

Artpress

Avril 2022

58 | artpress 498

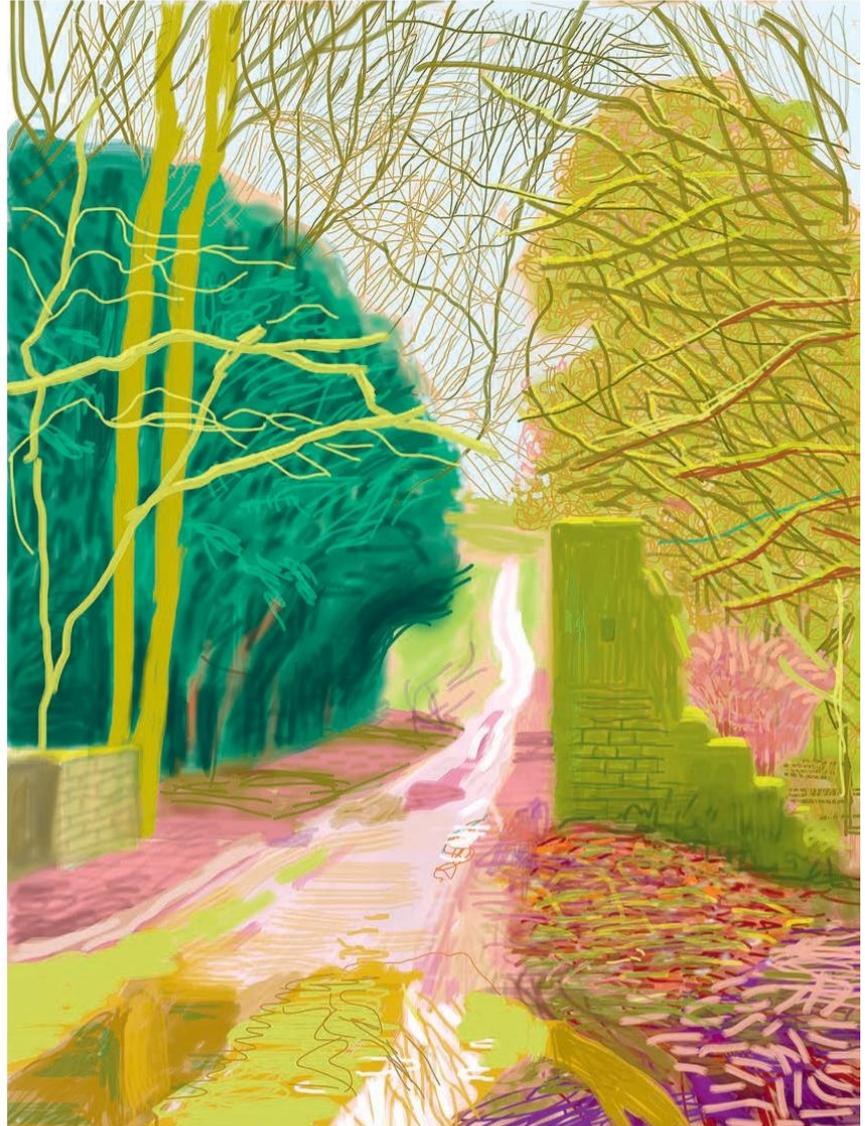
paysagisme

Il a beaucoup été question de David Hockney ces derniers mois. L'artiste s'est installé en Normandie, le musée de l'Orangerie lui a consacré jusqu'à peu une exposition remarquable et le Kunstforum de Vienne lui en dédie une autre, *David Hockney: INSIGHTS Reflecting the Tate Collection*, jusqu'au 19 juin 2022. Jeroen Laureyns revient sur l'œuvre du peintre. Il l'envisage d'un œil neuf depuis la grande et double exposition qui s'est tenue à Bozar Bruxelles jusqu'au 23 janvier dernier.

