

Opposite page:
Fishing with John #6 2001
Acrylic on canvas
74 3/4 x 55 in. / 190 x 140 cm

The Baby of Macon #1 2001
Acrylic on canvas
55 x 74 3/4 in. / 140 x 190 cm





Opposite page and pages 64–71:
2 ou 3 choses que je sais d'elle (suite) – Alpine,
Mamco – Musée d'art moderne et contemporain, Geneva, Switzerland, 2003

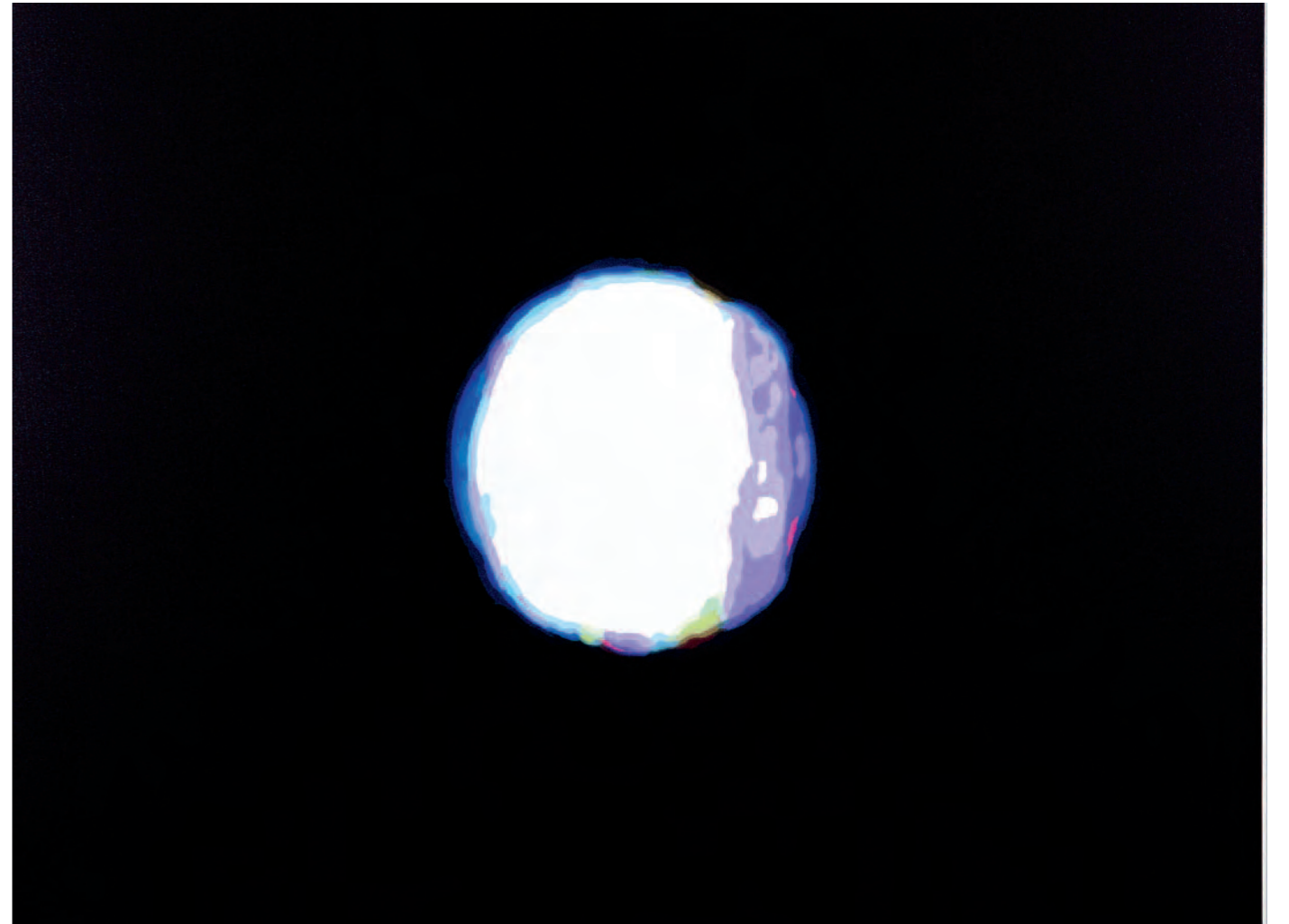








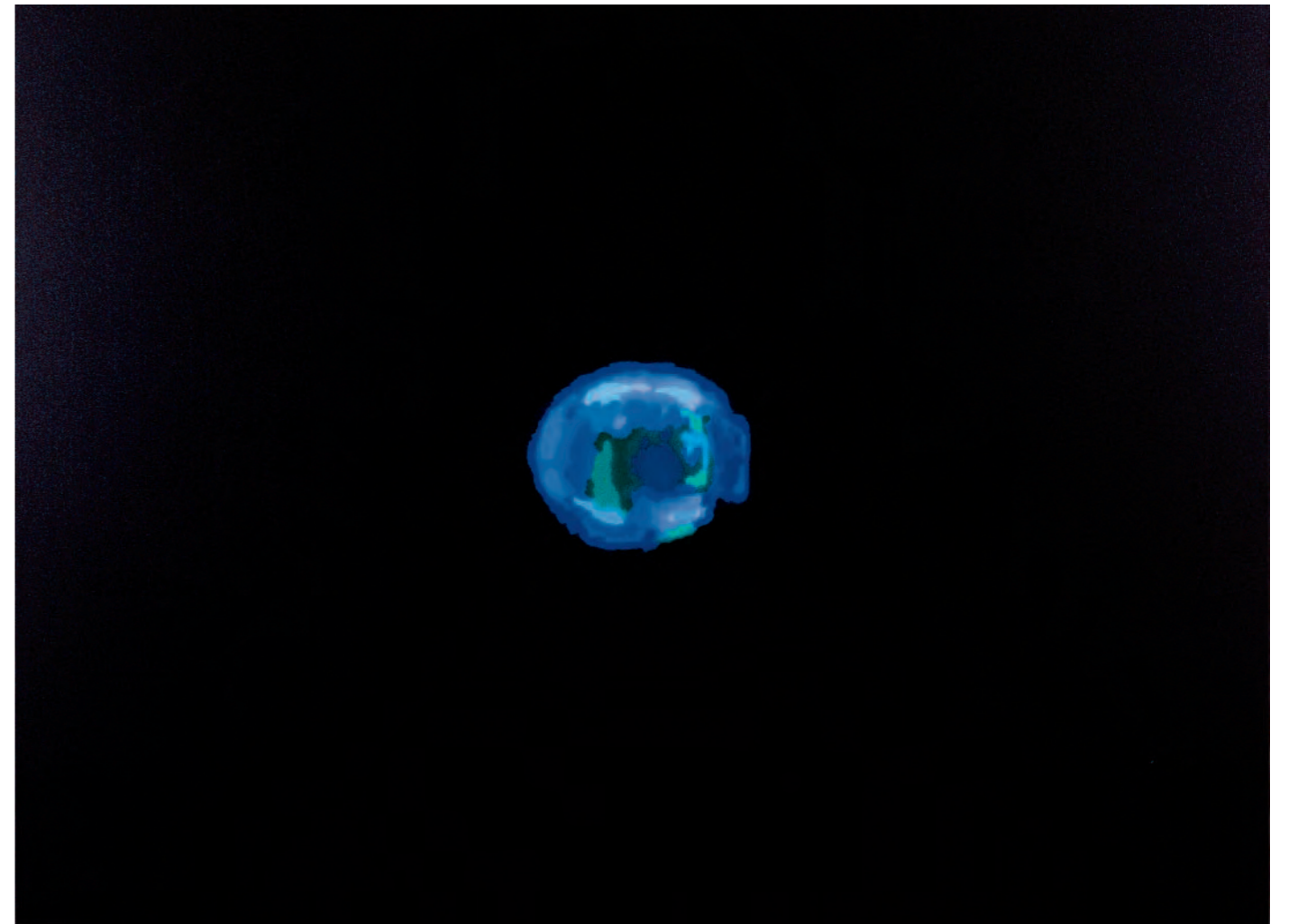
Alpine, TX #292-1 2003
Acrylic on canvas
75 x 101½ in./ 190,5 x 258 cm



Opposite page:
Santa Fe, NM #101b 2003
Acrylic on canvas
71 x 96 1/2 in. / 180 x 244 cm



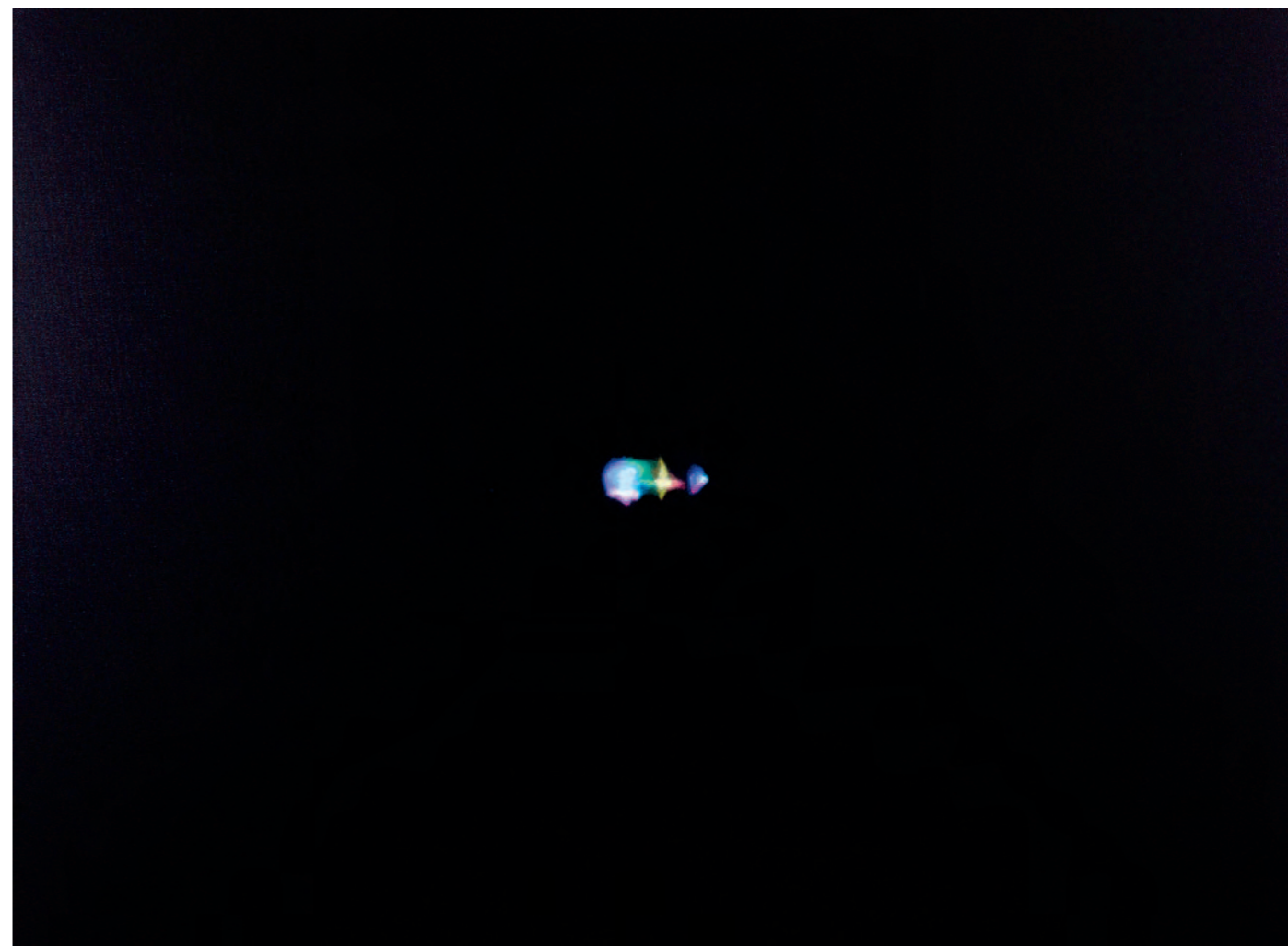
Santa Fe, NM #81c 2003
Acrylic on canvas
71 x 96 1/2 in. / 180 x 244 cm



