

Cheyney Thompson

I first learned of Martin Barré's work when I met Yve-Alain Bois in a residency in Giverny in 2004. The broad net I cast that summer set out to understand the dynamics of postwar French art, specifically works that were not readily in circulation, or held in collections outside of France. For a variety of reasons, I was researching practices that stood aside from the sweeping developmental narratives I'd learned about or seen in museums.

Though the practices were integrated with those narratives, they also existed apart from them, defying whatever telos was thought to give art its present confused animatronics. Barré's oeuvre is both nimble and sclerotic. It is nimble in its approach to scale, namely the two-dimensional distribution of intensity, and the commutative properties of abstract painting. If this mobility can be said to be merely an empty formalization of Duchamp's legacy (*Fountain*, 1917 and *3 Standard Stoppages*, 1913-1914), his work manages, however, to avoid the nominalism that frequently takes the bite out of artworks that insist on displacement as a primary operation. On the other side of this seeming pliability lies an obdurate relation to method, whereby what is proposed is not the avant-gardist overcoming of certain formal and technical legacies in art and its tools, but rather their perpetual reconfiguration and re-sequencing. Surfacing, lineating, marking; these are Barré's barely-bodied operations which are ambiguously constituted either as a form of objective analysis or as one of subjective game playing. These three operations, which Barré referred to as sessions, serve to sift the emic units out from the etic ones. It is this sifting that allows the clinamen of these restricted elements to unravel the *mise-en-scène* of the encounter.

I cannot say, especially in a normative way, what Barré's work or way of working might leave in its wake as a legacy. But what could perhaps be called Barré's histological mode of painting has helped me to understand some common points in seemingly disparate practices. This approach elucidates Lygia Clark's "organic line" that showed her the way out of Mondrian's dead-end Hegelianism, and it provides a framework of interpretation of the methodological significance of the enigmatic shot diagrams and script mark-ups of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet. It helps ground the more mystifying psychedelic aspects of Dan Graham's work and allows for something resembling content to move closer to the surface in Hanne Darboven's otherwise process-based formalism. This mode primarily moves knowledge away from the domain of the visible and into a place where contact becomes possible and necessary.

Where agency encounters structure, what kinds of effects are the result? What capacity or incapacity of description serves to capture or model either agent or structure, or the relation formed by their contact? These questions are not resolved in the figure of the diagram or network, or whatever figure we use now to support the myth of a liberalized centerless relationality. It seems to me that this histological approach is part of what brings such formal and political force to Cameron Rowland's recent exhibition "91020000" at Artists Space, where the legacies of embodiment on either the subject's or object's side are resolutely agonistic. It is an approach leading to a work that marks, by touching, the elapsed time of a traumatic deferral whose repression, under the distended name of art, finally metastasizes into the visible. As Michel Serres writes in *The Birth of Physics*, "either I am seriously mistaken, or this is materialism."

Cheyney Thompson. Born 1975 in Baton Rouge, Louisiana. Lives and works in Brooklyn, New York

Cheyney Thompson

Ho scoperto il lavoro di Martin Barré grazie a Yve-Alain Bois durante una residenza a Giverny nel 2004. Quell'estate il mio fine era di conoscere meglio l'arte francese del dopoguerra. In particolare, le opere non facilmente reperibili o le collezioni che si trovavano fuori dalla Francia. Per vari motivi, cercavo pratiche che affiancassero le narrazioni che conoscevo per averne letto o che avevo visto nei musei, che fossero integrali a queste, ma che ne fossero – contemporaneamente – esterne: che avessero resistito alla teleologia che aveva dato all'arte la sua recente, confusa incarnazione. L'opera di Barré è al tempo stesso agile e sclerotica. Il lavoro è agile nella sua tendenza a scalare, vale a dire nella distribuzione monodimensionale dell'intensità e nelle proprietà commutative dell'astrazione pittorica. Sebbene questa mobilità possa essere letta come una vuota formalizzazione dell'eredità di Duchamp (*Fountain*, 1917 e *3 Standard Stoppages*, 1913-1914), il suo lavoro riesce, tuttavia, a evitare il nominalismo che frequentemente affligge le opere d'arte che insistono sulla dislocazione come tattica fondamentale. Contrariamente all'apparente flessibilità, c'è una certa ostinazione nel proporre quello che non è il superamento avanguardista di retaggi – formali e tecnici – dell'arte e dei suoi strumenti quanto, piuttosto, un'eterna riconfigurazione degli stessi. Il lavoro sulle superfici, la linearità e il segno sono tutte caratteristiche di Barré che si avvicinano all'incorporeo e sono costituite ambigualmente come analisi oggettiva o come un gioco soggettivo. Queste tre operazioni, cui Barré si riferisce come "sessioni", servono per estrarre le unità emiche dall'etica. È questa estrazione che consente al clinamen di questi elementi di svelare la messa in scena dell'incontro.

