand le corps en question est son propre et bizarre *Doppelgänger*.

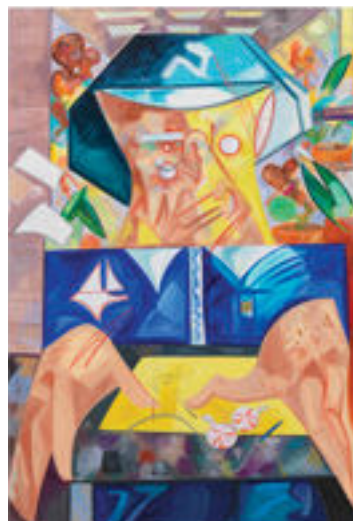
Que la notion de construction apparaisse si souvent dans l'œuvre de Schutz est un élément révélateur. L'artiste, en effet, porte son attention sur des activités humaines se déroulant en continuité, mais elle les condense dans une forme de simultanéité. Cette méthode de peinture, qui révèle un processus d'assemblage et de réassemblage en cours, pourrait trouver dans un cubisme modifié un modèle sympathique. Si le cubisme représente une simultanéité spatiale, c'est une simultanéité temporelle qui intéresse Schutz, soit la compression, en un seul moment de saisie, d'actions se déployant normalement dans le temps. Ainsi, dans *Getting Dressed All at Once*, 2012, on voit une femme essayer de mettre d'un seul geste chaussettes, chemisier, pantalon et chaussures. Cette tâche est impossible, tout comme est complexe la réalisation d'un film dans un lit dans *Making a Movie in Bed*, 2014, lequel semble avoir donné lieu au chaos de **Devoured by the Bed**, 2014. Dans **Dressing Room**, 2013, un peintre habillé pour le travail en plein air a installé son chevalet et sa palette dans une cabine d'essayage où il est en train de peindre une sorte de figure, voire des figures. On y voit des vêtements, une main, un pied et des cheveux bruns, mais leur appartenance demeure un mystère. Dans un essai poétique et tout en finesse sur Schutz et son œuvre, Barry Schwabsky avance que c'est à un certain « point d'incertitude que la peinture trouve sa plus grande force⁶ ». Mesurées à cette aune, certaines des peintures de Schutz sont d'une force considérable. Je ne les dénigre pas par ce commentaire ; au contraire, je pense que c'est leur inscrutabilité qui rend ses tableaux encore plus fascinants.

Les tableaux triangulés de Schutz opèrent de manière semblable mais visuellement plus lisible. Ils compliquent l'action humaine puisque chacun combine trois verbes — par exemple nager, fumer et pleurer pour *Swimming, Smoking, Crying* ; ou brasser, cuire et uriner pour *Shaking, Cooking, Peeing*, deux œuvres de 2009 — en un seul acte et un seul moment. Non seulement n'affichent-ils que très peu de liens utiles, mais souvent il n'existe absolument aucun rapport entre ces verbes. (Schutz admet que certaines combinaisons ont plus de sens que d'autres et que, souvent, elle avait à l'esprit une logique élémentaire : ainsi, le tableau de cuisine « était aussi simple que de penser à quelque chose qui se passe à l'intérieur⁷ ».) Ici, la confusion se situe dans le contenu du tableau et non dans nos tentatives de comprendre ce qui s'offre à notre regard, ou de saisir la relation entre différentes composantes. On ne sait pas très bien ce que nager et pleurer ont en commun, mais on peut voir le bras gauche réduit de la nageuse dessiner un arc au-dessus de sa tête disproportionnée et, en plus, on voit des larmes couler de ses yeux déjà pleins d'eau. Sa cigarette est impressionnante et ridicule à souhait.

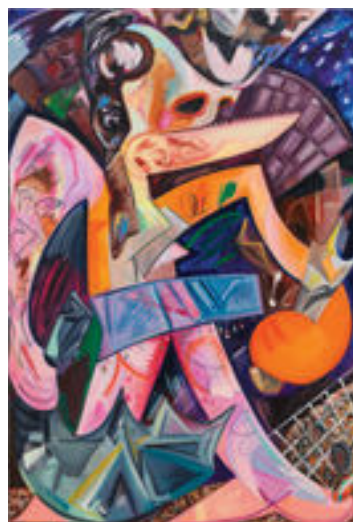
Toutes ces œuvres mettent en relief la logique de construction qui est au cœur du travail de Schutz depuis 2011. Elle a apprécié les tableaux de la série « Frank », réalisée en 2002, pour la prémisse qui a servi à les faire. Celle-ci lui a offert la possibilité de nouveauté dans tout ce qu'elle peindrait. « S'il n'y a personne d'autre dans les environs, qui peut dire à qui ressemble quelqu'un ? C'est comme si je pouvais avoir cet espace ouvert pour mon tableau. Même la manière dont je choisirais de le peindre me semblait très ouverte⁸. » À mon avis, le don singulier de Schutz, c'est d'avoir laissé ouvert cet espace de peinture et d'y travailler avec ingénuité, humour et force picturale. Elle a été habile en choisissant des sujets qui lui permettent une très grande latitude dans le rendu. Rien ne pourrait être plus ouvert qu'une série de tableaux sur Dieu. Puisqu'il n'existe pas de consensus sur la manière de le peindre, tout est possible et rien ne peut être bon ou mauvais en termes de conception, seulement en termes d'exécution. Les sept variations qu'elle en a créées vont du prostitué hirsute en maillot de bain rouge serré et verres fumés miroir (*God 6*) à l'agent de sécurité qui distribue des pastilles de menthe à quiconque pénètre dans son édifice (*God 3*) ; et de la créature sinistre et menaçante dotée d'une mandibule dentelée (*God 2*) à une joyeuse abstraction (*God 5*) qui est moins une figure qu'une suite de forces naturelles. Schutz avoue que ce sont « des associations vraiment libres » qui ont chacune donné un type de tableau. « Ça n'arrive pas toujours, mais parfois le tableau commence à être une vraie chose dans



Frank on a Rock, 2002



God 3, 2013

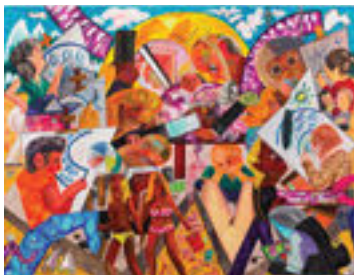


God 2, 2013

6. Barry Schwabsky, « Autopoiesis in Action », dans *Dana Schutz*, op. cit. note 2, p. 8.

7. Walsh et Enright, op. cit. note 1, p. 46.

8. Ibid., p. 42.



Assembling an Octopus, 2013



Building the Boat While Sailing, 2012



Théodore Géricault
Le Radeau de la Méduse, 1819
©RMN-Grand Palais/Art Resource, NY

l'atelier et cet instant est stimulant⁹. » Dans sa peinture, la reconnaissance que ce qu'elle est en train de faire est devenu quelque chose est un point critique. Elle mène souvent des essais qui ne devraient pas marcher. Comme elle l'a dit à Jörg Heiser en 2008, « il faut avoir un peu l'impression d'avoir touché à la mauvaise corde sensible¹⁰ ».

Les tableaux de la série « God » étaient peut-être des sujets en chute libre, mais Schutz a réalisé qu'ils finissaient par être « plus abstraits et qu'ils avaient surtout à voir avec leur propre processus de production ». Plutôt que le contenu, c'est la structure en soi qui est devenue le sujet de cette remarquable série. L'explication donnée par Schutz de la conscience qu'elle a toujours de la limite du cadre est significative : « Je pense que la limite du cadre est une chose réelle contre laquelle peut pousser le sujet, qu'il existe une réelle tension. [...] Je pense au tableau en me demandant : "Comment cette chose existe-t-elle dans l'espace ?" Il y a l'espace profond du tableau et il y a l'espace réel du rectangle dans lequel il est. Je me déplace constamment entre les deux¹¹. » L'un des aspects les plus captivants de son art est sa capacité de faire en sorte que les choses qu'elle crée existent dans leurs espaces de couches peintes.

Schutz est capable de découvrir des manières d'atteindre une complexité organisationnelle équivalente avec des sujets moins délirants que sa série « God ». Dans deux superbes grandes toiles récentes, soit *Assembling an Octopus, 2013*, et *Building the Boat While Sailing, 2012*, elle s'est concentrée sur des groupes de gens occupés à la même tâche : dans l'une, plusieurs artistes en devenir dessinent une pieuvre et, dans l'autre, une équipe disparate de non-matelots construisent, sans l'aide d'outils, le bateau sur lequel ils voguent. C'est une sorte de dérive légère à partir du *Radeau de la Méduse, 1819*, de Théodore Géricault. Plutôt que de marins désespérés et naufragés en train de se noyer, agrippés à leur embarcation, le groupe dépeint par Schutz semble heureux de construire, même inefficacement, son bateau tout en naviguant. Certains lancent des jets d'eau comme s'ils étaient des phoques humains ; une femme bat des pieds dans l'eau ; et deux hommes semblent en train de hisser une voile. L'atmosphère est davantage carnavalesque que catastrophique, et même si l'on doute que le bateau finisse par être construit, on ne craint pour la vie de personne. Il y a quelques artistes identifiables à bord, dont Jackson Pollock et Bruce Nauman, et il est donc possible de considérer *Building the Boat While Sailing* comme une allégorie de la peinture en tant que telle.