Santa Fe, NM #118b 2003
Acrylic on canvas
71 x 96 1/2 in. / 180 x 244 cm



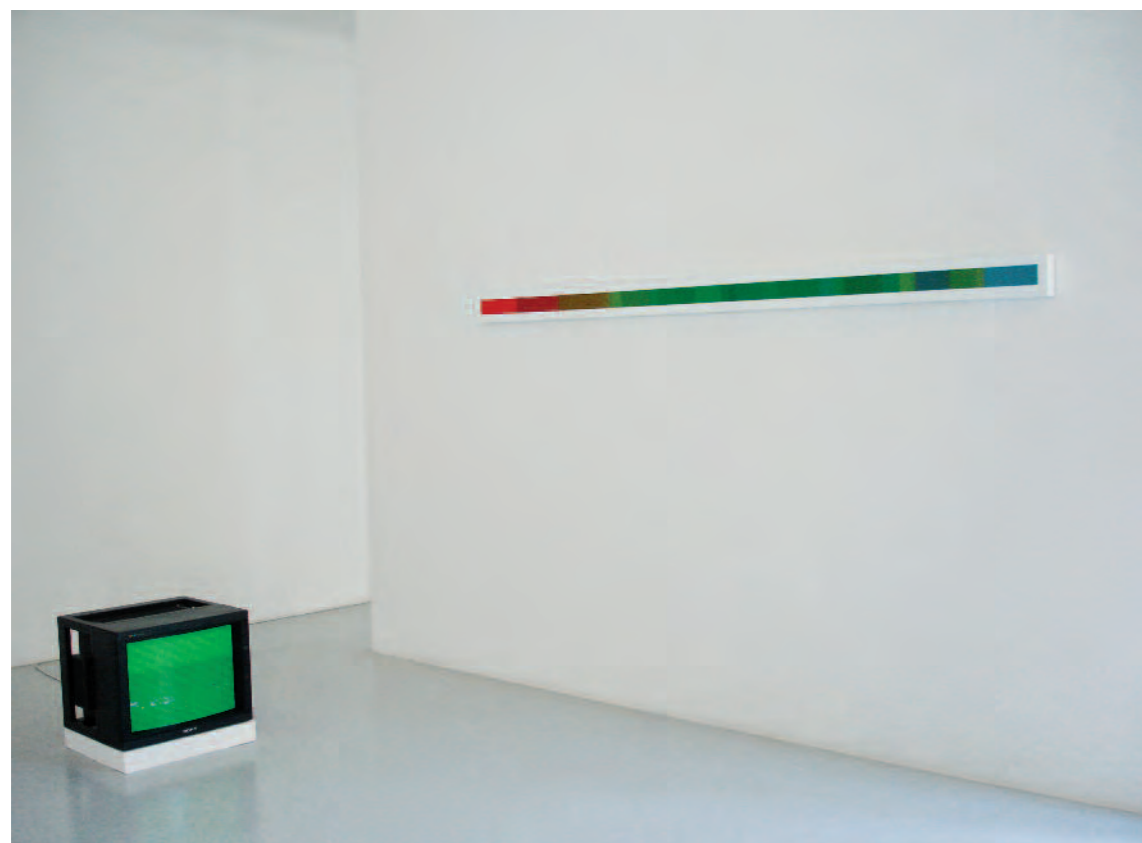
Santa Fe, NM #32c 2003
Acrylic on canvas
71 x 96 1/2 in. / 180 x 244 cm