■ Longtemps, l'œuvre de David Hockney (né en 1937 à Bradford, Grande-Bretagne) m'a laissé profondément sceptique, un avis que je m'étais forgé sur la base de reproductions, de documentaires et de l'engouement suscité par son livre *The Secret Knowledge*, paru en 2001 (Thames & Hudson, traduit au Seuil). Son travail me paraissait superficiel, puéril. Je n'étais pas non plus attiré par l'hédonisme homosexuel de ses toiles réalisées à Los Angeles, et rejoignais la description qu'en faisait le critique Ad de Visser: « L'ennui narcissique de jeunes éphèbes traînant autour de piscines ou dans des chambres d'hôtels » dans « un même vide hédoniste et une artificialité fatiguée toujours plus marqués ». Un documentaire sur le retour au pleinairisme de l'artiste ne me convainquit pas davantage: seul le fait que lui aussi portait une casquette pour peindre à l'extérieur – afin de distinguer les couleurs sans être aveuglé par le soleil – suscita mon intérêt. Hormis cela, il n'était à mon sens qu'un excentrique britannique de plus, un artiste national adulé qui ne me touchait pas. Je ne comprendrais que bien plus tard à quel point je m'étais trompé.

HOMOSEXUALITÉ PROHIBÉE

Il fallut attendre 2017, lorsque je fus envoyé par Radio Klara à la Tate Britain pour une rétrospective consacrée à David Hockney, puis, au musée Van Gogh à Amsterdam en 2021, pour l'emblématique exposition *The Joy of Nature*. Je me souviens du moment où, au détour de l'exposition londonienne construite selon un récit chronologique des plus classiques, le brouillard se leva à la vue du célèbre *Domestic Scene, Los Angeles* (1963). En voyant de mes propres yeux la toile non préparée sur laquelle Hockney avait peint ses deux personnages, dans la tradition de Francis Bacon, je compris enfin l'importance de cet artiste. À une époque où l'homosexualité était encore interdite par la loi, socialement prosaïque et où des descentes policières entraînaient en Grande-Bretagne poursuites et



DAVID HOCKNEY paysages lyriques

Jeroen Laureyns

De gauche à droite *from left*:
The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twenty eleven) – 29 January. 2011.
Dessin iPad imprimé sur 4 feuilles de papier, contrecollé sur Dibond *iPad drawing printed on 4 sheets of paper, laminated on Dibond*.
245 x 186 cm. (Coll. Vanhaerents Art, Bruxelles).
My Parents. 1977. Huile sur toile
oil on canvas. 183 x 183 cm. (Ph. Tate).
(Tous les visuels *all pictures*: © David Hockney)



condamnations, ce pionnier avait osé clamer ouvertement son amour pour le corps masculin. Il parvenait même à susciter chez un spectateur hétérosexuel comme moi une identification au désir érotique entre deux hommes, l'un à moitié nu lavant le dos d'un autre, sous la douche. *Man in Shower in Beverly Hills* (1964) fait d'ailleurs écho à ce geste d'amour, dans le regard aimant et empli de désir d'un homme, penché en avant dans la douche, faisant couler l'eau sur son dos. Dès ses débuts, dans ses œuvres expressionnistes marquées par des traits épais et une palette de mauves – période où il reste si proche de Bacon –, les toiles de Hockney se démarquent par son regard détaché et laissent apparaître son côté pop et littéraire. Dans une série d'eaux-fortes de 1966, inspirée des quatorze poèmes du Grec Constantin Cavafy (1863-1933), il illustre avec une économie de traits l'amour de deux hommes partageant la couche, comme l'avait fait Warhol quelques années plus tôt dans ses dessins d'hommes nus couverts de feuille d'or. Il semblerait d'ailleurs que le choix d'Hockney de se teindre en blond soit inspiré de la perruque blanche de Warhol. C'est une façon de se créer un personnage public, dont Hockney pourtant se moque dans l'eau-forte *Door Opening for a Blonde* (1961-63), où il se représente le flacon

