

0

2



8

9

François Curlet
David Horvitz
Jacqueline de Jong

Poetry is dead
Net Art
Nathalie Ergino

L'avenir de l'art
Thomas Hirschhorn

Jacqueline de Jong

—
par Elsa Vettier

Jacqueline de Jong, Château Shatto, Los Angeles, printemps / Spring 2019. *Pinball Wizard, The Work and Life of Jacqueline de Jong*, Stedelijk Museum, Amsterdam (NL), 9.02 - 18.08.2019. *Jacqueline de Jong - Rétrospective, Les Abattoirs, Toulouse* (F.), 21.09.2018 - 13.01.2019

Le 2 février 1972, Jacqueline de Jong achète un flipper qu'elle nomme «Gaucho». Y jouer lui procure des sensations merveilleuses et idiotes. Elle le dessine entre les lignes du journal intime qu'elle tient sur une valise faite de deux panneaux de bois. C'est la veille de ses 33 ans. «*Well, I'm getting old by now, looking back everything important passes in [decade] in my life*». Le 24 février, elle se plaint du chat, dit que si elle n'a pas écrit ces dernières semaines, elle a peint. Tout en bas du panneau de bois, une femme se masturbe en lisant un livre tandis que de l'autre côté de la charnière, des patineurs s'élancent au milieu de femmes seins nus, de scènes d'orgies et des Black Panthers¹.

En 2016, Jacqueline de Jong a 77 ans; je vois cette petite valise peinte et son travail pour la première fois, comme d'autres sans doute. Je comprends que si, en février 1972, elle a la sensation de vieillir, il faudra pourtant qu'elle attende encore bien des années avant de voir son œuvre considérée, d'un point de vue critique et institutionnel.

Car comme l'écrit Griselda Pollock, les femmes artistes nées dans la première moitié du XX^e siècle «n'ont réussi qu'en beautés décédées ou femmes âgées²». Pour autant ce sont principalement ses jeunes années que les commentateurs retiennent, celles qu'elle contemple déjà rétrospectivement en 1972 et qui l'ont conduite d'Amsterdam à Paris. Dix années que l'on raconte à travers les alliances qu'elle forge d'abord avec Asger Jorn (qui sera son compagnon pendant dix ans), Constant et d'autres membres de CoBrA qui l'introduiront au groupe SPUR et à leur revue. Elle côtoie ensuite Guy Debord et les Situationnistes, puis la nouvelle figuration parisienne, rencontres qui finissent ainsi d'enchâsser sa carrière au sein d'une histoire européenne des avant-gardes. Si ces affinités saturent sa biographie, l'artiste, elle, n'apparaît ni dans les ouvrages dédiés à CoBrA, ni dans les textes de références au sujet de SPUR.

Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'elle conçoit sa plus importante contribution au mouvement situationniste après avoir été exclue de l'Internationale par Guy Debord en 1962. Jusqu'en 1967, elle édite ainsi six numéros de la revue *The Situationist Times*, unique publication anglophone reliée au mouvement, expérimentant une dérive parmi des motifs iconographiques librement associés, comme un atlas consacré aux nœuds (n°3) ou aux labyrinthes (n°4). Elle qui dit «ne pas avoir souffert de cet environnement en grande partie masculin³»