Santa Fe, NM #104e 2003
Acrylic on canvas
71 x 96 1/2 in. / 180 x 244 cm



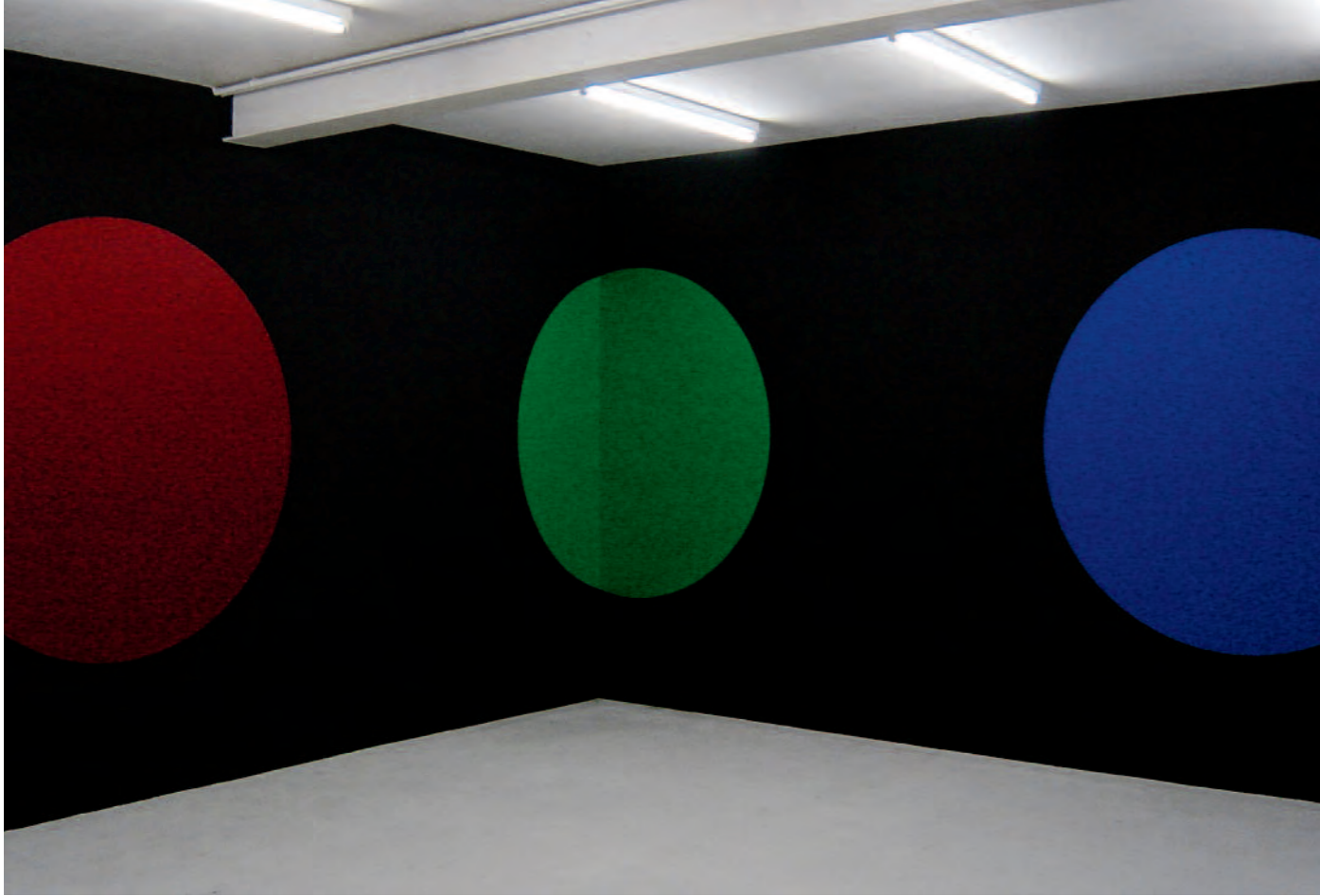




Glitch #3 2004
6:32:11 de Flux Mpeg 2004
On fait le mur, flux + territoires + frontières = multimedia,
 Espace de l'Art Concret, Château de Mouans, Mouans-Sartoux, France, 2007



Metablocks #1-6 2004
www.jugnetclairer.com 2007
 Paintings after the publication *www.jugnetclairer.com*, Paris, isthme éditions, 2005,
 graphic design by Stéphane Tanguy.
On fait le mur, flux + territoires + frontières = multimedia,
 Espace de l'Art Concret, Château de Mouans, Mouans-Sartoux, France, 2007



JEAN LOUIS SCHEFER

À quelle distance ?
How Far?

JEAN LOUIS SCHEFER

À quelle distance ?

« Ayant fait deux Trous l'un près de l'autre dans le volet de ma Fenêtre, je mis au devant deux Prismes, un devant chaque Trou, lesquels pussent envoyer sur le Mur opposé deux images du Soleil, oblongues & colorées. Et ayant mis, à une petite distance du Mur, un morceau de Papier, long & étroit, dont les bords étoient droits et paralleles, je disposai les Prismes & le Papier de telle maniere que la couleur Rouge de l'une de ces Images tombât directement sur une moitié du Papier, & la couleur Violette de l'autre Image sur l'autre moitié du même Papier : de sorte que le Papier paroissoit de deux couleurs, Rouge & Violet, à peu près comme le Papier peint dans *la premiere & la seconde Experience*. Après cela je couvris d'un drap noir le Mur qui étoit derriere le Papier, afin que l'Experience ne pût point être troublée par quelque Lumière reflechie du Côté du Mur¹. »

Nous ne sommes pas très loin de ceci : le soleil fait une peinture (*les rayons feront une peinture de l'objet sur quelque corps blanc qu'ils viennent à tomber*). Nous n'en percevons des images que par son pouvoir photographique : tout corps est photosensible ; la lumière se décline en une suite d'accidents de réflexion ; et la réfraction est un cas particulier du phénomène de la réflexion des rayons. Il a fallu que ceux-ci, tout d'abord, perdent leur corps, que les dieux, le peuple innombrable de la mythologie (les premiers agents de la peinture) disparaissent pour laisser place au vaisseau prismatique, à l'humeur vitrée. Voilà donc le ciel déshabité des corps opaques et des instances divines, de toute délégation d'âmes dont les degrés peignent une hiérarchie de dignités divines. Mais est-ce bien la seule mutation dont est affectée l'idée de la peinture ?

Le ciel tenu pour un miroir de la terre et peuplé de créatures progressivement invisibles à proportion de leur participation à la nature de la lumière. Voilà une échelle graduée qui a fait la peinture dans une morale et, au mieux, dans un habillage de la théologie platonicienne. Un éventail de miracles précisément mis au point chez Leon Battista Alberti : le tableau est un plan de construction géométrique calculé pour une illusion de réalité ; les corps que le peintre doit y placer afin de raconter une histoire (l'ouvrage dernier du peintre) n'ont avec la géométrie, c'est-à-dire les calculs d'angles, que des relations raisonnables ; l'art du géomètre ne peut les engendrer : c'est qu'ils sont de l'ordre de la couleur, autrement dit de l'événement. Le tableau est ainsi défini comme une « fenêtre » à travers laquelle on voit peinte une histoire.

Et quelle est la condition d'intelligence du tableau ? C'est l'empathie par laquelle celui qui regarde anime le sujet de peinture, autrement dit fait partie de l'histoire peinte.

La lumière n'est ni une substance ni un corps : elle fait une peinture. Et la fenêtre ? La fenêtre n'est plus le cadre à travers lequel on regarde une scène. La fenêtre est ce sur quoi la peinture se pose, sous laquelle elle survient.

1. *Traité d'optique sur les reflexions, refractions, inflexions, et les couleurs, de la Lumiere*. Par Monsieur Le Chevalier Newton ...seconde edition françoise... A Paris, M. DCC. XXII. Livre I, Part. I, Axiome VII. *En quelque endroit que les Rayons qui partent de tous les Points de quelque Objet, viennent à se rencontrer en tout autant de Points après avoir été rendus convergens par reflexion ou par refraction ; ils feront là une peinture de l'Objet sur quelque corps blanc qu'ils viennent à tomber*, p. 49.