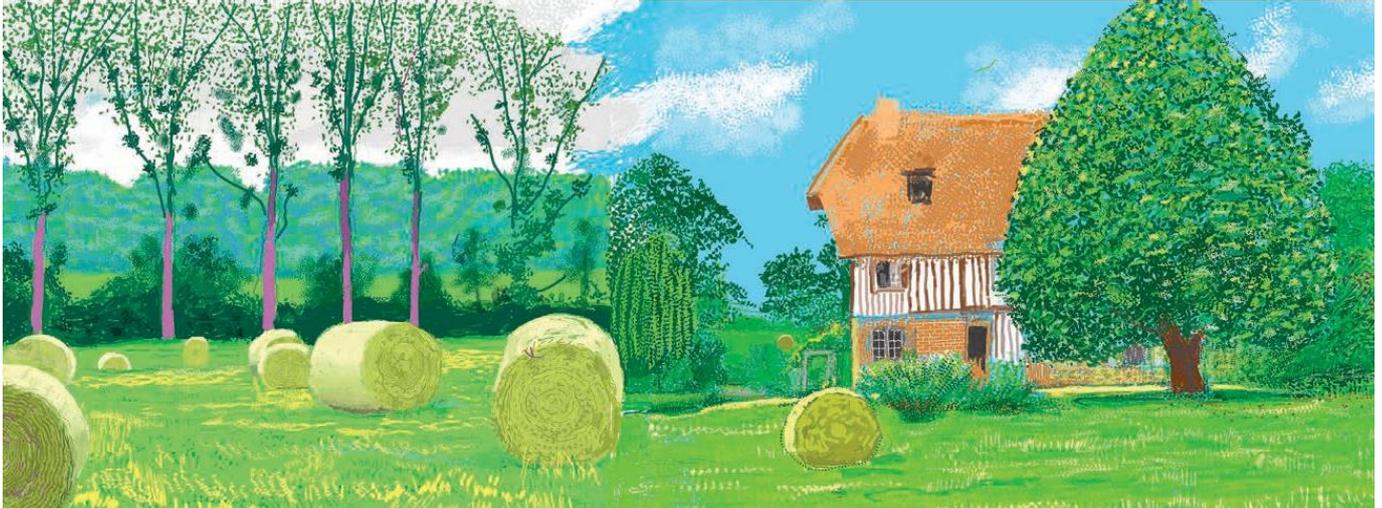
de teinture retourné sur la tête comme un chapeau. Une porte quelque peu flottante, des cocotiers et le soleil levant complètent le tableau, évoquant les représentations de la lumière et l'optimisme dans lesquels il passerait maître.

Composée d'œuvres issues de la collection permanente de la Tate Britain, l'exposition consacrée à David Hockney à Bozar, Bruxelles, abordait largement les sommets homoérotiques de l'artiste et sa propension à représenter ouvertement l'homosexualité dans ses peintures et gravures. L'importance historique de ce geste n'y est cependant pas trop soulignée. Point non plus de fontaines giclant sur de vertes pelouses ou de garçons dormant, fesses à l'air, sur un lit, ni même quelques-uns de ses collages photographiques si essentiels. Ces lacunes furent cependant largement compensées par trois grandes œuvres réalistes dont la contemplation – de par leur format, l'effet de la lumière sur les couleurs et l'énigme psychologique des couples représentés – constitue une expérience troublante. *Mr. and Mrs. Clark and Percy* (1970-71), *George Lawson and Wayne Sleep* (1972-75) et enfin *My Parents* (1977) baignent dans la douce lumière envoûtante d'un lever de soleil estival, conférant aux couleurs un relief divin. Toutes trois portent, dans la tension

régissant la relation entre les personnages, l'intensité d'un Félix Vallotton. Hockney ne serait qu'un peintre photographique hyperréaliste, qui refuse de reconnaître la défaite de la peinture dans la représentation de la réalité visuelle ? Voilà une hypothèse qui ne tient plus – du tout – après avoir vu ces œuvres.

POINTS DE VUE MULTIPLES

Dans ses recherches sur le fonctionnement optique de l'image, Hockney parvient à briser la perspective photographique unidimensionnelle et centrale créée par la photographie et la caméra vidéo, tout en se servant de ces instruments. Au Mexique, il crée des œuvres d'une puissance énigmatique rare en intégrant plusieurs angles et perspectives pris à l'aide de sa caméra et en juxtaposant des couleurs marquées. Difficile de dire ce qui accroche le regard dans une œuvre comme *Hotel Acatlan: First Day* (1984-85) où, entre le sol rouge et l'auvent en bois, l'attention est attirée sur le jardin intérieur. Est-ce l'ensemble de couleurs autonomes à la Rik Wouters ou surtout le *Moving Focus* – l'intégration de plusieurs perspectives dans une seule image – comme il l'avait vu faire dans la peinture paysagère chinoise ancienne ? Peut-être est-ce la combinaison des deux ? Ce n'est bien sûr pas un hasard si tant Bacon que Hockney n'ont ja-