Assembling an Octopus fonctionne sur le même registre. Des artistes de toutes sortes réalisent l'image d'une pieuvre dont les bouts de tentacules violacés apparaissent en vagues un peu partout dans la composition. Dans le coin inférieur droit,

il y a un infographiste ; un dandy en haut-de-forme est sorti directement d'un tableau de Manet ; un garçon fixe du regard la région pubienne soignée d'une femme nue inversée ; et la blonde en bikini à pois rouges avec son seau rempli de sable a été importée d'un tableau plus ancien de Schutz intitulé **Distressed Jeans**, 2008, où elle transporte un panier débordant de fruits. Le fait qu'*Assembling an Octopus* soit un hommage à Max Beckmann souligne simplement à quel point c'est l'histoire de la peinture, imprévisible et productive, qui est le véritable sujet de l'œuvre de Schutz.

Le récent commentaire de Peter Schjeldahl dans *The New Yorker* sur *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*, une exposition de dix-sept artistes à mi-carrière au MoMA, est une évaluation choc de la peinture, qu'il appelle avec bonheur « l'art ancien et lent de l'œil et de la main, unis pour servir l'imagination ». Sa conclusion est que la peinture « peut saigner aujourd'hui, mais elle ne peut pas guérir¹² ». Dana Schutz change ce pronostic. Elle a arrêté le sang et est passée directement à l'étape de guérison. Elle a trouvé une manière de créer de nouveaux corps à partir de vieux membres. Elle a suivi la pratique de ses auto-consommateurs, a remâché sa propre peinture et celle des autres peintres qui ont croisé son chemin. À partir de cette énergie omnivore auto-dévorante, elle a ressuscité le corps blessé et maltraité de la peinture. C'est ce processus intelligent de reformation et de reconstruction qui fait d'elle le peintre le plus novateur et important de la génération post-11 septembre et post-Internet.

(Traduction de Colette Tougas)

Robert Enright est conseiller de rédaction principal et critique de cinéma à la revue *Border Crossings* et il détient la chaire de recherche en théorie et critique d'art à l'École des beaux-arts et de la musique de l'Université de Guelph. Il vit à Winnipeg.



Distressed Jeans, 2008

9. *Ibid.*, p. 45.

10. Jörg Heiser, interview dans *Dana Schutz: If It Appears in the Desert*, Berlin, Contemporary Fine Arts, 2008, n. p. [Notre traduction.]

11. Walsh et Enright, *op. cit.* note 1, p. 45.

12. Peter Schjeldahl, « Take Your Time: New Painting at the Museum of Modern Art », *The New Yorker*, 5 janvier 2015, p. 79. [Notre traduction.]