Isaac Newton ne vient pas ici par hasard, ni d'ailleurs son commentateur, Buffon, dans son mémoire sur les couleurs accidentelles et les ombres colorées.

Le travail extrêmement précis d'Anne Marie Jugnet et Alain Clairet se passerait de commentaire. La série des entretiens et conversations qu'ils ont publiés laissent peu de place aux variations ou aux envols métaphoriques du critique ou du commentateur. Tout y est dit, exposé, avec limpidité, et la distance d'humour qui ne laisse plus de place à l'encombrante philosophie du moi qui tenterait sa remontée en peinture, la seconde naissance d'un centre énigmatique autour duquel un monde se liquéfie ou se solidifie.

C'est tout d'abord que le peintre n'apporte pas ici son corps, en bref le véhicule de son identité ; celui-ci a toujours été la présure par laquelle la peinture prenait et au moyen de laquelle les ressemblances commençaient une aventure de déformation, d'anamorphoses, de dilution ou d'expansion.

Anne Marie et Alain expliquent avec précision et malice que les « occasions » d'événements de surface commandent des procédures, que ces procédures, que je dirai « newtoniennes », sont des reconstitutions d'événements, que ces reconstitutions *au ralenti* sont précisément des œuvres ; et que ces œuvres, dans lesquelles l'événement, c'est-à-dire l'accident de lumière, devient une forme, n'ont pas besoin ni ne peuvent laisser place à des corps intermédiaires ; ceux, par exemple, qui racontaient une histoire dans laquelle le moi essayait des corps de transition pour faire mutation dans un autre monde, où l'expansion du moi, chose la plus inconnue qui se pût imaginer, devait être la seule certification d'un univers en formation. Son espèce de big-bang !

Pourquoi Newton et pourquoi aussi Buffon ? L'un et l'autre observent l'exténuation de substance de la lumière et remarquent que la lumière par une série d'accidents fait des peintures.

Ôté le filtre des fictions, reste un monde improbable : il n'a ni centre ni bord ni échelle réelle. Cartographie du désert qu'aucune mouche n'oserait arpenter, neige de l'écran de télévision (quelle image après l'image ?) dans les grains de laquelle se glissent des fantômes, point de disparition des images dans l'extinction du tube cathodique, dans un vortex plat où s'agitent des amibes électriques ? Néons ? La lumière « néontisée » en façades, en anneaux, en lustres dont je ne vois d'exemple que l'indéchiffrable inscription *Manè, Técel, Pharès*, dans la salle à manger de Balthasar : personne ne l'écrit, personne ne sait la lire : elle flotte.

La lumière est un anneau, un halo : elle nécessite la fabrication de corps à son transport et à sa reproduction : ces corps-là sont des appareils. Que se passe-t-il lorsqu'on les ouvre ou qu'on les déshabille ? Ils laissent place, et toute la place – aucune réalité de cadrage ni de proportion – à l'événement : la substance devient une forme et cette forme est une figure en cours de mutation ; elle est placée sur un fond dont la remontée assure un avenir d'amibe à la forme colorée et la multiplication de franges colorées à son pourtour (comme les pommes de Cézanne ? au moins comme celles dont ses aquarelles produisent le flottement). Et alors : « le devenir du fond est l'éparpillement de la figure » ; il semble que cet axiome (signé d'Anne Marie et Alain) pourrait être rapporté à Buffon.

Je n'en sortirai jamais. Et les fibres optiques ? que se passe-t-il à l'intérieur, avant la sortie de la lumière ou des images ? Le code binaire transporte des images latentes, extrêmement agitées, fortement colorées, comme si le transport donnait corps à un vaisseau prismatique.

Mais au fond, l'idée même que l'œuvre est une suite déclinée, variée selon les occasions (les machines détournées, détraquées, analysées, ralenties sur leurs processus) est le portrait de la lumière et que cette peinture sans médiation de fiction, sans l'interposition d'embrasseur d'empathie, est

un événement poétique « brut », constitue proprement le miracle d'évidence ; c'est un autre monde où l'atome, la tache de soleil, la ligne d'horizon, le flou et le net peuvent s'échanger. Nous ne sommes pas probablement dans ce monde dont le charme, l'immédiateté poétique est l'irréalité de notre proportion et de notre position.

Peut-être seulement à l'échelle des nuages devenus des expansions et des plis de meringues où l'on voit des crêtes, des grottes, des pentes et des sommets enneigés ? Sur les déserts dont nous serions l'infatigable planeur et cependant quadrillés et prêts à être découpés par les ciseaux du tailleur pour vêtir un Jean le Baptiste cherchant du miel pour accommoder son repas de sauterelles ?

Monde silencieux et cependant fait de vibrations, étirement infini de la ligne d'horizon, dernier étirement du soleil séparant d'une ligne rouge les deux densités de l'eau et du ciel, les deux espèces de bleu, la limite d'incandescence des deux fluides bleus et leur deux profondeurs rendues horizontales, infinies. L'instant laminé, étiré à la pince comme du verre, d'une seule sonorité : ou comptant, comme chez John Cage, le silence comme base des sonorités. Ou le faisant entrer dans le système des intervalles sonores.

Sans doute Jugnet et Clairet (je ne puis oublier le charme des personnalités d'Anne Marie et Alain, la douceur méticuleuse, la force de conviction, l'humour d'un Raymond Roussel, c'est-à-dire toute la distance d'une culture), l'un et l'autre ont-ils dit l'essentiel de leur travail, de ses procédures, de ses implications et de son inscription dans l'histoire de l'art.

Conversations, interviews, explicitations des procédures du travail qui sont immédiatement des déterminations d'espèce de l'objet. Une élaboration des surfaces (peintes, photographiées, néontisées) dont le contenu immédiat, clair, net, frappant est une toute nouvelle idée de l'évidence. Évidence ? Évidement ? Dans ce travail, tout d'abord les phases du travail, du transport du visible (le changement de code du langage qui le dit ou le désigne). L'explicitation de la procédure est une mise à distance (critique, poétique, humoristique) de l'objet lui-même ou une suppression du lien d'affect et des conditions de sa dramatisation.