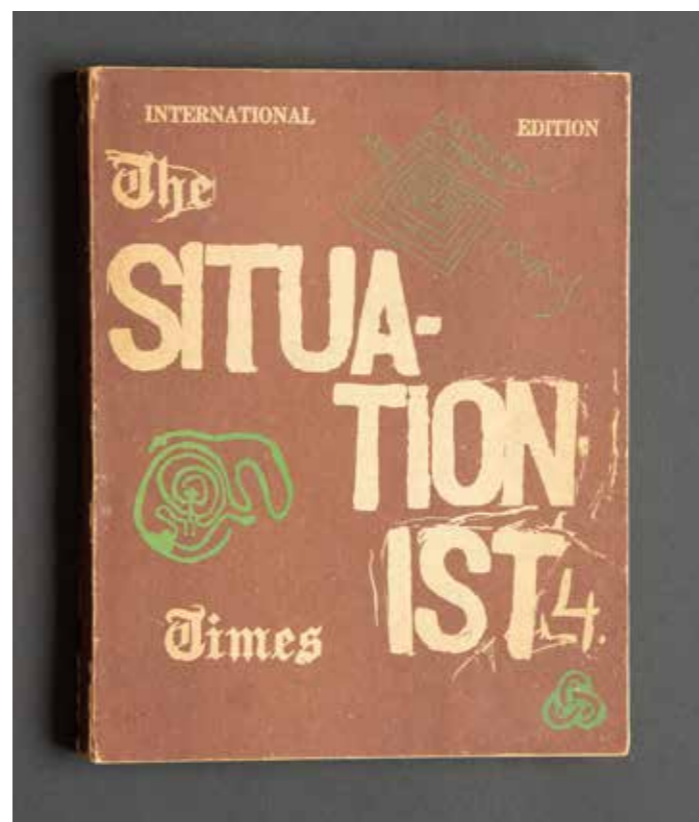
n'apparaît que très rarement sur les photographies de groupe. Mais elle a créé la sienne, sous forme d'un collage (1960) où figurent les visages du peintre Jean Martin, le sien, celui des situationnistes Jorgen Nash et Guy Debord, et celui de Dieter Kunzelmann (SPUR). Malgré les aspects visiblement mondains de sa vie, ses nombreuses amitiés et connaissances, J. de Jong semble être, selon la terminologie de Paul B. Preciado, un «membre fantôme⁴» de l'histoire de l'art, avec toutes les problématiques que comporte aujourd'hui sa «redécouverte⁵» par une jeune génération de galeristes et de critiques. À l'instar de nombreuses femmes artistes du XX^e siècle, J. de Jong a été «historisée non pas à travers son œuvre, mais à travers sa relation avec "ses" hommes artistes», «hégémoniques⁶» de surcroît. En témoignent le nombre d'articles qui, pris dans cette «spirale biographique infinie», oublient d'envisager sa pratique de peintre, évitant par la même occasion d'affronter la multiplicité complexe de son œuvre, tantôt drôlement expressionniste, tantôt crispante de réalisme. C'est précisément cet aspect protéiforme que met en avant sa récente rétrospective aux Abattoirs de Toulouse⁷. Sans remettre en cause l'importance contextuelle de ces alliances, l'exposition permet de s'intéresser de plus près à ce que dit la petite valise: aussi bien l'itinérance géographique et formelle de l'artiste que l'intime qui s'y forge par l'association d'érotisme et de violence, d'accidentel et de grotesque.

Peindre accidentée

En 1973, J.G. Ballard publie *Crash!*, un roman qui met en scène la fascination de deux hommes pour les accidents de voiture et l'excitation sexuelle qu'ils leur procurent, les conduisant de fil en aiguille à les provoquer pour mieux en jouir. Les «infinies variations» destructrices des accidents et le «délire érotique⁸» qu'elles permettent, Jacqueline de Jong en sait quelque chose. En 1965 déjà, elle peignait *Celle qui préfère les voitures* au sein d'une série intitulée «Accidental Paintings». Une femme au visage rubicond, toute en dents et poitrine dénudée, manipule de ses doigts grossiers ce qui semble être une carcasse de voiture défoncée, dont émerge une main sanglante. Dans le roman de Ballard comme dans cette série, jantes et corps cabossés se resserrent sur un même plan chaotique, «dense et plat⁹». Ce qui amuse l'artiste, c'est le drame à l'œuvre et ce que sa tension contenue peut générer comme modalités de représentation



Jacqueline de Jong, *The Backside of the Existence*, 1992. Courtesy Jacqueline de Jong; Château Shatto, Los Angeles.



Jacqueline de Jong, *The Situationist Times*, n°4. Collection Les Abattoirs musée - Frac Occitanie Toulouse. Courtesy Jacqueline de Jong. Photo: Sylvie Leonard.

¹ *Op het land waar het leven zoekt is*, 1972, est présenté par la galerie Château Shatto à Paris Internationale en 2016. On y lit «*2 Feb. 1972: last day of my 32, well I'm getting old by now, looking back everything important privately passes in deccenia (sic) in my life*»

² «*Women artists have, until the YBA phenomenon, done well as only dead beauties or old ladies.*» Griselda Pollock, «Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age», *Oxford Art Journal*, Vol. 22, No. 2, Louise Bourgeois (1999), p. 73-100.