mais cessé d'admirer Pablo Picasso (et ne se sont donc pas intéressés à Marcel Duchamp, au mouvement Dada et aux ready-made). Hockney a d'ailleurs réalisé quelques œuvres magistrales dans lesquelles il se sert de la perspective cubiste pour découper en plusieurs plans un personnage, un visage: par exemple dans *An Image of Gregory*, œuvre néocubiste de 1984-85, ou le paravent *Caribbean Tea Time* réalisé en 1987, présentant des champs de couleur autonomes et dansants. L'aspect le plus fascinant de Hockney réside à mon sens dans le « retour au paysage lyrique » et la « revalorisation du local ». En quittant Los Angeles pour son pays natal en 2005, il revient sur le terrain que tant d'autres artistes contemporains avaient abandonné. Il aborde sans détours la joie de la nature dans *The Joy of Nature*, démarche qu'il approfondit récemment dans *Arrival of Spring in Normandy* (2020), région française où il vit désormais. Ce faisant, il rompt radicalement avec le thème, prévalant dans l'art contemporain, de « l'inaccessibilité » du paysage et « sa représentation dystopique ».

Dans cette revalorisation du local et le retour au thème du pays natal (il y eut beaucoup de « paysagistes » dans l'art anglais, de Turner à Andrews, en passant par Constable), Hockney brise un tabou. Il y a ici un parallèle à tracer avec l'exposition précédente à Bozar, consacrée à Roger Raveel (1921-2013, printemps 2021), qui représente « la fin du paysage lyrique en Flandre ». Tout comme Hockney, Raveel était un artiste contemporain qui ne reniait pas le local. Toutefois, ses maîtres Jos Verdegem et Hubert Malfait s'étant fourvoyés dans la collaboration culturelle en prônant un art nationaliste et une idéalisation de la patrie, jamais il n'osa aborder le lyrisme de la nature. Hockney a quant à lui réalisé une magnifique œuvre vidéo, *Four Seasons*, dans laquelle il a

immortalisé le printemps, l'été, l'automne et l'hiver du paysage de son Yorkshire natal sur chaque fois 3 x 3 écrans. Dans chacun de ces neufs écrans, il représente les changements dans le paysage avec un léger décalage temporel. Celles et ceux qui auront la chance d'admirer cette œuvre – absente de l'exposition bruxelloise, mais montrée au Centre Pompidou en 2017 – comprendront sans peine à quoi je fais allusion.

CELUI QUI RASSURE ?

Le directeur du SMAK, Gand, décrit Hockney comme « celui qui rassure » et y voit un rapport avec les mouvements nationalistes conservateurs actuels. Si cela peut se comprendre dans une perspective historiographique, il se trompe complètement: Hockney n'est pas un artiste nationaliste incarnant dans ses paysages une idée ethnique ou territoriale. Hockney est un vitaliste qui ose regarder la beauté et la puissance de la nature. C'est exactement ce qu'il fait dans le gigantesque *Bigger Trees Near Warter or/ou Peinture sur le motif pour le nouvel âge post-photographique* (2007), exposé à Bozar. La beauté pure n'est pas exactement ce qui prédomine dans l'art contemporain. Peu nombreux sont les artistes qui oseraient représenter sans vergogne ce subtil instant précédant tout juste l'éclosion du printemps. Et c'est précisément là que réside l'irrésistible attrait des œuvres imprimées réalisées sur iPad de la série *The Arrival of Spring*. Alors que le monde entier se confinait en raison de la crise du coronavirus, Hockney créait, à travers un regard affectueux sur la beauté et la puissance à la fois toutes proches et démodées de la nature, un contrepoint au monde qui, plus que jamais, se retranche dans son « technotopie », coupé de la réalité biologique directement perceptible.

Comme pour chaque exposition monographique dans une grande institution culturelle, l'artiste est qualifié de pionnier, d'artiste parmi les plus influents de sa génération. Or, un vent nouveau souffle indéniablement dans la peinture, à travers la nouvelle génération de peintres incluant Ben Sledsens, Bram Demunter, Koyuki Kazahaya et Brecht Koelman, ou encore dans les paysages alpins de Jan De Cock, ou la série *The Dog* de Koen van den Broek. Dans ces grandes œuvres réalistes, souvent narratives, la nature reprend un rôle dominant, ne faisant que souligner l'importance d'un précurseur comme Hockney. Des artistes belges tels que Thierry De Cordier, Jan De Maesschalck et Veerle Dupont réalisent également des représentations lyriques du paysage. Cela ne se faisait plus, depuis longtemps.