L'idéal de l'œuvre parfaite (si proche malgré tout de ce que les Byzantins nommaient les images *achiropiites*, faites sans le secours des mains, sans l'empreinte du corps) avec une autre pratique de politesse. La peinture hollandaise du XVII^e siècle : l'invention simultanée d'un espace et d'une lumière ; celle des architectures comme de grands vaisseaux vides où la lumière s'allège, monte, et dans lesquels seule la fantaisie de collectionneurs a tardivement placé de petits bons-hommes pour conjurer l'ennui du vide ; dans cet éloge du rien de la vie humaine au contact de deux lumières qui suffit presque à bâtir ces cathédrales où l'on ne célébrait aucun culte et simplement dévouées à la promenade, à une vacance de la vie sociale qui proposait la seule image d'une paix dans la respiration de la lumière. Le seul événement réel de cette peinture y était l'accroissement des détails de lumière, soleil filtré, lueur de bougie, son passage au carreau, son arrondissement sur une perle, sa diffusion dans un calice de cristal, son jeu sur l'étain et l'argent, et les cartes de navigation appendues au mur, tout juste effleurées par un rayon. Travail d'opiomane comme en effet Marcel Proust l'a montré : le grain de l'événement est le détail qui abolit la chronique et installe ou invente une durée forcément musicale.

L'origine du visible dans la lumière qui abolit les contours de la figure. Où est la figure avant la figure ? Que reste-t-il de la lumière après la lumière ?

Buffon n'a pas eu le temps de faire de la peinture : il a décrit des tableaux qui sont des instants de répartition et de mutation des couleurs complémentaires.

Retour de l'expérience de la fenêtre.

« En regardant fixement et fort long-tems un carré d'un rouge vif sur un fond blanc on voit d'abord naître la petite couronne de vert tendre ; ensuite en continuant à regarder fixement le carré rouge, on voit le milieu du carré se décolorer, et les côtés se charger de couleur et former comme un cadre d'un rouge plus fort et beaucoup plus foncé que le milieu ; ensuite en s'éloignant un peu et continuant à regarder toujours fixement, on voit le cadre de rouge foncé se partager en deux dans les quatre côtés, et former une croix d'un rouge aussi foncé ; le carré rouge paraît alors comme une fenêtre traversée dans son milieu par une grosse croisée et quatre panneaux blancs, car le cadre de cette espèce de fenêtre est d'un rouge aussi fort que la croisée ; continuant toujours à regarder avec opiniâtreté, cette apparence change encore, et tout se réduit à un rectangle d'un rouge si foncé, si fort et si vif, qu'il offusque entièrement les yeux². »

Cette fenêtre n'ouvre sur rien, ne ménage aucune vue, n'encadre ni histoire ni paysage : elle est elle-même la peinture et la progressive mutation des densités de couleur. Est-ce cela malgré tout que Chardin aurait peint *derrière les figures*, ce fond tenace qui brunit et verdit, qui s'approche et s'éloigne ? Et à quelle distance sommes-nous de ce fameux objet peint dont parle Newton puisque cet objet lui-même n'est pas un corps, et si cette figure était une forme solidaire de l'énergie qui l'engendre et non d'une situation dans un espace que nous partagerions avec elle ?

« Au mois de juillet 1743, comme j'étais occupé de mes couleurs accidentelles, et que je cherchais à voir le soleil, dont l'œil soutient mieux la lumière à son coucher qu'à toute autre heure du jour, pour reconnaître ensuite les couleurs et les changements de couleurs causés par cet impression, je remarquais que les ombres des arbres qui tombaient sur une muraille blanche étaient vertes ; j'étais dans un lieu élevé et le soleil se couchait dans une gorge de montagnes, en sorte qu'il me paraissait fort abaissé au-dessous de mon horizon ; le ciel était serein, à l'exception du couchant qui, quoiqu'exempt de nuages, était chargé d'un rideau transparent de vapeurs d'un jaune rougeâtre, le soleil lui-même fort rouge, et sa grandeur apparente au moins quadruple de ce qu'elle est à midi ; je vis donc très-distinctement les ombres des arbres qui étaient à 20 et 30 pieds de la muraille blanche, colorées d'un vert tendre tirant un peu sur le bleu ; l'ombre d'un treillage qui était à trois pieds de la muraille était parfaitement dessinée sur cette muraille, comme si on l'avait nouvellement peinte en vert-de-gris : cette apparence dura près de 5 minutes, après quoi la couleur s'affaiblit avec la lumière du soleil, et ne disparut entièrement qu'avec les ombres³. »

Le paysage, la gorge de montagne, le treillis, les arbres, le mur blanc font une brève apparition de situation. Le paysage est un préalable qui s'efface ; c'est la couleur qui est la vérité des

2. Buffon, « Observations sur les couleurs accidentelles, et sur les ombres colorées », Académie Royale des Sciences, années 1743, *Œuvres complètes*, Paris M. DCCCXXII, tome 12, p. 202-203.

3. *ibidem*, p. 206-207.

peintres, tels ces fonds bleus, couleur des objets lointains « qui tous auront une nuance bleuâtre d'autant plus sensible qu'ils seront supposés plus éloignés du point de vue ». Cette observation que les physiciens n'avaient pas faite n'avait pas échappée aux habiles peintres, ajoute Buffon. On pourrait gloser sur le « auront une nuance » qui semble une prescription, une recommandation adressée aux peintres à venir. Cela veut-il dire que si la chose s'éloigne, elle devient horizon et rentre dans le ciel, perd en lui son corps provisoire ? Si le soleil, en effet, par ce qu'il peint, peut être aussi bien à trois pas, ce ne sont pas les objets, l'espace de leur espèce de suspension imaginaire, mais le tableau lui-même qui est l'échelle de mon corps. Ce doit être sur lui que passe le nerf de la lumière.