³ Entretien téléphonique avec l'artiste, janvier 2019.

⁴ Paul B. Preciado, «Le membre fantôme: Carol Rama et l'histoire de l'art», *La Passion selon Carol Rama*, éditions musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / MACBA, 2015.

⁵ *Ibid.*, p. 20., P. B. Preciado insiste bien sur l'histoire coloniale de la notion de découverte avec laquelle il faut prendre ses distances: découvrir c'est «nommer avec le langage du pouvoir».

⁶ *Ibid.*, p. 22

⁷ Du 28 septembre 2018 au 13 janvier 2019. Il s'agissait de sa première rétrospective en France.

⁸ J. G. Ballard, *Crash!*, 1973, éditions Denoël (2005), p. 30.

⁹ David Cronenberg à propos de sa première impression de *Crash!* qu'il adapte au cinéma en 1996 <https://www.lesinrocks.com/1996/07/17/cinema/actualite-cinema/entretien-david-cronenberg-crash-0796-11233431/>



Jacqueline de Jong, *Op het land waar het leven zoet is (On the countryside where life is sweet)*, 1972. Courtesy Jacqueline de Jong; Château Shatto, Los Angeles.

distinctes, comme compositions tordues. Aux figures embouties des accidents de la route succédera ainsi, au début des années 1980, la *Série Noire*, un ensemble de tableaux inspirés par une littérature policière riche en scènes de meurtre et imperméables gris. Ce sont dans des veines alternativement pop ou proches de la figuration narrative que J. de Jong explore alors les obliques raides des victimes allongées ou suspendues par le pied (*Quasy Modo and Queen Kong*, 1981), les perspectives surplombantes sur des corps en flaque (*30 maart 1981*). Mais de la terminologie «accidentelle» qu'elle adopte dans les années 1960 n'émerge pas seulement la question du drame. Le hasard va aussi sillonner son œuvre, non pas comme principe agissant (bien que pour l'autodidacte qu'elle est, le passage d'un style pictural à un autre est envisagé comme un «challenge» qu'elle se lance, avec ce qu'il comporte comme incertitude et chance du débutant) mais en tant que motif, ou situation. Aussi, le jeu a une présence particulière dans son œuvre, notamment à travers la série des *Billards*. À l'instar des scènes de meurtres, l'enjeu se situe dans l'ambition du cadrage, resserré sur la table verte, ou contraint par l'angle que forment la queue et le bras qui la tient. La tension de la mise en scène repose moins sur l'issue de la partie que sur le jeu sexuel revendiqué qui, une fois de plus, passe par le truchement d'un objet, la provocation du hasard. Que font les protagonistes de *Crash!* si ce n'est, comme dans une toile de 1978, *Tirer le diable par la queue?*

« Couilles de potato »

Si l'accident est un moteur pour peindre, il est également un prisme pour malmener le corps humain, le disloquer, le retourner jusqu'à le rendre méconnaissable ou ambivalent. Cette mise en crise des contours humains, Jacqueline de Jong semble l'avoir expérimentée avec malice au fil des décennies. C'est ainsi qu'une tonalité grotesque, un ridicule parfois effrayant de laideur émergent des travaux peints présentés aux Abattoirs de Toulouse. Dans les années 1980, elle réalise une série de grands formats dans lesquels des personnages mi-humains mi-animaux ont des crocs qui dépassent de leurs gueules, des pattes acérées, tantôt munies de griffes, tantôt d'orteils. L'artiste les met en scène dans de vastes compositions où ils s'enchevêtrent au point qu'il est difficile de savoir s'ils se dévorent ou s'embrassent (*Chemin Perdu de la Chasse Frustrée*). D'autres mutations physiques sont à l'œuvre dans la grande bache peinte qu'elle réalise en 1992, *The backside of existence*. Sur chaque côté de la surface flottante, des créatures ailées et des figures aux postures outrées sont prises dans une dynamique d'attraction et de répulsion qui semble contribuer à les déformer davantage. La scène, que l'on a rapprochée d'une lutte apocalyptique entre le bien et le mal, pourrait se rattacher à une tradition du grotesque incarnée par les peintres médiévaux flamands Jérôme Bosch ou Pieter Brueghel l'Ancien. À bien considérer *la Chute des Anges Rebelles* (1562), il semble ne subsister chez J. de Jong que les anges monstrueux

et hybrides, ceux qui, matés au bas du tableau, montrent leurs entrailles et leurs langues.