Œuvres exposées



Sneeze, 2001



Breeders, 2002



New Legs, 2003



Chicken and Egg, 2003



Self-Eater 3, 2003



Face-Eater, 2004



Twin Parts, 2004



Party, 2004



Men's Retreat, 2005



Google, 2006



How We Would Talk, 2007



How We Would Give Birth, 2007



Swimming, Smoking, Crying, 2009



Shaking, Cooking Peeing, 2009



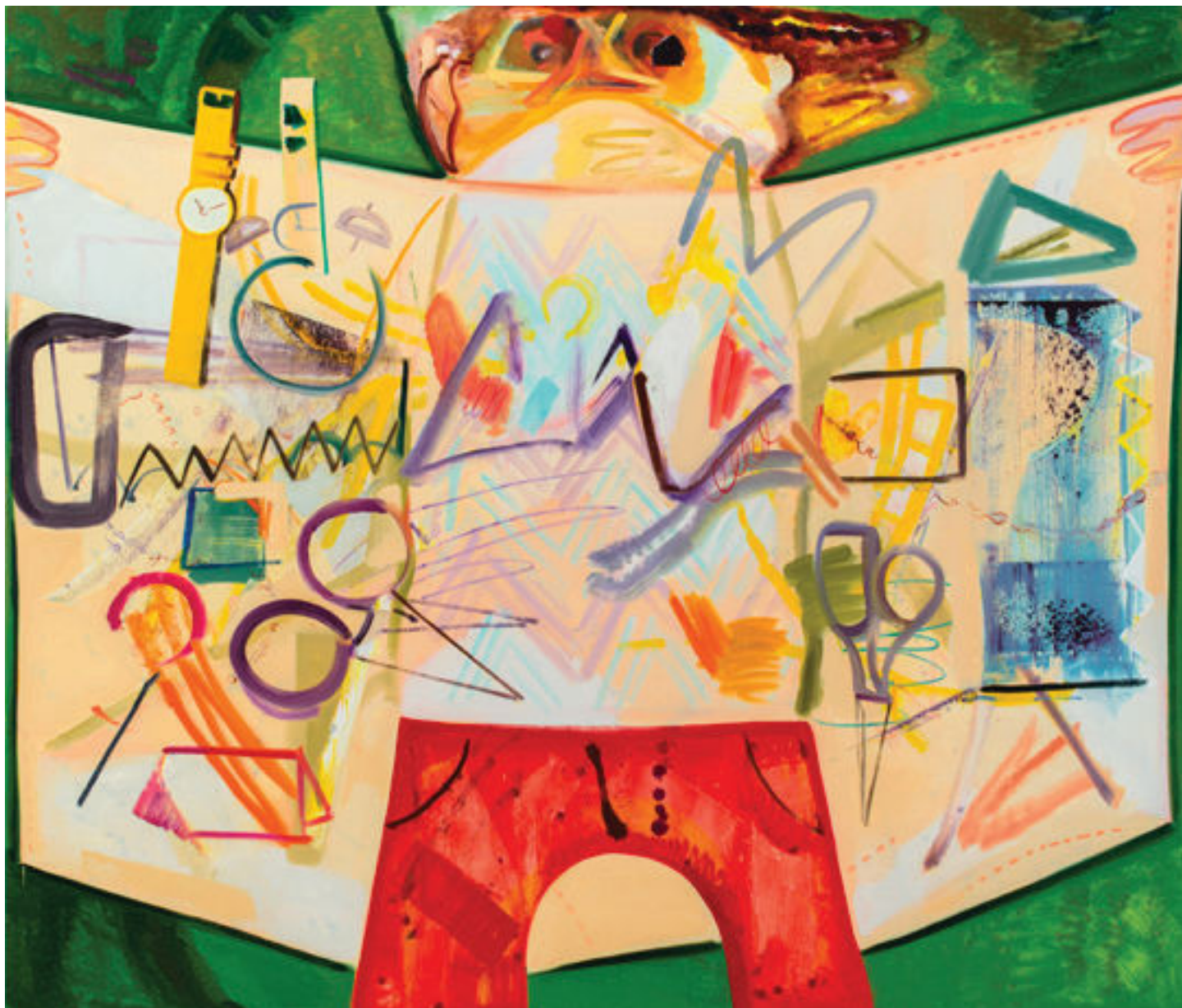
Shaving, 2010



Talk Talk, 2010



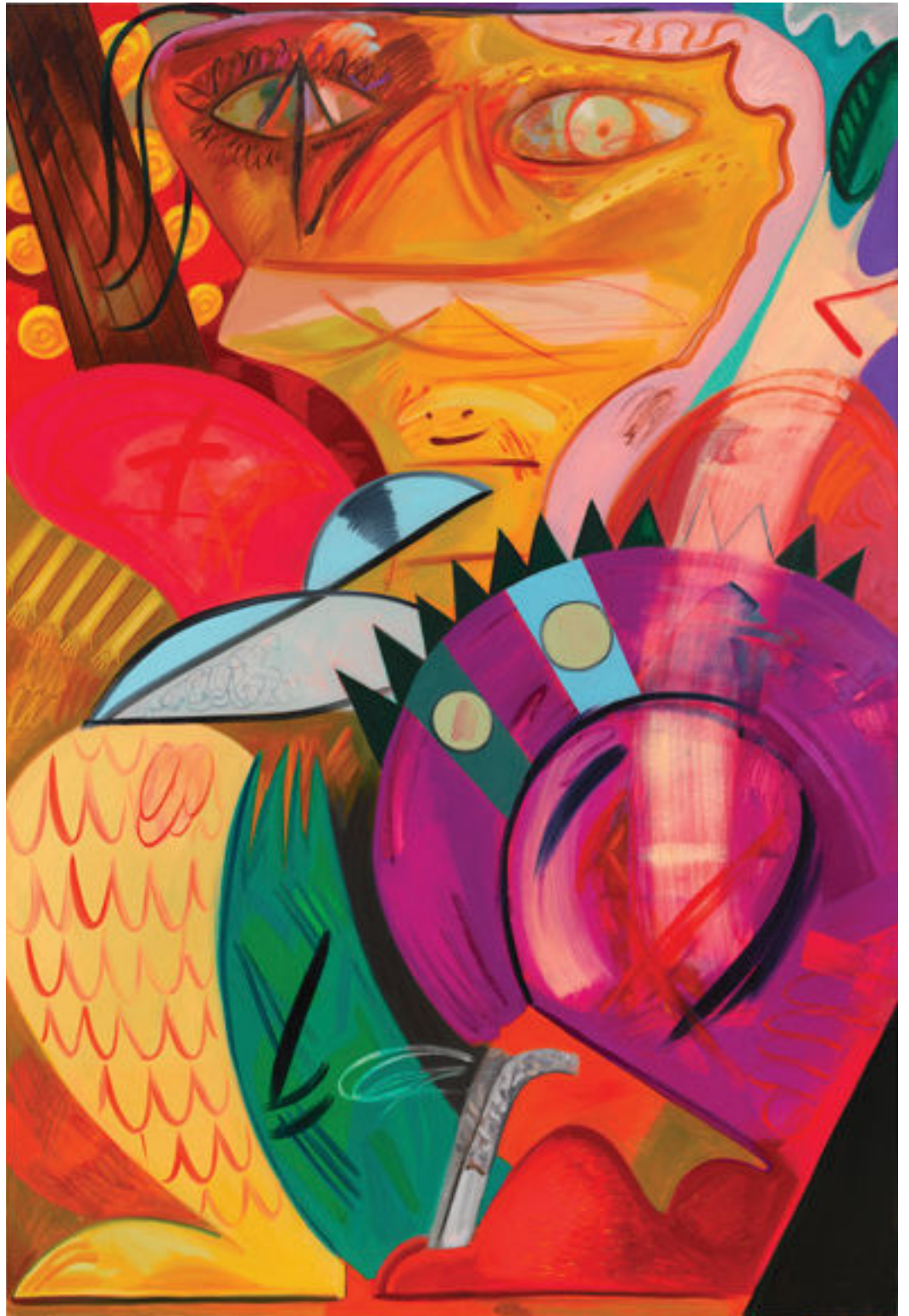
Piano in the Rain, 2012



Flasher, 2012



Getting Dressed All at Once, 2012



God 4, 2013



God 5, 2013



God 6, 2013



Fight in an Elevator, 2015



Lion Eating Its Tamer, 2015

Introduction

I also knew that I wanted to be painting subjects that did not exist or could not be painted from observation. ... I wanted to visualize the subject, and I wanted it to feel necessary, like it was a thing that I wanted to see pictured, so that was a reason to paint it.

Dana Schutz

A powerful meld of figuration and abstraction, Dana Schutz's art forces us to imagine unthinkable situations and unspeakable acts, and in so doing endlessly expands painting's rhetorical arsenal. I'm speaking here of absurdly improbable scenarios imagined in and through paint, running the gamut from wicked hilarity and extreme awkwardness to troubling psychopathology and grotesque disfiguration. A cursory glance at a Schutz Google Image search could spew out a zinging chromatic and figurative universe which includes depictions of a sunburned last man on earth, a lion eating its tamer, a woman shaving her pubic hair on a beach, a face eating itself, dismembered body parts being reassembled, a bird trapped in a man's throat, a woman swimming while also crying and smoking, other men and women executing multiple tasks at once, a fight in an elevator, and crowds gathering silently and solemnly around a giant body for what could be an anatomy lesson or a vivisection.

Schutz doesn't make anything easy for us. Even when the subject appears more, "meditative," it's laced with caustic wit. In two startling paintings from the *How We Would* series, *How We Would Talk* and *How We Would Give Birth*, both 2007, Schutz insists that everyday activities

require radical reimagining. The latter painting features a woman in the middle of labour, legs splayed and clutching the guardrail of her hospital bed, a bloody mess between her legs, but who still somehow manages to contemplate a landscape painting while pushing out her baby. What else would a woman in her situation want to do? Similarly, in her very un-devotional *God* series, Schutz disarmingly confronts the absurd potentiality of the category and its huge representational dilemma. A kitsch figure such as Liberace—himself a member of a pantheon of sorts—is depicted in *God 5*, 2013, where it seems that childhood memories of Mr. Showmanship dazzling us on TV could be enlisted to send up notions of the numinous.

Informed by early twentieth-century avant-gardes, principally cubism and expressionism, and probably every other movement and revival up to this day, Schutz's art is an extraordinary and joyful mash-up where a multitude of references and allusions collide. The exhilarating results can be understood as a productive conversation with the history of painting and as a compelling testament to painting's complex and unending death throes. A bodily discipline of eye, hand and brain, at the service of immediate tactility and emotion, painting simply does not seem able to die, but may be destined only to survive on ironic or melancholy life support. Schutz perhaps also uses this ancient image-making form to counter and confront the imperious Internet information colossus, where everything is available seemingly and evanescently at once: confections of Géricault, horror films, Ensor, Picasso, Guston, Ryan Trecartin, Kirchner, porn,

pop, punk, pranks, PJ Harvey, Liberace (!), Tourette's syndrome, Abu Ghraib and, soon perhaps—who knows—the Greek bailout, the ISIS caliphate.

A deep and, for lack of a better word, psychological space seems to recede behind the flat painted surfaces, like barely perceptible but highly revealing pentimenti. Indeed, Schutz's paintings seem summoned by anxiety as well as passionate investments, which include pleasure in her own talent. Every mark and gesture, every acid hue is willed from somewhere both primal and intelligent, surfacing as something inevitable and charged. *Sneeze*, 2001, the earliest and smallest work in this fifteen-year survey, thus seems an appropriate opening to the show, rendering in sheer abjection a violent blow of snot.

Schutz is always willing to depict that which resists representation, to dramatize a perversely private thought or an idea, to imagine scenarios receptive to the possibilities of painting but also to the imagination or a language indexed to the wider social or political realm. For instance, she has taken to conjuring the dystopian present with its endless war, environmental disaster, economic malaise, privilege, solitude and self-consciousness. She also addresses the tragicomedy of living in a body—the body's mutations and vulnerabilities in time and space, its anxieties in culture. Take the forlorn and pathetic figure in the *Frank* paintings, which imagine the last man on earth, its sole survivor, with Schutz presumably as his only witness. Or take the fearsome and gorgeous self-cannibalization paintings—*Face-Eater*, 2004, or equally compellingly, *Self-Eater 3*, 2003—which both attest to a brilliant dialectic of destruction and regeneration, as eating oneself implies nourishment and renewal, self-sufficiency.

In the comically poignant *Swimming, Smoking, Crying*, 2009, a woman is drowning in misery, submerged in water with arm raised in mid-stroke, yet also crying and smoking a defiantly dry, militant and ultimately touching cigarette—all at once. These three verbs are expertly visualized as incongruous yet coherent painterly actions, which together delineate the contours

of the ridiculous and the grotesque. It is deeply affecting. Three more verbs parse another emotional breakdown: *Shaking, Cooking, Peeing*, 2009, sports a long-haired figure shaking uncontrollably, holding a knife in one hand and a cup in the other, with liquids caught in a mid-air freeze-frame, while jets of pee splash and pool between her feet. More horror, leavened by a sense of bemused, resigned futility.

Horror triumphs finally in an inextricable blend of subject and execution with the stunning large-scale painting *Presentation*, 2005, a grand and ambitious work where clear echoes of James Ensor and Thomas Eakins reverberate. A teeming mass of people gathers behind a table with a mutilated and dismembered giant figure and a mysterious smaller one next to it. A large dark hole directly underneath the table suggests either an exhumation or a burial. Some congregants cover their mouths, others gawk, while yet others poke sticks at the body or peer inside wounds and observe the exposed flesh. Painted during the Iraq War, can it be read as an allegory of the political machinations surrounding the media ban on returning casualties? Or a wildly chromatic commemoration of the hundreds of thousands of civilian and military victims of the wider war on terror? Is it an allusion to our prurient celebrity culture, or our wall-to-wall surveillance? As with much of Dana's work, multiple interpretive possibilities open up, but only a disquieting free fall into ambiguity is certain.

John Zeppetelli has been the Director and Chief Curator of the Musée d'art contemporain de Montréal since 2013.