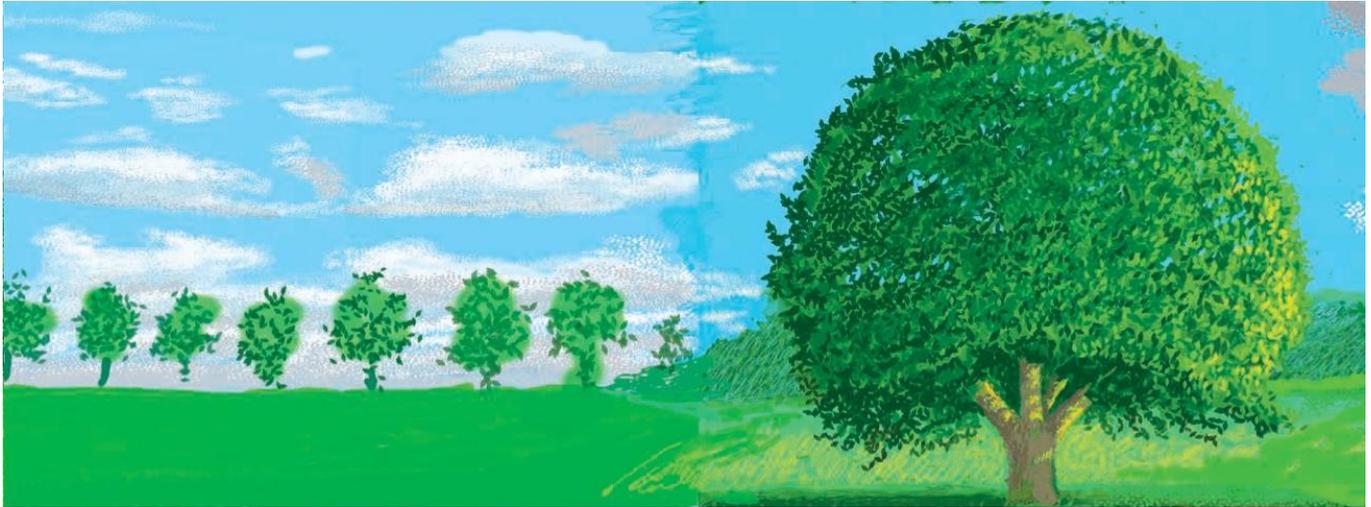
Au cours des vingt dernières années, aucun rôle important n'a été réservé à Hockney dans les biennales européennes ou Documenta successives. Cela illustre à mon sens, en dépit de la quantité et de l'importance de l'art politique, un grand vide dans ce qu'on nomme « The Global Contemporary ».

En ce qui me concerne, face aux défis du changement climatique, il y a de quoi se réjouir que l'art paysager connaisse un retour à la nature et sa beauté, plutôt que d'offrir une représentation proclamant la fin des temps. Vivent les beaux-arts contemporains et le retour du paysage lyrique ! ■

Traduit du flamand
par Diane Van Hauwaert

Cet article a précédemment été publié en néerlandais dans la revue *Hart* (novembre 2021).

Jeroen Laureyns est critique d'art indépendant, professeur et chercheur en art contemporain à LUCA School of Arts, Campus Sint Lucas, Gand.



David Hockney: Lyrical Landscapes

Jeroen Laureyns

There has been a lot of talk about David Hockney in recent months. The artist has settled in Normandy, the Musée de l'Orangerie recently devoted a remarkable exhibition to him, and now the Kunstforum in Vienna another one, David Hockney: INSIGHTS Reflecting the Tate Collection, until June 19th, 2022. Jeroen Laureyns looks back on the painter's work with fresh eyes after the major and double exhibition held at Bozar Brussels until January 23th this year.

For a long time, I was deeply sceptical about the work of David Hockney (born in 1937, Bradford, Great Britain), an opinion I had formed on the basis of reproductions, documentaries and the enthusiasm generated by his book *The Secret Knowledge*, published in 2001 (Thames & Hudson, translated into French by Seuil). His work seemed to me superficial, childish. Nor was I attracted by the homosexual hedonism of his Los Angeles paintings, and agreed with the critic Ad de Visser's description of them: "The narcissistic boredom of beautiful young men hanging around swimming pools or in hotel rooms" in "the same hedonistic emptiness and tired artificiality becoming more and more pronounced." A documentary on the artist's re-

turn to plein-air painting didn't convince me either: only the fact that he, too, wore a cap to paint outdoors—in order to distinguish colours without being blinded by the sun—aroused my interest. Apart from that, he was just another British eccentric to me, a beloved national artist who didn't touch me. I wouldn't understand until much later how wrong I was.