L'expérimentation que l'artiste mène depuis quelques années avec les pommes de terre prolonge la question du grotesque et de la déformation humaine au sein du règne végétal. Collectant les tubercules germés dans l'obscurité de sa cave, elle les fait intervenir comme autant de personnages dans une série de photographies transférées sur toiles (*Potato Blues*) et un ouvrage, clin d'œil aux Situationnistes, *Psychogéographie des pommes de terre* (2017). Elle s'y amuse du recroquevillement du légume et de ce qu'il lui pousse comme protubérances, les assimilant à des têtes ou à des «couilles de potato». Cette expression, dont elle recouvre certaines images, nous rappelle que le grotesque pictural de J. de Jong est souvent redoublé par l'utilisation d'un langage tout en déformations. Ainsi, les titres de ses œuvres

ne cherchent que rarement à les caractériser, ils s'amuse plutôt de fausses pistes et de maladresses orthographiques. L'artiste est polyglotte et ses tableaux, du *Salo et les Salopards* (1966) au *Tournevicioux cosmonaute* (1967) le disent dans une drôle d'hybridité.

En 2003, le CoBrA Museum of Modern Art avait, à l'occasion de la première rétrospective consacrée à Jacqueline de Jong, qualifié l'artiste d'agent secret («*Undercover in de kunst*»). Si ce titre fictionnalise malencontreusement les raisons pour lesquelles on avait ignoré son œuvre jusque-là, il formule néanmoins la constante duplicité dans laquelle opère J. de Jong. Et ce «revers de l'existence» qu'elle sillonne pourrait bien être la doublure grotesque du réel où animaux, pommes de terre, humains et machines se fondent, où le temps peut être soudainement embouti, où la forme est toujours remise en jeu, telle une boule de flipper.

Jacqueline de Jong, *Billards*, 1977-1978.

Courtesy Jacqueline de Jong; Château Shatto, Los Angeles.
Vue de l'exposition / View of the exhibition, Les Abattoirs musée - Frac Occitanie Toulouse.
© Printemps de Septembre. Photo: Damien Aspe.



Jacqueline de Jong

—
by Elsa Vettier

Jacqueline de Jong, Château Shatto, Los Angeles, printemps / Spring 2019. Pinball Wizard, The Work and Life of Jacqueline de Jong, Stedelijk Museum, Amsterdam (NL), 9.02 - 18.08.2019. Jacqueline de Jong - Rétrospective, Les Abattoirs, Toulouse (F.) 21.09.2018 - 13.01.2019

On 2 February 1972, Jacqueline de Jong bought a pinball machine which she nicknamed “Gaucho”. Playing it gave her wonderful and idiotic sensations. She drew it between the lines of the diary which she kept on a suitcase made of two wooden boards. She was about to be 33. “Well, I’m getting old by now, looking back everything important passes in [decades] in my life”. On 24 February, she grumbled about her cat, and said that even if she hadn’t written anything in the last few weeks, she had been painting. At the very bottom of the wooden board, a woman is masturbating while she reads a book, and on the other side of the hinge skaters are hurtling about in the midst of bare-breasted women, orgy scenes, and Black Panthers.¹