Thinking About Dana Schutz

I'm set free... to find a new illusion.¹

The Velvet Underground

Exuberance is beauty.²

William Blake

"I was thinking about" is a phrase Dana Schutz very often begins with when speaking about her work. When she talks about her choice of subjects for particular paintings or series of works, giving background for their existence and particularities, she uses it to start things off, time and again. Sometimes she good-humouredly sounds imaginatively suggestive: "I was thinking about a moving wall, something really unstable." Or quite intense and potentially disturbing: "I was thinking about what would be the most insane thing to be a fanatic of," which she deemed to be gravity, or about her painting of Michael Jackson's fictive, grotesque autopsy (proving to be uncomfortably prescient), "I was thinking about the potential for him to have an inside." At first this mannerism appears guileless, charming and direct, which on the one hand it basically is. But on the other hand, closely considering this subtly meaningful, personal point of explanatory departure, recurrent and gnomic as it is, points to a structural insight into Schutz's artistic motivations, into her strange and powerful imagination. She almost never talks about her work without first referring to what she was "thinking about" during a work's conception, rather than offer an anecdote, simply describe the goings-on or rely on a theory-based or academic-sounding explanation for why it was important to do it.

Her paintings have, for more than a decade now, seemed to many people in the art world—and especially those who care about painting's ability to remain culturally relevant—to possess particularly meaningful and compelling qualities, to place her among the representative artists of her generation. Her material has run a wider gamut than most artists do in twice the time, ranging from Horatian social satires to images of rock stars and artists (albeit imbued with the power of sudden apparitions, from the Breeders to Mike Kelley), to harsher, braver sorts of art history, pop culture and political sendups, to depictions of genuinely twisted, violent scenes and angry Juvenalian mockeries that are often hard to confront, and sometimes to withstand. She has skilfully accessed a tremendous toolbox of painting techniques, ranging in both borrowing from and reference to a greater variety of twentieth-century painters and other artists, arguably, than any other painter of her generation. Metafictions abound in her technique as in her imagery, finding a way to make forms, brushwork and colours co-exist in previously unknown combinations.

Formal ideas recalling and riffing on painters from Vincent van Gogh to James Ensor, Fernand Léger to Emil Nolde, Joan Mitchell to Philip Guston, Alice Neel to George Condo, are corralled into a single and vibrant whole. Adding to the uproar is a pop-cultural sensibility that closely connects to an Adult

1. Lou Reed, *I'm Set Free*, The Velvet Underground.

2. William Blake, *Proverbs of Hell*.

Swim channel-like dark sense of humour. A stance similar to comedy/art acts like PFFR and Tim and Eric drives Schutz's confrontation with the spectre of contemporary nihilism, allowing the line between her position and something irretrievably cynical to blur over, but always with a way back, and with a way forward. There are no simplistic shock tactics in Schutz's work—but paintings like *Sneeze*, *Shaving*, *Face-Eater* or *How We Would Give Birth* can take some getting used to for a certain kind of uninitiated audience.

Schutz's paintings, with all their scope of affect from sarcasm to hilarity, tenderness to Schadenfreude, and range of fictional interests, are like a mutant hybrid that begins with a Pop art-inflected conceptual idea, really a notion of an idea in the classic conceptualist sense, which is then fused with a figurative expressionist language of recessive, semi-realistic space and iconographic sensibility. When she says she was "thinking about" something, it appears to be her way of running down the fact that there is no way to quickly unpack the matrix of the work beyond describing its genesis.

She has frequently made her viewers involuntarily laugh and wince, and widen their eyes, generally while seducing them with some of the most powerful and sensitive handling of oil paint and unusual combinations of strong colour produced anywhere in the world since the new millennium. Sometimes her paintings are so rhetorically complex and extra-dimensional, it's as though her process of making them has involved the artist in an aesthetic version of the sort of absurdist multitasking that she has depicted in her images of people doing several seemingly contradictory, mutually exclusive things at the same time (as in *Swimming*, *Smoking*, *Crying* or *Shaking*, *Cooking*, *Peeing*). Occasionally, she has portrayed herself as well; her *Self-Portrait as a Pachyderm* is more than an alliteratively titled depiction of the artist as thick-skinned to criticism: she, painting and, in an odd way, paint itself are identified with an elephant's long memory, perhaps particularly for things

that have harmed it. There is a subtle but powerful historical menace here, where the medium's deniers may in some sense be risking the wrath of a very big creature—painting.

It isn't clear from a conventional painting perspective how one arrives at the stylistic complexity that combines these sorts of technical and formal qualities—with all their subtlety and brashness—with the kind of conceptual and emotional depth she has given to works that are often rich in felt, lyrical reverberations. She has found a way to be serious and ridiculous at once, knowingly ironic and quite painfully sincere, to address theoretical concerns and yet express herself personally and honestly, and done it in painting almost exclusively, the one art form that has seemed to be most questionable at the museum level for several decades now. When Schutz was in art school, painting was still the vehicle older artists particularly feared to use in order to do anything remotely emotive, but before she was thirty she had mastered it on the grand scale of history painting (which she frequently references, and both reverences and mocks), as well as at a more polite easel size and in between.

In this period that some are beginning to think of as definitively post-postmodern, and so perhaps no longer even ironically invested in the dialectical, teleological narrative arch of avant-garde trajectory, one important factor in coming to grips with Schutz's production is that we confront a stance that marries confidently intuitive, expressionist subjectivity with conceptualism's process-based, rhetorical methodology of privileging an artwork's initial intellectual rationale as providing its *raison d'être*. This is where the artist's "thinking about" something can be said to form the keystone for her archway. She is a conceptual artist who paints expressionist phantasmagorias; and a bloody-knuckles painter's painter who refuses to concede any ground to other strategies of art making when it comes to the intellectually inclusive, rigorous criticality of the end result.

Needless to say, expressionism (and symbolism) and conceptualism have, from the 1960s up until now, been construed as antithetical and thought generally not to get along or be compatible. There is the theoretical dispute, broadly speaking, between existentialist and structuralist/deconstructionist camps to consider, with their supposedly warring preferences on the subjects of individuality and commonality, as well as on the nature and status of “essences” or essentials (of both meanings and persons) and the status/existence of authorship. So the fact that an artist who, at not yet forty years old more than a decade ago, saw how to engage a practice that married these apparently incommensurate approaches into a textured and complex, ambivalent but working relationship can be understood as an event of substantial importance in contemporary art.

Seemingly, sometime in the early 2000s, Schutz came to a precocious understanding of how a formerly ubiquitous, unquestionable, dominant posture toward and within painting was coming to an end. Namely, the deconstructionist-influenced critical preference for work self-consciously manifesting the trope of absence over that of presence, analogous to privileging writing over speech (as in Jacques Derrida’s critique of “western metaphysics”), and skepticism, if not disdain—especially with respect to the obviously handmade—for that which did not somehow marginalize or eschew the trope of authorship (despite the fact that all art, even in collaboration, is equally the product of individuals’ aesthetic decision making). One of the inevitable results of this, beginning in the 1980s, was the valorization, by such critics as Douglas Crimp and Hal Foster, of photography (which provides the promise of an inherently indexical invocation of absence) over painting as contemporary art’s preferred method of two-dimensional image making.

This position can be seen as growing out of the post-minimalist theoretical territory that Rosalind Krauss championed in the 1970s, at least where painting was concerned, which appeared to manifest the existentialist claim

(in the thinking of Clement Greenberg, Michael Fried and other formalists) that the autographic brush mark and “presence” or “present-ness” of the artist is what imbues the work with its special authority or claim as art. When painting could not be helped, therefore, a rhetoric of erasures and “traces” in place of “marks” in order to produce a cold, “deconstructed” kind of anti-expressionism could be acceptable. As Foster stated in 1985:

As specific styles, German and abstract expressionism can now be used by artists chiefly in two ways—conceptually as second-degree image-repertoires, or ahistorically in a way that betrays false consciousness.³

In a sense, painting that didn’t seem ashamed to exist was frowned upon by those who accepted this position. Within these sorts of officially disapproved conditions, painters who were not expressly critical (sincerely or not) of their art form were smeared as reactionaries and narcissistic self-promoters. And once the art market collapsed in the late 1980s, and some of the ideas of the 1970s came back to the fore in the early 1990s, seeming to validate this critique again, painting appeared to have lost its war for legitimacy, even for survival as an art form at the museum level.

This problematic issue began to be addressed in the 1990s and the early 2000s by artists older than Schutz, like Peter Doig, Chris Ofili, Cecily Brown, Laura Owens and Daniel Richter, and the ice had, so to speak, been broken. As Hans-Werner Schmidt said of Doig,

Doig’s art stands for an independent, unmistakable style which today can be seen as a model for a younger generation of painters, among whom it is discussed extensively. No exhibition of painting, no discourse on painting

3. Hal Foster, “The Expressive Fallacy,” *Art in America* 71, 3 (January 1983), reprinted in *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985).

can avoid engaging with this position. In the late 1980's, Peter Doig began making a romantic use of colour again respectable in painting. He understands how to keep his ability to experience free of easily consumable clichés, and to communicate this in its direct visual realization.⁴

Schutz quickly became aware in graduate school, as a very young artist, that the environment around her was fluid. The ramparts over which previous generations had fought their battles were being levelled—the Internet of course providing to younger artists an unprecedented Walter Benjamin-type levelling of cultural and aesthetic hierarchies. Hierarchies that pretend not to exist had long been very difficult for painters to absorb and accommodate, but increasingly, everything and nothing could assume total critical priority. Using sensitive but robust brushwork and searing, stimulating colour in a painting suddenly seemed no more morally wrong or culturally questionable than doing any kind of artwork, and what had once seemed a sophisticated attack on the retrograde began to feel oddly conservative and naïve.