Me suis-je trompé ? Mais l'œuvre ici ne cadre pas son interprétation, elle est plus justement l'élaboration de son instrument

Me serais-je malgré tout trompé que mon erreur serait encore mon tableau.

JEAN LOUIS SCHEFER

How Far?

“At two holes made near one another in my Window-shut I placed two Prisms, one at each, which might cast upon the opposite Wall (after the manner of the third Experiment) two oblong colored Images of the Sun. And at a little distance from the Wall I placed a long slender Paper with straight and parallel edges, and ordered the Prisms and Paper so that the red Color of one Image might fall directly upon one half of the Paper, and the violet Color of the other Image upon the other half of the Paper; so that the Paper appeared of two Colors, red and violet, much after the manner of the painted Paper in the first and second Experiments. Then with a black Cloth I covered the wall behind the Paper, that no Light might be reflected from it to disturb the Experiment...”¹

Here we are not far removed from the following idea: the sun paints a picture (*the rays... will make a Picture of the Object upon any white Body on which they fall*). We perceive images thanks only to its photographic powers – every “body” is photosensitive, light is inflected through a series of incidental reflections, and refraction is a special case of the phenomenon of the reflection of rays. But first the rays had to be stripped of their body, the gods – that untold multitude of mythology, those earliest agents of painting – had to vanish in order to make way for that prismatic vessel, the vitreous humor. The heavens thus ceased to be inhabited by opaque bodies and divine authorities, by any delegation of souls whose ranks painted a hierarchy of divine dignities. But is this the only mutation that the idea of painting had to assume?

The heavens taken as a mirror of the earth and populated with creatures that become progressively invisible in proportion to their participation in the nature of light: here was a graduated scale that inscribed morality on painting and, at best, dressed it in Platonist theology. This spectrum of miracles was elaborated, precisely, by Leon Battista Alberti: a painting is a geometrically constructed plane designed to render the illusion of reality; the bodies that painters must place on that plane in order to tell a story (the artist’s latest work) have a solely rational relationship to geometry (that is to say, the calculation of angles); yet the art of geometry cannot engender these bodies because their nature is that of color, in other words the nature of an event. Painting is thus defined as a “window” through which we see a story depicted.

And what is required for comprehension of the painting? It is the empathy with which the beholder animates the painted subject, thereby becoming part of the painted tale.

Light is neither substance nor body: it paints a picture. The window, meanwhile, is no longer the frame through which we behold a scene – the window is what the painting is laid upon, or from which it emerges.

¹ Isaac Newton, *Opticks, or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light* (London: William Innys, 1730), p. 34. See also Axiom VII (p. 11): *Wherever the rays which come from all the Points of any Object meet again in so many Points after they have been made to converge by Reflection or Refraction, there they will make a Picture of the Object upon any white Body on which they fall.*

It is no coincidence that Isaac Newton is invoked here, nor his French commentator, the comte de Buffon, who wrote about accidental color and colored shadows.

No commentary is really necessary on the highly precise work done by Anne Marie Jugnet and Alain Clairet. The series of interviews and conversations they have published leave little room for variations or metaphorical elaborations by critics and commentators. Everything has been stated and explained with a clarity and witty distance that leaves no room for some cumbersome philosophy of the ego that might attempt to resurface in the paintings, attempt to trigger the rebirth of an enigmatic center around which the world would cohere or disperse.

That is because, first of all, these artists don't bring their body – in short, the vehicle of their identities – to their work; the body has always been the yeast that allows a painting to “rise,” the means by which likenesses could launch into some saga of deformation, anamorphosis, dilution, or expansion.

Anne Marie and Alain explain, in a detailed if mischievous way, that their procedures are dictated by “occasional” surface events, that these procedures – which I'd call “Newtonian” – are reconstitutions of events, that these *slowed-down* reconstitutions are, precisely, artworks, and finally that these artworks – in which the event, that is to say the accident of light, assumes a form – have no need of, nor leave any room for, intermediate bodies such as the ones, for example, that recount a story in which the ego essays transitional bodies in an effort to mutate into another world, where the expansion of ego, the most unknown thing imaginable, becomes the sole proof of a nascent universe. Hence its own big bang!

Why Newton, and why Buffon? Because both observed the extenuation of the substance of light and both noted that light, through a series of incidents, makes pictures.

Once the filter of fictions is removed, an unlikely world remains: one that has no center, no edge, no real scale. It might map a desert that no fly would flit across, or the snow-like interference on a television screen where ghosts emerge from the graininess (what picture follows the last picture?), or the vanishing point of images once the cathode-ray tube is turned off (creating a flat vortex teeming with electric amoeba). Or it might be “neonized,” made of neon light forming façades, hoops, illuminations for which the only comparison I can think of is the indecipherable inscription *Mene Mene Tekel Upharsin* on the wall of Belshazzar's banquet hall – no one wrote it, no one can read it: it just hovers there.

Light is a hoop, a ring, a halo. Its conveyance and reproduction call for the manufacture of bodies – such bodies are devices. What happens when you open or strip them? They leave room, all the room – there being no reality of frame or scale – for the event: substance becomes a form and this form is a figure undergoing mutation; it is placed against a ground whose emergence promises an amoeba's future to a colored shape and the multifarious colored fringes around its edge (perhaps like Cézanne's apples – like those, at least, that hover in his watercolors). Hence “the future of the ground resides in the dispersal of the figure”; it would seem that this axiom (by Anne Marie and Alain) could be attributed to Buffon.

I'm still not out of the woods. There's fiber optics – what happens inside the cable, before the light or pictures come out? Binary coding transports latent pictures that are highly colored and extremely agitated, as though this transport lent body to a prismatic vessel.

But in the end, the very idea that the oeuvre is a series that is inflected and varied according to the occasion (devices that are analyzed, subverted or sabotaged as their processes are slowed down), that it is a portrait of light, and that these paintings devoid of mediating fiction or empathy-triggering intermediary are a “raw” artistic event, truly constitutes the miracle of obviousness. It represents another world in which an atom, a sunspot, the horizon line, blurriness and sharpness are all interchangeable. We are probably not of this world, whose poetic immediacy and charm reflect the unreality of our own scale and position.