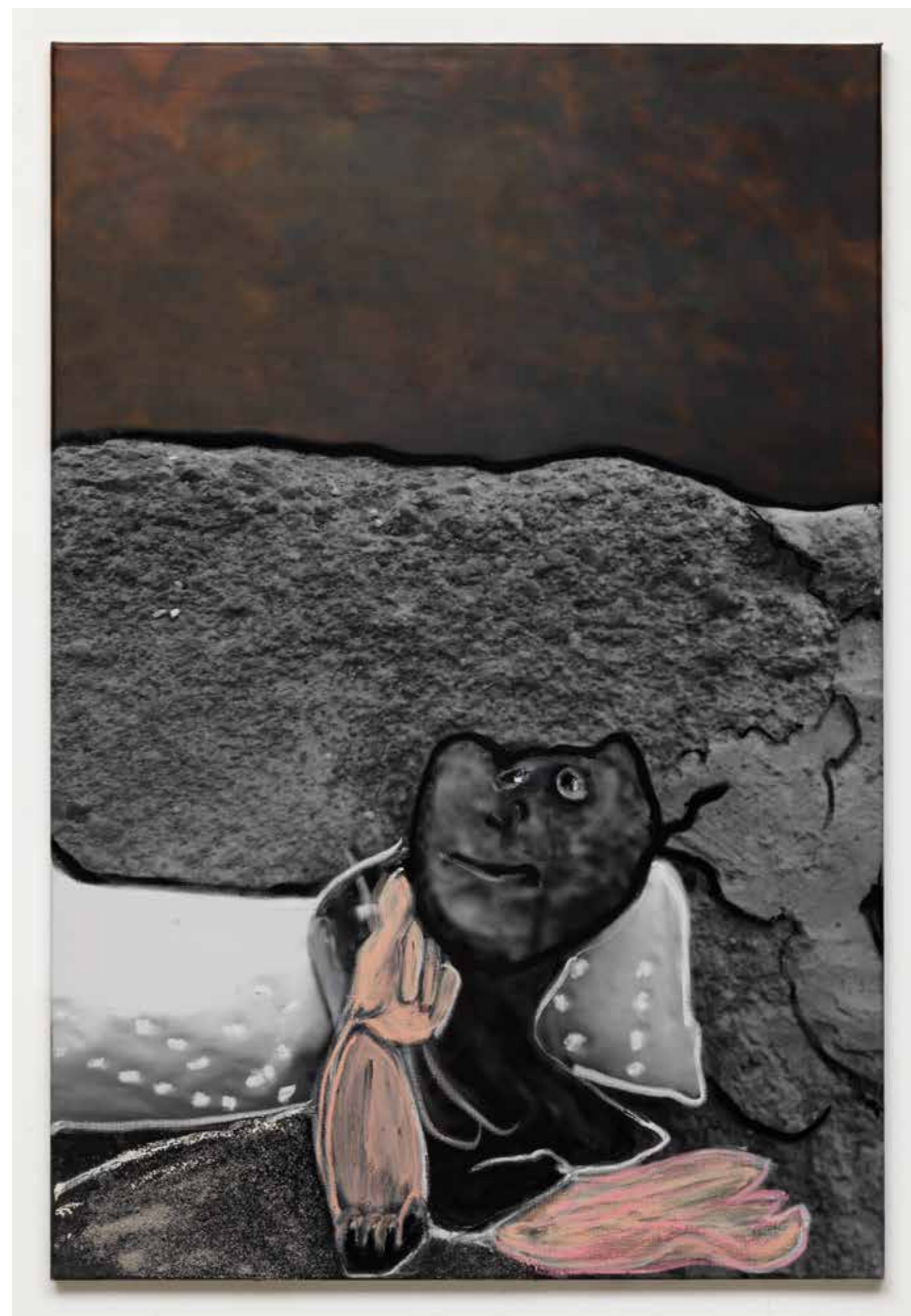
In 2016, Jacqueline de Jong was 77; I am seeing that small painted suitcase and her work for the first time, like other people, no doubt. I realize that if, in February 1972, she had that sensation of growing old, she would nevertheless have to wait quite a few years before seeing her œuvre appreciated, from a critical and institutional viewpoint.