Consequently, she could access a tremendous permission to pick and choose from previous systems and styles that felt right to her, and did not have to genuflect before intellectual masters who were not artists in order for her work to be deemed acceptable. She proceeded to allow herself—no mean feat in itself considering the pedigree and scope of the critique against doing so—a profound spectrum of moral freedom in selecting her subjects, and a veritably giant array of painterly techniques, some of which are certainly behind the lines of anti-expressionist propriety we had been used to. “I was thinking about,” therefore, can be seen as constituting the tip of a rhetorical iceberg that appears small on the surface but is in fact quite huge in the scale of its true importance. Schutz’s process begins with a fascination of some intense kind, which can really be about almost anything, in a sense. Paintings can be generated by any mood or notion, because there is a very

powerful scanner at work, in effect, which goes over and through every initial impression and siphons the interesting from the obvious, the Idea from “the idea.”

What may be at stake in comprehending her process and table of subjects, which have produced some of the most important paintings of the last ten-plus years or so, is the reason we—as a species—continue to paint and to make art, more generally, in this era of burgeoning super technologies and technocratic conceptuality, sophisticated dramatic television series, the global importance of social media and video game graphics that people no older than Schutz herself could not have imagined as children. In the face of all this, someone committed to making imagery by hand, who seeks to address such a wide swath of cultural concerns, from caricature and political satire to horror, the violently grotesque and painfully distorted, and to the lyrical and indecorously romantic, is doing something seriously interesting.

At the least, the freedom that Schutz gained pertains to contemporary art of a personal and expressive kind, though ultimately this means, in a sense, all of art anyway, regardless of facture, subject or methodology. Disapprovers of painting never seem to understand that their argument, which is basically that this ancient, venerable and global art form is narcissistically tainted by discredited existentialism and too easily accommodates capitalist marketing, can just as well be levelled against all art, ontologically created as it is from within the context of an individual’s private creativity, and sold for money no matter what physical form it may take. No artwork in particular is any closer than any other to possessing the powers or utility of the physical or the social sciences. Nor can it replace the comforts of religion for believers—a fact that Schutz has made reference to recently in her “God” series—or, finally, make independent claims on our attention as anything other than aesthetics. What art is good for, among other things but certainly in the first place (as Schutz implicitly appears to be stating), is to allow and empower

any individuals who have a strong need to communicate to others something they find important, from within their subjectivity. Doing this, however, does first of all presuppose the objective existence of those individuals and that of their potential audience as subjectivities, regardless of any particular theory of the self we may hold. This is the area where the problem begins and where Dana Schutz, whether consciously or no, came to the realization that, if what she chose to do was substantially thoughtful, very well made and honestly important to herself, then others might be trusted to take her zaniest, most grotesque and weirdest creations very seriously indeed. If we keep up with the works' energy, we may gain more clarity about where the surprising originalities of our era tend to lie. As Jörg Heiser put it in his discussion of Schutz:

Within the wider field of culture, painting remains quixotic. ... The point for painters... is to be at once confident and skeptical.⁵

During the run-up to the 2004 presidential election between George W. Bush and current secretary of state John Kerry, then widely seen by many people as of dire, semi-apocalyptic importance, Schutz painted *Party*—a carnivalesque scene of the Bush administration's major players in a tangle of limbs that brings to mind a twisted version of an "Entombment" or "Deposition of Christ" scene. The painting doesn't make it clear if they've won or lost the election; but this was before events in Iraq and elsewhere turned public opinion strongly against them, so that the risk involved in making the piece should not be underestimated. It made sense of any electoral outcome in both very funny and very scary terms, and represents a genuine instance of intellectually mature political commentary. And in the massive painting *Presentation* from 2005, Schutz pulled out all the stops and produced a stunningly enigmatic image of contemporary life and mass culture in its voyeuristic entirety. She appears to have effectively taken up the challenge of invigorating painting's place and power

for her time, adding her own pictorial answers to a problem that goes back several decades. In 1986, Gerhard Richter was interviewed by Benjamin Buchloh, and had this to say on the subject:

B: Painting's representational function and its self-reflexion... show the inadequacy and bankruptcy of both?

R: Bankruptcy, no; inadequacy, always.

B: Inadequate by what standard?

The expressive function?

R: By the standard of what we demand from painting.

B: Can this demand be formulated?

R: Painting should be accomplishing more.

B: So you would dispute the charge that has so often been made against you, that you have cynically acquiesced to the ineffectuality of painting?

R: Yes. Because I know for a fact that painting is not ineffectual. I would only like it to accomplish more.⁶

Schutz can be said to be one of the most accomplished of those who have taken up this difficult and seemingly inchoate task with energy and aplomb.

Born in Chicago, Benjamin Klein is a Montréal-based artist, writer and independent curator. He holds a BFA in Studio Arts from Concordia University and an MFA in Studio Arts from the University of Guelph, Ontario. He has exhibited his work across Canada and internationally, and is represented by Galerie Joyce Yahouda in Montréal.

4. Hans Werner-Schmidt, "A Repeat Encounter," in *Peter Doig: Go West Young Man* (Köln: Walther König, 2006).

5. Jörg Heiser, "Bling Bling, Grrr Grrr: Pop and Painting Eat Themselves," in *Dana Schutz: Paintings, 2002–2005* (Waltham, Mass.: The Rose Art Museum, Brandeis University, 2006).

6. Benjamin Buchloh, "Interview With Gerhard Richter," conducted 1986, in *Gerhard Richter: Paintings* (New York: Thames and Hudson, 1988).



Robert Enright

Making a Painting, Building a Boat

Dana Schutz and the Construction of Painting

Dana Schutz is a “What-iffier.” She is continually asking herself: if one thing were done, what would the consequences be? What if there were only one man left in the entire world and his name was Frank, what would he do? What if people ate themselves; what would they look like? Then what would appear if they put themselves back together again? If you painted various versions of God, what form would he (or she or it) take?

Her most recent imagined scenario is that the world has ended many times over and she has assigned herself the task of reconstructing all the art she found, “based on the information that was left.”¹ Engaged in an activity where extreme art history crosses over into paleontology, she sets about studying cultural remains to begin the work of remaking art. This process would have some relationship to a memory of what existed before, but it would also be its own kind of art. There would be something recognizable about it, but more often than not, its content and look would be unfamiliar. Simply put, it would be new.

Making new paintings is something that Dana Schutz does particularly well. Every critic who has written about her work refers to her originality. Writer Jonathan Safran Foer describes her paintings as “like babies without navels, they have ancestors, but bear no mark of their heredity.”² He’s right about the originality but not about the aesthetic parthenogenesis. In spite of their capacity for self-consumption, they haven’t been able to entirely eat their own navels. What makes Schutz such a fascinating painter is that you can actually see who she has looked at and, in that recognition, you are able to appreciate the full measure of her uniqueness.

Let me offer a few examples of traceable ancestries in her work: ***Men’s Retreat*** reverses the direction of the men in Pieter Bruegel the Elder’s ***Parable of the Blind***, 1568; there



Men's Retreat, 2005



Pieter Bruegel the Elder
The Parable of the Blind, 1568
©The Art Archive at Art Resource, NY

-
1. Meeka Walsh (introduction) and Robert Enright (interview), “I Like the World and the World Likes Me: An Interview with Dana Schutz,” *Border Crossings* 34, 2, p. 46.
 2. Jonathan Safran Foer, “Anonymous Genius,” foreword to Barry Schwabsky, *Dana Schutz* (New York: Rizzoli, 2010), p. 7.



Girl on a Horse, 2014



Willem de Kooning
Woman and Bicycle, 1952-1953
© 2015 The Willem de Kooning Foundation/
ARS, New York/SODRAC, Montréal

are Kandinsky-like, squiggly details on the inside of the panelled coat in *Flasher*, 2012; *How We Would Talk*, 2007 sustains the oddness of Magritte; *Boot*, 2008, looks as if it could have been pulled from Philip Guston's closet; *God 5*, 2013, has the unpredictable exuberance of Elizabeth Murray; ***Girl on a Horse*** plays off de Kooning's "Woman" series generally and, specifically, ***Woman and Bicycle***; and *Surgery*, 2004, operates out of a gaze similar to the medical paintings of Thomas Eakins. While there is a hint of those painters and paintings in Schütz's work, what strikes you is how thoroughly and convincingly she has made them her own.

Presentation, 2005, is an instructive example of this process of reclamation. In her role as an end-of-the-world artist/restorer/paleontologist, she takes a bit of information from both James Ensor and Thomas Eakins. Ensor provides her with a crowd of background witnesses and Eakins, with the view from the operating theatre. Nothing more is necessary for her to move forward. As she says, "the thing you need and what you relate to is very specific."³ Schütz is actually more attracted to individual paintings than to painters; her inclination is to gravitate toward methods and styles of making paintings. As a result, she has been engaged in a dialogue with certain aspects of cubism and surrealism.