Non riesco a dire, soprattutto in senso normativo, quanto l'opera di Barré e il suo metodo ci abbiano lasciato in eredità, ma quella che potrei definire modalità istologica nel dipingere, mi ha aiutato a comprendere alcuni punti in comune in pratiche apparentemente differenti. Questo approccio ha guidato la "linea organica" di Lygia Clark mostrandole la via d'uscita dall'hegelismo senza scampo di Mondrian; così come ha fornito un quadro interpretativo dell'importanza metodologica dei diagrammi e delle sceneggiature di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Il metodo di Barré aiuta a comprendere gli aspetti psichedelici più mistificanti del lavoro di Dan Graham e consente di avvicinare uno spettro di contenuto alla superficie nella pratica formalista di Hanne Darboven. Questo metodo sposta la conoscenza dal dominio del visibile, in un luogo dove il contatto diventa possibile e necessario. Quali sono i risultati dell'incontro tra azione e struttura e quale capacità (o incapacità) è necessaria per catturare o modellare l'azione, la struttura o la relazione del loro incontro? Sono questioni che non si risolvono nella figura del diagramma, della rete o di qualsiasi altra metafora che potremo usare oggi per sostenere il mito di una relazionalità liberale e senza centro. Penso che questo approccio istologico dia una grande forza formale e politica alla recente mostra di Cameron Rowland "91020000" all'Artists Space, dove la materializzazione del soggetto e dell'oggetto sono decisamente agonistiche. Si tratta di un approccio che segna il tempo di un differimento traumatico la cui repressione, chiamata arte, si metastatizza nel visibile. Come scrive Michel Serres in *Lucrezio e l'origine della fisica*, "O mi sto seriamente sbagliando, oppure questo è materialismo".



Cameron Rowland, "91020000" installation view at Artists Space, New York, 2016. Courtesy: the artist and ESSEX STREET, New York. Photo: Adam Reich



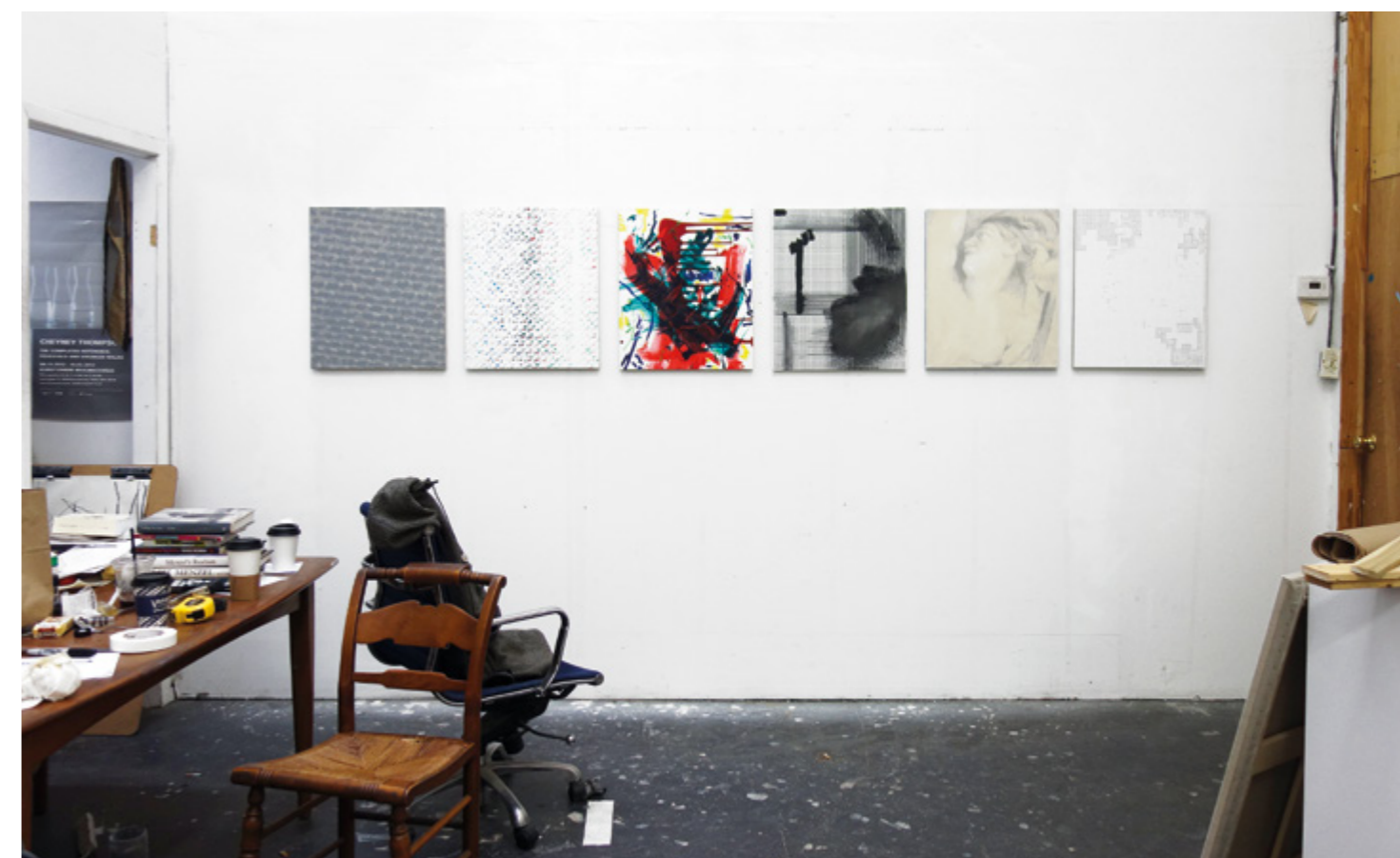
Cheyney Thompson, *Untitled study*, 2012. Courtesy: the artist



Cheyney Thompson, *Untitled study*, 2014. Courtesy: the artist



Martin Barré, *75 - 76 - D - 157 x 145*, 1975-1976. Courtesy: Andrew Kreps Gallery, New York



Cheyney Thompson, *Untitled studies*, 2006-2015. Courtesy: the artist