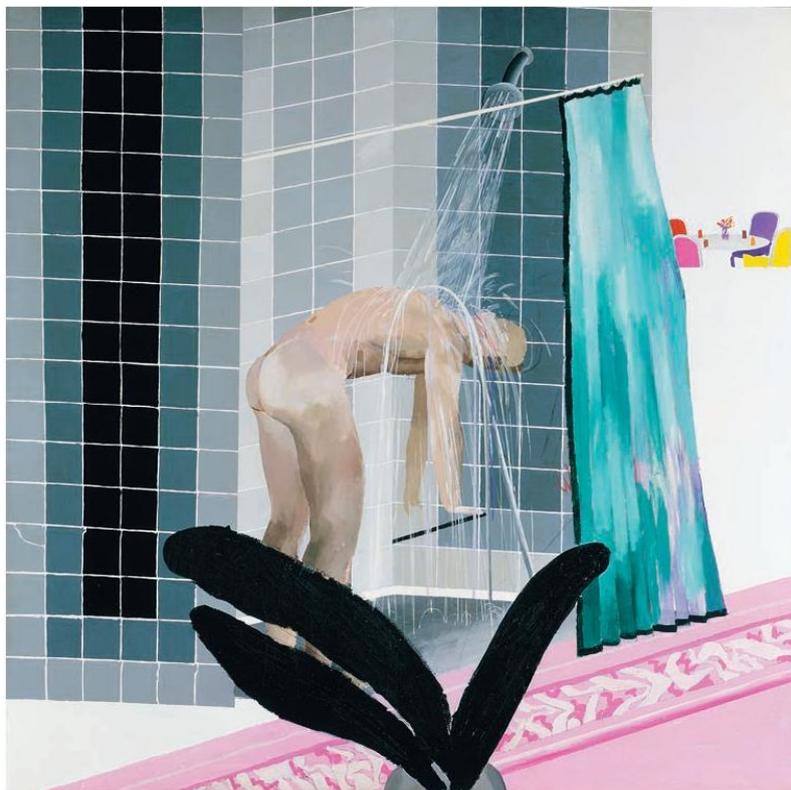
OUTLAWED HOMOSEXUALITY

It wasn't until 2017, when I was sent by Radio Klara to the Tate Britain for a David Hockney retrospective, and then, to the Van Gogh Museum in Amsterdam in 2021, for the iconic *The Joy of Nature* exhibition. I remember the moment when, upon visiting the London exhibition, which was built according to a classic chronological narrative, the fog lifted at the sight of the famous *Domestic Scene, Los Angeles* (1963). Seeing with my own eyes the unprepared canvas on which Hockney had painted his two figures, in the tradition of Francis Bacon, I finally understood the importance of this artist. At a time when homosexuality was still forbidden by law, socially proscribed and when police raids in Britain led to prosecution and conviction, this pioneer had dared to openly proclaim his love for the male body. He even managed to arouse in a heterosexual viewer like me an identification with the erotic desire between two men, one half-naked washing the back of another, in the shower. *Man in*

Shower in Beverly Hills (1964) echoes this loving gesture in the tender, desire-filled gaze of a man leaning forward in the shower, running water over his back. From his early expressionist works, marked by thick strokes and a palette of mauves—a period during which he remained so close to Bacon—Hockney's paintings stand out for their detached look and let his pop and literary side shine through. In a series of etchings from 1966, inspired by the fourteen poems of the Greek Constantine Cavafy (1863-1933), he illustrates with an economy of line the love of two men sharing a bed, as Warhol had done a few years earlier in his drawings of nude men covered in gold leaf. Hockney's choice to dye his hair blond seems to have been inspired by Warhol's white wig. It is a way of creating a public persona, which Hockney mocks in the etching *Door Opening for a Blonde* (1961-63), where he depicts the bottle of dye turned upside down on his head like a hat. A somewhat floating door, coconut trees and the rising sun complete the picture, evoking the representations of light and optimism in which he would become a master.