The surrealist comparative lens was vexing and she found the association critics were making problematic. From her perspective, there was a significant difference between her firmly rooted sense of what was real and the beyond-the-world quality that so often attended depictions of the surreal. Her conviction is that a painting starts to follow its own logic, set its own rules, and the artist's job is to go along with them. "That's why I didn't think of the early paintings as surrealistic," she says, "because I thought they were proposing a real, actual thing and then following out that logic." Schütz's surrealism is pragmatic and has a decidedly in-the-world resonance. "That is what interests me. I like that things have weight and that they fit on things; that objects affect other objects in a physical and sometimes practical way."⁴

Her use of cubism is as particular as her understanding of surrealism. You can see how she adapts cubism in the painting and drawing called *Girl on a Horse*, both done in 2014, the drawing after the painting. In the oil on canvas, the girl is wearing blue riding breeks, teal on one leg and dark blue on the other. Her upper body sports a flesh-coloured dressage shirt with gathered sleeves and a prominent white collar. The collar tends to accentuate the line of her cleavage, the fulfilment of which is interrupted by the head of her mount. The wild-eyed look on the girl's face, and her aggressive frontality and implied fleshiness, remind you of de Kooning's *Woman and Bicycle*, 1952-1953, and Schütz's rider throws up her arms in the kind of gesture children

use to show they're riding a bicycle with no hands. It's not clear where the girl is riding; a couple walking on a distant road above her left shoulder indicates something more pastoral than the racing space suggested by the wire gates from which she and her horse emerge. But wherever she is, the painting she's in transmits a seductive energy.

That quality gets ramped up in the drawing, primarily because of its compositional structure. Schutz says her drawing was changing how she was structuring her subjects. "They were so compressed that the subject and the painting were the same thing."⁵ The compression is especially apparent in the lower section of the drawing, where the horse's body is rendered as cascading arrangements of cubes, cones and highlighted edges. It's as if a Fernand Léger painting were in the process of being deconstructed and anatomized. The drawing fairly vibrates with movement; when you look at it, you see who she's been looking at, but in the final go-around, the eyes belong to her.

It is important to realize that the drawings are significant, ambitious works in their own right. They often come after the paintings, and that sequence allows the artist to consider questions of composition she was unable to address in the paintings. The *God* drawings, another series situated in bed, and individual works like *Scar Salon* and *Flossing* (all charcoal on paper and completed in 2014), are vital and complex. *Flossing* is an example of Schutz's ability to take a common activity and, with the help of the man's contoured body and prominent erection, turn the quotidian into the monumental. Her drawings are absolutely dynamic.

There has always been a logic to the way Schutz has made paintings. It stands to reason that if people devour themselves, then they will have to find a way to reconstitute their disappearing bodies. *Reformers*, 2004, then, is not a painting about religious or political zealots, but presents a necessary response to self-eating. The three figures in the painting are attempting to remake a body out of disparate anatomical parts they have gathered and placed on a wooden table. Despite their applied concentration, things don't appear to be going well. Part of the reason might be that the principal re-former is using his feet in the restoration. Either that, or his hands are feet; neither reading is entirely clear. What is clear is that this project



Scar Salon, 2014



Flossing, 2014



Reformers, 2004

3. Walsh and Enright, p. 47.

4. Ibid., p. 46.

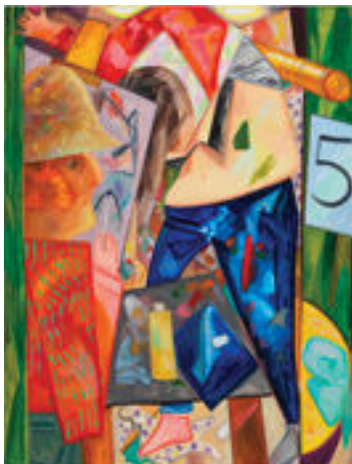
5. Ibid., p. 45.



Assemblage, 2004



Devoured by the Bed, 2014



Dressing Room, 2013

is doomed. Another painting called **Assemblage**, 2004, names the procedure you would have to employ in any successful reconstruction and collects the necessary component parts to begin that task.

New Legs, 2003, and *Twin Parts*, 2004, show you how it would work. In the former, a man with lank, blonde hair is sitting on a rock pile while he builds a pair of new legs out of what appears to be clay. The appendages look like crude totems and it is impossible to imagine how he will attach them to his pink, truncated body. In *Twin Parts*, a pair of conjoined figures surrounded by scattered and stacked tables are choosing various clay-like shapes to attach to their combined bodies. They are an awkward work in progress. But in a world where little is known about how people look, it does make sense that reconstruction would be the result of trial and error, a process made even more difficult because the body in question is its own, weird *doppelgänger*.

It is telling how often the idea of building occurs in Schutz's painting. She focuses on human activities that take place in sequence but that she compresses into simultaneity. A painting method that displays an ongoing process of assembly and reassembly would find a congenial model in a modified cubism. Cubism employs spatial simultaneity, while Schutz is interested in temporal simultaneity, in collapsing into a single moment of apprehension actions that would normally take place over time. So in *Getting Dressed All at Once*, 2012, we see a woman trying to put on her socks, blouse, pants and shoes in the same gesture. It is an impossible task, as is the complexity of *Making a Movie in Bed*, 2014, which seems to lead to the chaos that occurs in **Devoured by the Bed**, 2014. Or in **Dressing Room**, 2013, a painter wearing outdoor gear has set up his easel and palette board in a dressing room where he is painting some kind of figure, or maybe figures. There are clothes and a hand and a foot and brown hair, but who they belong to remains a mystery. In a fine, poetic essay on Schutz and her work, Barry Schwabsky argues it is at the "point of uncertainty that painting finds its greatest leverage."⁶ By that measure, Schutz is getting considerable leverage from some of her paintings. In saying that I am not dismissing them. I mean the opposite; her paintings are all the more compelling because of their inscrutability.

Her triangulated paintings function in a similar but more visually readable way. They complicate human action in that each one combines three verbs—like *Swimming*, *Smoking*, *Crying* or *Shaking*, *Cooking*, *Peeing*, both 2009—in a single act and time. Not only do they evidence little necessary connection, they often have no logical relationship whatsoever. (Schutz admits that certain combinations made more sense than others, and often she had in

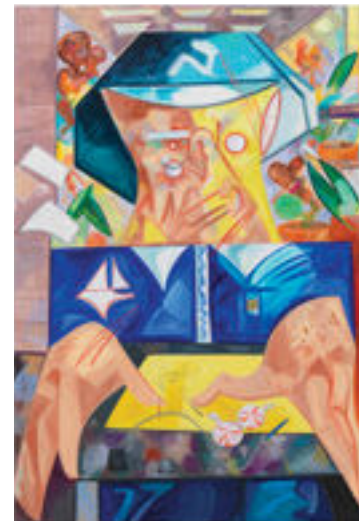
mind an uncomplicated logic; in this way of thinking, the cooking painting “was as simple as thinking about something indoors.”⁷) Here the level of confusion is in the content of the painting and not in our attempts to understand what it is we are looking at, or in figuring out the relationship among the component parts. We don’t exactly know what swimming and crying have to do with one another, but we can see the swimmer’s attenuated left arm arc over her large head, and we can further see the tears moisten her already wet eyes. Her cigarette is impressive and preposterous on every level.

All these works underline a logic of construction that has been at the core of her work since 2011. What she liked about the *Frank* paintings, produced in 2002, was the premise used in their making. It allowed the possibility that anything she painted would be new. “If there’s no other person around, who’s to say what this person looked like? It felt like I could have this open space for a painting. Even how I chose to paint him felt very open.”⁸ I think Schutz’s special gift has been to keep open that space for painting and to do it with ingenuity, humour and painterliness. She has been adept at choosing subjects that allow her a considerable degree of freedom in their rendering. Nothing could be more wide open than a series of paintings about God. Since there is no agreed-upon way to paint God, anything is possible and nothing can be right or wrong in conception, only in execution. The seven variations she has painted run a range from a hirsute hustler with tight red bathing trunks and reflective sunglasses (*God 6*) to a security guard who hands out peppermints to anyone who enters or leaves his building (*God 3*); and from a spookily menacing creature with a serrated mandible (*God 2*) to a buoyant abstraction (*God 5*) who is less a figure than a concatenation of natural forces. Schutz admits they were “really free associations” that became their own kind of painting. “It doesn’t always happen but there is a moment where it starts to become a real thing in the room and that’s an exciting time.”⁹ In her painting, the recognition that what she is making has become something is a critical one. She often attempts things that shouldn’t work. As she said to Jörg Heiser in 2008, “it has to feel a little bit like it has to strike a wrong nerve.”¹⁰

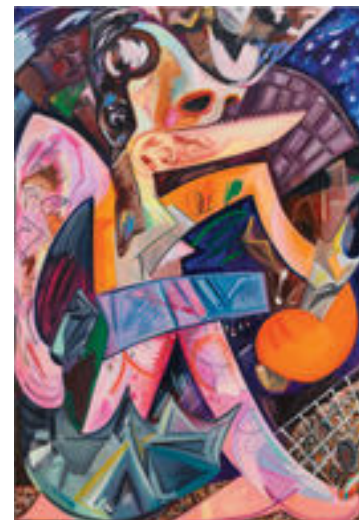
The *God* paintings might have been subject matter in free fall but Schutz realized that they ended up being “more abstract and more about the process of their own making.” Rather than



Frank on a Rock, 2002



God 3, 2013



God 2, 2013

6. Barry Schwabsky, “Autopoesis in Action,” in *Dana Schutz*, p. 8.

7. Walsh and Enright, p. 46.

8. *Ibid.*, p. 42.