Or perhaps only on the scale of clouds become meringue that swells and folds, perceived as ridges, caves, slopes and snowy peaks. Or deserts over which we glide endlessly, deserts that are gridded as though patterning a garment for a John the Baptist seeking honey to accompany his meal of locusts.

This silent world is nevertheless composed of vibrations, of an infinitely stretching horizon in which a red line – a final streak of sun – separates two kinds of blue (two densities of water and sky), yielding an incandescent border between two fluid blues and their two infinite, horizontal depths. A layered moment, drawn out with pincers like glass, of a single resonance; one that takes silence, like John Cage did, as the basis of all sound. Or makes it part of the system of musical intervals.

In all likelihood, Jugnet and Clairet – I should not forget to mention the charm of Anne Marie and Alain, their scrupulously mild manner, powerful conviction, and Raymond Roussel-like humor (that is to say, a cultivated distance) – have already expressed all the main points about their work, its methods, its implications, and its place in art history.

Their interviews, conversations, and explanations of working methods offer directly specific determinations of the art object: an elaboration of surfaces (whether painted, photographed, neonized) whose immediate, clear, and sharply striking content represents a new idea of obviousness. Obvious? Or obviate? In such work – and above all in the various phases of work – the visible is transported (by changing the code of the language that expresses or designates it). Explanation of their procedures creates a critical, poetic, and humoristic distance from the object itself, eliminating the affective link and the conditions of its dramatization.

The ideal of the perfect work (so similar, despite everything, to what the Byzantines called *acheiropoetic* images, made without the use of human hands, without any bodily mark) meets another conventional practice, namely seventeenth-century Dutch painting: the simultaneous invention of a space and a light; the depiction of buildings like large empty vessels in which light lightens and rises, where only the whims of collectors belatedly required the inclusion of little fellows to ward off the boredom of the void; a paean to the nothingness of human life faced with two kinds of light, which almost sufficed to erect cathedrals designed solely for promenade, in an absence of worship and social life that offered the only image of serenity within a light that breathes. The only real event in such painting is the heightened detailing of light—filtered sun, glow of candle, impact on tiles, curvature around a pearl, diffusion in a crystal chalice, play over pewter and silver, not to mention a ray of light just brushing a nautical chart on the wall. It is the work of an opium addict, as Marcel Proust demonstrated: the grain of the event is the detail that abolishes chronology and implements or invents a necessarily musical duration.

Here we have the origins of the visible in light that abolishes the outlines of the figure. Where is the figure prior to the figure? What remains of light after light?

Buffon didn't have time to paint. He described paintings as instants of the division and mutation of complementary colors.

Let us return to the experiment at the window.

"When staring steadily, for a long while, at a bright red square against a white ground, one first sees a little pale green corona around it; then, continuing to stare steadily at the red square, one sees the color drain from the middle of the square, while the edges deepen in color to form a frame of a much stronger and darker red than the middle; then, backing away somewhat while continuing to stare steadily, one sees the dark red frame divide into two on all four sides, forming a cross of equally dark red; the red square then appears to be a window with a large cross in the middle creating four blank panes, for the frame of this window-like shape is as red as the intersecting cross-bars; and, if one continues to stare stubbornly, this appearance will change once more, until everything is reduced to a rectangle of a red so dark, strong, and vivid that the eyes are completely dazzled."²

This window gives onto nothing, presents no view, frames neither story nor landscape: it is painting itself, the progressive mutation of densities of color. So is it, despite everything, what Chardin allegedly painted *behind the figures*, the tenacious ground that turns brown and green, that advances and recedes? *How far* are we from the famous "picture of the object" mentioned by Newton, since the object itself is not a body? And what if the figure were a form united with the energy that engendered it rather than a situation in a space that we share with it?

"In the month of July 1743, as I was working on accidental color and tried to look at the sun, whose light the eye supports better at sunset than at any other time of the day, in order to recognize the colors and changes in color caused by this impression, I noticed that the shadows of trees on a white wall were green; I was in an elevated spot and the setting sun was in a mountain gorge, in such way that it appeared to be far below my horizon; the sky was clear except in the west which, although free of cloud, was hung with a transparent curtain of reddish yellow vapor, the sun itself being very red and its apparent size at least quadruple what it is at noon; so I very distinctly saw the shadows of the trees which were twenty to thirty feet from the white wall, colored pale green with a hint of blue; the shadow of a trellis that was three feet from the wall was perfectly etched on the wall, as though it had been newly painted in verdigris: this impression lasted for nearly five minutes, after which the color faded with the sunlight, yet only completely disappeared with the darkness."³

The landscape, the mountain gorge, the trellis, the trees, and the white wall make a brief situational appearance. Landscape is a pre-condition that fades away – it is color that is truth to paintings: the blues of backgrounds, the color of distant objects "that will have a bluish hue all the more marked as they are supposed to be distant from the viewpoint." This observation, noted Buffon, was one made not by physicists but by skilled artists. We might gloss the phrase, "will have a hue," which

2. Buffon, "Observations sur les couleurs accidentelles, et sur les ombres colorées [1743]," *Œuvres Complètes* (Paris, 1822), vol. 12, pp. 202–203.

3. *Ibid.*, pp. 206–207.

seems prescriptive, a recommendation to future painters: does it mean that as the object becomes distant, it becomes horizon, thus joining the heavens and abandoning its temporary body? Indeed, if the sun, through what it paints, is just a step away, then the painting itself – rather than the objects and the space in which they mentally hover – is what exists on the same scale as my body. It must therefore be through the *painting* that the nerve of light passes.

I am perhaps mistaken, although here the work does not frame its interpretation; the work is, more accurately, the elaboration of that interpretation.

Yet even if, despite everything, I am mistaken, my mistake would still represent my own painting.

Translated from the French by Deke Dusinberre