As Griselda Pollock has written, women artists born in the first half of the 20th century “only succeeded as dead beauties or old ladies”.² Yet it is mainly her early years that commentators recall, those years that she was already contemplating with hindsight back in 1972, and which led her from Amsterdam to Paris. Ten years that are described through the alliances she made first with Asger Jorn (who was her companion for ten years), and then Constant Nieuwenhuys and other CoBrA members who introduced her to the Gruppe SPUR and their magazine. Then she rubbed shoulders with Guy Debord and the Situationists, and the New Figuration movement in Paris, encounters which thus ended up enshrining her career within a European history of avant-gardes. These affinities crowd her biography, but the artist, for her part, appears neither in books about CoBrA, nor in reference writings about SPUR. It is incidentally interesting to note that she came up with her most significant contribution to the Situationist movement after having been barred from the Internationale by Guy Debord in 1962. Up until 1967, she thus edited six issues of the magazine *The Situationist Times*, the only English language publication associated with the movement, trying out a drift among freely associated illustrative motifs, such as an atlas devoted to knots (n°3) and one devoted to mazes (n°4). She who said that “she had not suffered from that largely male

environment”³ only appears very rarely in group photographs. But she created her own photograph, in the form of a collage (1960) in which are featured the faces of the painter Jean Martin, her own face, and those of the Situationists Jorgen Nash and Guy Debord, along with Dieter Kunzelmann’s (SPUR). Despite the visibly urbane aspects of her life, and her many friends and acquaintances, J. de Jong seems to be—to borrow the terminology of Paul B. Preciado—a “phantom limb”⁴ of art history, with all the issues today involved by her “rediscovery”⁵ by a young generation of gallery owners and critics. Like many 20th century women artists, J. de Jong has been “historicized not through her œuvre, but through her relation with “her” male artists, who were, to boot, “hegemonic”.⁶ This is illustrated by the number of articles which, caught in this “endless biographical spiral”, forget to see her praxis as a painter, thereby avoiding any confrontation with the complex variety of her work, at times oddly expressionist, at others irritatingly realistic. It is precisely this multifaceted aspect that is highlighted by her recent retrospective show at Les Abattoirs in Toulouse.⁷ Without calling the contextual importance of those alliances into question, the exhibition enables us to take a closer interest in what the small suitcase has to say: both the artist’s geographical and formal wandering and the intimacy which is created in it through the association of eroticism and violence, the accidental and the grotesque.

Accidental painting

In 1973, J.G. Ballard published *Crash!*, a novel about two men’s fascination with car crashes, and the sexual arousal they derive from in them, gradually leading them to cause accidents, the better to enjoy them. The destructive “endless variations” of accidents and the “erotic delirium”⁸ which they give rise to is something Jacqueline de Jong knows about. Back in 1965, she painted *Celle qui préfère les voitures* as part of a series titled “Accidental Paintings”. A ruddy-faced, toothy, bare-breasted woman is handling with her clumsy fingers what seems to be the wreck of a crashed car, from which a bloody hand emerges. In Ballard’s novel and in this series, dented wheels and bodies cling to one another on one and the same chaotic plane, which is “dense and flat”.⁹ What amuses the artist is the drama at work, and what different modes of representation, what twisted compositions, its contained tension can create. The damaged



Jacqueline de Jong, *Mr. P. de Terre en Hommage à Cartier Bresson*, 2017. Courtesy Jacqueline de Jong; Château Shatto, Los Angeles. Photo: Renato Ghiazza.

¹ *Op het land waar het leven zoet is*, 1972, was shown by the Château Shatto gallery at Paris Internationale in 2016. In it we can read “2 Feb. 1972: last day of my 32, well I’m getting old by now, looking back everything important privately passes in decennia (sic) in my life”.

² “Women artists have, until the YBA phenomenon, done well as only dead beauties or old ladies.” Griselda Pollock, “Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age”, *Oxford Art Journal*, Vol. 22, No. 2, Louise Bourgeois (1999), p. 73-100.

³ Telephone interview with the artist, January 2019.

⁴ Paul B. Preciado, “The phantom limb: Carol Rama and the history of art”, *The Passion According to Carol Rama*, MAMVP / MACBA, 2015.

⁵ *Ibid.*, p. 20., P. B. Preciado of course emphasizes the colonial history of the notion of discovery which we must keep our distance from: discovering is “naming with the language of power”.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷ From 28 September 2018 to 13 January 2019. This was her first retrospective in France.

⁸ J. G. Ballard, *Crash!*, 1973.