9. *Ibid.*, p. 45.

10. Jörg Heiser, interview in *Dana Schutz: If It Appears in the Desert* (Berlin: Contemporary Fine Arts, 2008), n.p.



Assembling an Octopus, 2013



Building the Boat While Sailing, 2012



Théodore Géricault
The Raft of the Medusa, 1819
©RMN-Grand Palais/Art Resource, NY



Distressed Jeans, 2008

content, the subject of this remarkable series of paintings became structure itself. Schutz's explanation of her constant awareness of the framing edge is significant: "I think of the framing edge as a real thing that the subject can push off against, that it has a real tension. ... I think about the painting by asking, 'How does this thing exist in the space?' There is the deep space of the painting and there is the actual space of the rectangle that it's on. I constantly go back and forth between the two."¹¹ One of the most compelling aspects of her art is her ability to make the things she paints exist in their layered painted spaces.

Schutz is able to discover ways to achieve an equivalent organizational complexity in subjects that are less unhinged than her *God* paintings. In two recent and superb large works, *Assembling an Octopus*, 2013, and *Building the Boat While Sailing*, 2012, she has focused on a group of people doing the same thing; in one, a number of would-be artists are drawing an octopus on a beach and, in the other, a motley crew of non-sailors are building, without benefit of tools, the very ship on which they intend to sail. It is a kind of benign imagining of *The Raft of the Medusa*, 1819. Instead of desperate and dying shipwrecked sailors, hanging dangerously over the edges of their raft, the group in Schutz's painting seem to be happily, if ineffectually, constructing their vessel as they go. Some are spouting water like human seals; a woman splashes her feet in the ocean; and a pair of men appears to be hoisting a sail. The atmosphere is more carnival than catastrophe and even though you're not sure they will get their boat built, you have no worries that anyone will be in danger if they don't. There are some recognizable artists on board, including Jackson Pollock and Bruce Nauman, so it is possible to see *Building the Boat While Sailing* as an allegory of painting itself.

Assembling an Octopus works in the same register. Every kind of artist is making an image of the octopus, whose segmented purple tentacles slither throughout the composition. There is a computer artist in the lower right-hand corner, a top-hatted dandy has wandered in from a Manet painting, a boy stares at the trim pubic area of an upside-down, naked woman and the blonde carrying a sand-filled pail and wearing a red polka-dot bikini has been imported from an earlier Schutz painting, *Distressed Jeans*, 2008, where she carries a basket overlaid with fruit. The fact that *Assembling an Octopus* is a tribute to Max Beckmann simply underlines how much the real subject of Schutz's work is the unpredictable and generative history of painting itself.

Peter Schjeldahl's recent review in *The New Yorker* of *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*, an exhibition of seventeen mid-career artists at MoMA, is a provocative assessment of painting, what he felicitously calls "the old, slow

art of the eye and the hand, united in service to the imagination.” His conclusion is that painting “can bleed now, but it cannot heal.”¹² Dana Schutz changes that prognosis. She has staunched the bleeding and has moved right through to the healing stage. She has found a way to make new bodies out of old parts. Schutz has followed the procedure of her Self-Eaters, and chewed up her own painting and the painting of anyone else she has encountered along the way. Out of that self-consuming, omnivorous energy, she has resurrected painting’s wounded and battered body. It is this intelligent process of re-formation and reconstruction that has made her the newest and the most significant painter of the post 9/11, post-Internet generation.

Robert Enright is the senior contributing editor and film critic for *Border Crossings* magazine and the University Research Chair in Art Theory and Criticism in the School of Fine Arts and Music at the University of Guelph. He lives in Winnipeg.

11. Walsh and Enright, p. 45.

12. Peter Schjeldahl, “Take Your Time: New Painting at the Museum of Modern Art,” *The New Yorker*, January 5, 2015, p. 79.

Liste des œuvres exposées

Sneeze, 2001

Huile sur toile

48,3 × 48,3 cm (19 × 19 po)

Collection particulière, New York

Breeders, 2002

Huile sur toile

213,4 × 228,6 cm (84 × 90 po)

Collection particulière

New Legs, 2003

Huile sur toile

152,4 × 167,6 cm (60 × 66 po)

Collection particulière

Chicken and Egg, 2003

Huile sur toile

190,5 × 231,1 cm (75 × 91 po)

Collection particulière, Key Biscayne, Floride

Self-Eater 3, 2003

Huile sur toile

109,2 × 73,7 cm (43 × 29 po)

Avec l'aimable permission de Zach Feuer

Face-Eater, 2004

Huile sur toile

58,4 × 45,7 cm (23 × 18 po)

Collection particulière, New York

Twin Parts, 2004

Huile sur toile

198,1 × 182,9 cm (78 × 72 po)

Collection particulière, New York

Party, 2004

Huile sur toile

182,9 × 241,3 cm (72 × 95 po)

Collection du Museum of Contemporary Art,
Los Angeles

Don de Tia et David Hoberman

Men's Retreat, 2005

Huile sur toile

243,8 × 304,8 cm (96 × 120 po)

Collection particulière, Dallas, Texas

Google, 2006

Huile sur toile

182,9 × 182,9 cm (72 × 72 po)

Collection particulière

How We Would Talk, 2007

Huile sur toile

81,5 × 91,5 cm (32 × 36 po)

Collection du Musée des beaux-arts de Montréal

Don de Nathalie Goyette et de Théa, Joseph,
Hadrien, Arthur et Philippe Lamarre à l'occasion
du 150^e anniversaire du Musée des beaux-arts
de Montréal

How We Would Give Birth, 2007

Huile sur toile

152,4 × 182,9 cm (60 × 72 po)

Collection particulière, Los Angeles

Swimming, Smoking, Crying, 2009

Huile sur toile

114,3 × 121,9 cm (45 × 48 po)

Collection du Nerman Museum of Contemporary Art,
Johnson County Community College,
Overland Park, Kansas

Don de Marti et Tony Oppenheimer et
de la Fondation Oppenheimer Brothers

Shaking, Cooking Peeing, 2009

Huile sur toile

182,9 × 152,4 cm (72 × 60 po)

Collection particulière, New York

Shaving, 2010

Huile sur toile

182,9 × 213,4 cm (72 × 84 po)

Collection particulière, Londres

Talk Talk, 2010

Huile sur toile

72,4 × 101,6 cm (28,5 × 40 po)

Collection particulière

Piano in the Rain, 2012

Huile sur toile

223,5 × 213,4 cm (88 × 84 po)

Collection particulière, New York

Flasher, 2012

Huile sur toile

190,5 × 223,5 cm (75 × 88 po)

Collection particulière

Getting Dressed All at Once, 2012

Huile sur toile

186,7 × 142,9 cm (73,5 × 56,25 po)

Collection particulière

God 4, 2013

Huile sur toile

269,2 × 182,9 cm (106 × 72 po)

Collection particulière

God 5, 2013

Huile sur toile

269,2 × 182,9 cm (106 × 72 po)

Collection particulière

God 6, 2013

Huile sur toile

269,2 × 182,9 cm (106 × 72 po)

Avec l'aimable permission de la galerie Petzel,
New York

Fight in an Elevator, 2015

Huile sur toile

243,8 × 228,6 cm (96 × 90 po)

Avec l'aimable permission de la galerie Petzel,
New York

Lion Eating Its Tamer, 2015

Huile sur toile

212,1 × 226,1 cm (83,5 × 89 po)

Avec l'aimable permission de la galerie Petzel,
New York

Table des illustrations

À moins d'indication contraire, toutes les œuvres reproduites sont de Dana Schutz, avec l'aimable permission de la galerie Petzel, New York.

p. 4-5

Presentation, 2005

Huile sur toile

304,8 × 426,7 cm (120 × 168 po)

Collection du Museum of Modern Art, New York

Don partiel et promis de Michael et Judy Ovitz

p. 16

God 1, 2013

Huile sur toile

269,2 × 182,9 cm (106 × 72 po)

Collection particulière, New York

p. 17, 59

Men's Retreat, 2005

Huile sur toile

243,8 × 304,8 cm (96 × 120 po)

Collection particulière, Dallas, Texas

Pieter Bruegel l'Ancien

La Parabole des aveugles, 1568

Détrempe sur toile

Collection du Museo Nazionale di Capodimonte,

Naples, Italie

© Gianni Dagli Orti/The Art Archive at Art Resource, NY

p. 18, 60

Girl on a Horse, 2013

Huile sur toile

274,3 × 157,5 cm (108 × 62 po)

Willem de Kooning

Woman and Bicycle, 1952-1953

Huile, émail et fusain sur lin

194,3 × 124,8 cm

Collection du Whitney Museum of American Art, New York – Achat

© 2015 The Willem de Kooning Foundation/ARS, New York/SODRAC, Montréal

p. 19, 61

Scar Salon, 2014

Fusain sur papier

134,6 × 96,5 cm (53 × 38 po)

Flossing, 2014

Fusain sur papier

91,4 × 61 cm (36 × 24 po)

Reformers, 2004

Huile sur toile

182,9 × 228,6 cm (72 × 90 po)

p. 20, 62

Assemblage, 2004

Huile sur toile

121,9 × 91,4 cm (48 × 36 po)

Devoured by the Bed, 2014

Fusain sur papier

134,6 × 96,5 cm (53 × 38 po)

Dressing Room, 2013

Huile sur toile

201,9 × 153,7 cm (79,5 × 60,5 po)

p. 21, 63

Frank on a Rock, 2002

Huile sur toile

167,6 × 119,4 cm (66 × 47 po)

God 3, 2013

Huile sur toile

269,2 × 182,9 cm (106 × 72 po)

God 2, 2013

Huile sur toile

269,2 × 182,9 cm (106 × 72 po)

p. 22, 64

Assembling an Octopus, 2013

Huile sur toile

304,8 × 396,2 cm (120 × 156 po)

Building the Boat While Sailing, 2012

Huile sur toile

304,8 × 396,2 cm (120 × 156 po)

Collection du San Francisco Museum of Modern Art

Achat, par échange, grâce à un don anonyme

Théodore Géricault

Le Radeau de la Méduse, 1819

Huile sur toile

491 × 716 cm

Collection du Musée du Louvre

©RMN-Grand Palais/Art Resource, NY

p. 23, 64

Distressed Jeans, 2009

Huile sur toile

261,6 × 193 cm (103 × 76 po)

Biographie

Dana Schutz est née à Livonia, au Michigan, en 1976. Elle a obtenu son baccalauréat en beaux-arts au Cleveland Institute of Art et sa maîtrise à l'Université Columbia de New York, en 2002. La même année, sa toute première exposition, intitulée *Frank from Observation*, suscitait l'attention par l'idée brillante de se représenter elle-même en dernier peintre sur terre, peignant le dernier sujet possible : Frank. Depuis lors, ses sujets, fictifs, vont de personnages qui peuvent se manger eux-mêmes à un homme cloué au sol, de naissances et de morts imaginaires à des performances publiques et privées. Une rétrospective itinérante de Schutz, *If the Face Had Wheels*, a ouvert ses portes au Neuberger Museum of Art de Purchase, au nord de New York, à l'automne 2011. Elle a été suivie, en 2013, d'une exposition d'œuvres nouvelles qui a parcouru l'Europe, du musée Hepworth de Wakefield, au Royaume-Uni, à celui de la Kestnergesellschaft à Hanovre, en Allemagne.

Schutz avait tenu auparavant des expositions en solo au Rose Art Museum de l'Université Brandeis à Waltham, Massachusetts ; au Museum of Contemporary Art de Cleveland, en 2006 ; à la Douglas Hyde Gallery de Dublin ; au Museo di Arte Moderna e Contemporanea de Trente et Rovereto, en 2010 ; et au Centre d'art contemporain d'Atlanta, en 2011. Elle a pris part à de nombreuses expositions de groupe à grand succès, dont *Clandestine*, à la Biennale de Venise, en 2003 ; *Greater New York*, à l'espace P.S.1 de Brooklyn, New York, en 2005 ; *Take Two. Worlds and Views: Contemporary Art from the Collection*, au Museum of Modern Art (MoMA) de New York ; *Art in America: Three Hundred*

Years of Innovation, organisée par le Solomon R. Guggenheim Museum de New York (2007) ; *Eclipse: Art in a Dark Age*, au Moderna Museet de Stockholm, en 2008 ; *Riotous Baroque: From Cattelan to Zurbarán — Tributes to Precarious Vitality*, à la Kunsthhaus de Zurich, en 2012 ; et *America is Hard to See*, au Whitney Museum of American Art de New York, en 2015.

On trouve des tableaux et des œuvres sur papier de Dana Schutz dans de nombreuses collections publiques : MoMA, Guggenheim et Whitney, New York ; Museum of Fine Arts, Boston ; Museum of Contemporary Art, Los Angeles ; Nerman Museum of Contemporary Art, Kansas City ; Musée des beaux-arts de Montréal ; Tel Aviv Museum ; et bien d'autres encore.

Dana Schutz est représentée par les galeries Petzel de New York et Contemporary Fine Arts de Berlin.

Biography

Dana Schutz was born in Livonia, Michigan, in 1976. She received her BFA at the Cleveland Institute of Art and her MFA at Columbia University, New York, in 2002. She first came to attention with her inaugural exhibition *Frank from Observation*, 2002, based on the conceit of Schutz as the last painter on earth, representing the last subject, “Frank”. Since then, her fictive subjects have ranged from people who can eat themselves, a gravity fanatic, imaginary births and deaths, and public/private performers. Her travelling retrospective *If the Face Had Wheels* opened at the Neuberger Museum of Art in Purchase, New York, in the fall of 2011. This was followed in 2013 by a European exhibition of new works that travelled from the Hepworth Wakefield museum in the United Kingdom to the Kestnergesellschaft in Germany.

Schutz has had solo exhibitions at the Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts; Museum of Contemporary Art, Cleveland (2006); Douglas Hyde Gallery, Dublin; Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Italy (2010); and Atlanta Contemporary Art Center, Atlanta (2011). She has participated in many acclaimed group exhibitions, including *Clandestine*, Venice Biennale, Venice (2003); *Greater New York, P.S.1*, New York (2005); *Take Two. Worlds and Views: Contemporary Art from the Collection*, The Museum of Modern Art, New York; *Art in America: Three Hundred Years of Innovation*, organized by the Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2007); *Eclipse: Art in a Dark Age*, Moderna Museet, Stockholm, Sweden (2008); *Riotous Baroque: From Cattelan to Zurbarán – Tributes to Precarious*

Vitality, Kunsthaus Zürich, Switzerland (2012); and *America is Hard to See*, Whitney Museum of American Art, New York (2015).

Dana Schutz’s paintings and works on paper can be seen in the collections of The Museum of Modern Art, New York; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Museum of Fine Arts, Boston; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Nerman Museum of Contemporary Art, Kansas; Montreal Museum of Fine Arts, Montréal; Tel Aviv Museum, Israel; and Whitney Museum of American Art, New York, among many others.

She is represented by Petzel Gallery in New York and Contemporary Fine Arts in Berlin.

Remerciements

Le Musée d'art contemporain de Montréal désire exprimer sa gratitude envers les collectionneurs et institutions qui ont accepté de se départir momentanément de leurs œuvres de Dana Schutz : Bronzini Vender Family Collection ; Collection Suzi et Andrew B. Cohen ; Green Family Collection, Dallas, Texas ; Zach Feuer ; Jeanette Lam ; Collection Diane et Robert Moss, Key Biscayne, Floride ; Musée des beaux-arts de Montréal ; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles ; Nerman Museum of Contemporary Art, Johnson County Community College, Overland Park, Kansas ; Ovitiz Family Collection, Los Angeles ; Collection Carole Server et Oliver Frankel ; Collection Jennifer et David Stockman ; ainsi que les prêteurs ayant préféré garder l'anonymat.

L'artiste et le commissaire remercient vivement la galerie de l'artiste, Petzel, de New York, dont la constante collaboration a rendu l'exposition possible.

Leur reconnaissance va aussi à Carlo Bronzini Vender et à Tanya Traykovski pour leur généreux soutien.

Dana Schutz tient personnellement à remercier John Zeppetelli, Marjolaine Labelle, Robert Enright, Ben Klein, et les employés du Musée d'art contemporain de Montréal. Elle remercie également Friedrich Petzel, Jason Murison, Bruno Brunnet, Nicole Hackert, Philipp Haverkamp, ainsi que les équipes de la galerie Petzel et de Contemporary Fine Arts Berlin, Jason Mandella, Jens Ziehe, Jochen Littkemann, Lucas Page, Ko Sadakuni, Anna Glantz, Zachary Cale, Anthony Iacono, Heidi Jahnke, Peter Labier, Victoria Roth et Ryan Johnson.



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec



9 782551 256952