⁹ David Cronenberg on his first impression of *Crash!* which he adapted as a film in 1996 <https://www.lesinrocks.com/1996/07/17/cinema/actualite-cinema/entretien-david-cronenberg-crash-0796-11233431/>

figures caused by road accidents were thus followed, in the early 1980s, by the *Série Noire*, a set of pictures inspired by a thriller literature full of murder scenes and grey raincoats. It is in an alternately pop and narrative figuration-like vein that J. de Jong then explores the stiff lines of victims either prone or hanging by a foot (*Quasy/Modo and Queen Kong*, 1981), and perspectives overarching slouched bodies (*30 maart 1981*). But it is not just the question of drama that emerges from the “accidental” terminology she used in the 1960s. Chance also criss-crosses her œuvre, not as an active principle (although, for the autodidact she is, the shift from one pictorial style to another is seen as a ‘challenge’ which she tosses out, with all that that implies in terms of uncertainty and beginner’s luck), but as a motif, or situation. So games have a special presence in her work, especially in the *Billards* series. Like murder scenes, the challenge is situated in the intent of the framing, serried on the green table, or constrained by the angle formed by the cue and the arm holding it. The tension of the presentation resides less in the outcome of the game than in the claimed sexual interplay which, once again, passes by way of an object, the provocation of chance. What are the characters in *Crash!* doing, if not, as in a 1978 canvas, *grabbing the devil by the tail?*

“Potato balls”

If the accident is an incentive for painting, it is also a lens for manhandling the human body, dislocating it, and turning it inside out until it is unrecognizable or ambivalent. Jacqueline de Jong seems to have experimented with this crisis of human outlines with some mischief over the decades. Thus it is that a grotesque tone and at times terrifyingly ugly absurdity emerge from the painted works on view at Les Abattoirs in Toulouse. In the 1980s, she produced a large format series in which half-human half-animal figures have fangs which protrude from their mouths, and sharp feet, sometimes with claws, sometimes with toes. The artist presents them in huge compositions where they are so entangled that it is hard to know whether they are devouring or embracing each other (*Chemin Perdu de la Chasse Frustrée*). Other physical changes are at work in the large painted tarpaulin that she produced in 1992, *The Backside of Existence*. On either side of the floating surface, winged creatures and figures with exaggerated postures are caught in a dynamic of attraction and repulsion which seems to distort them even more. The scene, which has been likened to an apocalyptic struggle between good and evil, might be part of a tradition of the grotesque incarnated by the mediaeval Flemish painters Hieronymus Bosch and Pieter Bruegel the Elder. If you like take a close look at *The Fall of the Rebel Angels* (1562), all that seems to exist in J. de Jong’s work is monstrous and hybrid angels, those who, at the bottom of the picture, show their entrails and their tongues.

The experiments undertaken by the artist over the last few years with potatoes extend the question

of the grotesque and human deformation within the plant kingdom. Collecting tubers germinated in the darkness of her cellar, she involves them like so many characters in a series of photographs transferred to canvases (*Potato Blues*) and a book, a wink at the Situationists, *Psychogéographie des pommes de terre* (2017). She is amused by the vegetable’s shrivelling and what it grows by way of protuberances, likening them to heads and “potato balls”. This expression, with which she covers certain images, reminds us that J. de Jong’s

pictorial grotesque is often redoubled by the use of a thoroughly deformed language. So the titles of her works only rarely seek to describe them, they tend rather to have fun with false leads and clumsy spelling. The artist is a polygot and her pictures, from *Salo et les Salopards* (1966) to *Tournevieux cosmonaute* (1967), express as much in an oddly hybrid way.

In 2003, to mark Jacqueline de Jong’s first retrospective, the CoBrA Museum of Modern Art described the artist as a secret agent

(“*Undercover in de kunst*”). If this title ill-advisedly fictionalized the reasons why people had not known about her art hitherto, it nevertheless describes the ongoing duplicity in which J. de Jong operates. And this “flipside of existence” which she criss-crosses could well be the grotesque lining of the reality in which animals, potatoes, human beings and machines all merge together, where time can be suddenly dented, where form is always brought back into play, like a pinball.



Jacqueline de Jong, *Chemin Perdu de la Chasse Frustrée*, 1987.
Courtesy Jacqueline de Jong; Château Shatto, Los Angeles.