The exhibition of David Hockney at Bozar, Brussels, comprised of works from the permanent collection of Tate Britain, dealt extensively with the artist's homoerotic peaks and his propensity for openly representing homosexuality in his paintings and prints. The historical significance of this gesture is

Cette double page this spread:
A Year in Normandie (détails), 2020-21. Peinture composite sur iPad composite iPad painting



De gauche à droite from left:
Man in Shower in Beverly Hills. 1964. Acrylique sur toile acrylic on canvas. 166,4 x 166,4 cm.
The First Marriage (A Marriage of Styles I). 1962. Huile sur toile oil on canvas. 182,9 x 214 cm.
 (Cette double page this spread: Ph. Tate)

not overemphasised, however. Nor are there any fountains splashing on green lawns or boys sleeping buttocks up on a bed, or even some of his essential photographic collages. These shortcomings, however, were more than made up for by three large-scale realist works whose contemplation—because of their size, the effect of light on the colours and the psychological enigma of the couples depicted—provides a disturbing experience. *Mr. and Mrs. Clark and Percy* (1970-71), *George Lawson and Wayne Sleep* (1972-75) and finally *My Parents* (1977) are bathed in the soft, haunting light of a summer sunrise, giving the colours a divine glow. All three carry the intensity of a Félix Valotton in the tension governing the relationship between the characters. Would Hockney be nothing more than a hyper-realistic photographic painter who refuses to acknowledge the defeat of painting in the representation of visual reality? This is a hypothesis that no longer stands up—at all—after seeing these works.

MULTIPLE POINTS OF VIEW

In his research into the optical functioning of the image, Hockney manages to break the one-dimensional, central photographic perspective created by the photo and the video

camera, while at the same time using these instruments. In Mexico, he created works of rare enigmatic power by integrating several angles and perspectives taken with his camera and by juxtaposing distinct colours. It is hard to say what catches the eye in a work like *Hotel Acatlan: First Day* (1984-85) where, between the red floor and the wooden awning, attention is drawn to the interior garden. Is it the Rik Wouters-style set of autonomous colours or, above all, the *Moving Focus*—the integration of several perspectives in one image—as he had seen done in ancient Chinese landscape painting? Perhaps it is a combination of the two?

It is of course no coincidence that both Bacon and Hockney never ceased to admire Pablo Picasso (and thus were not interested in Marcel Duchamp, the Dada movement and ready-mades). Hockney has also produced some masterful works in which he uses Cubist perspective to cut a figure or face into several planes: for example in *An Image of Gregory*, a neo-Cubist work from 1984-85, or the screen *Caribbean Tea Time*, produced in 1987, which presents autonomous, dancing fields of colour.

The most fascinating aspect of Hockney's work, in my opinion, is the 'return to the lyrical landscape' and the 'reevaluation of the

local'. Leaving Los Angeles for his homeland in 2005, he returns to the terrain that so many other contemporary artists had abandoned. In *The Joy of Nature*, he addresses the joy of nature in a straightforward manner, an approach that he recently expanded upon in *Arrival of Spring in Normandy* (2020), the French region where he now lives. In doing so, he makes a radical break from contemporary art's prevailing theme of the 'inaccessibility' of the landscape and its 'dystopian representation'.

THE REASSURING ONE?

In this reevaluation of the local and the return to the theme of the homeland (there have been many "landscape painters" in English art, from Turner to Andrews, via Constable), Hockney breaks a taboo. There is a parallel to be drawn here with the previous exhibition at Bozar, devoted to Roger Raveel (1921-2013, spring 2021), who represents 'the end of the lyrical landscape in Flanders'. Like Hockney, Raveel was a contemporary artist who did not deny the local. However, because his masters Jos Verdegem and Hubert Malfait had erred in cultural collaboration by advocating a nationalistic art and an idealisation of the homeland, he never dared to tackle the lyricism of nature. Hockney, on the other hand, made a magnificent video work, *Four Seasons*, in which he immortalised spring, summer, autumn and winter in the landscape of his native Yorkshire on 3 x 3 screens each. In each of these nine screens he depicts the changes in the landscape with a slight time lag. Those lucky enough to admire this work—absent from the Brussels exhibition, but shown at the Centre Pompidou in 2017—will easily understand what I am referring to.

The director of the SMAK, in Ghent, describes Hockney as 'the reassuring one' and sees a connection with current conservative nationalist movements. While this may be understandable from an historiographic perspective, he is completely wrong: Hockney isn't a nationalist artist who embodies an ethnic or territorial idea in his landscapes. Hockney is a vitalist who dares to look at the beauty and power of nature. This is exactly what he does in the gigantic *Bigger Trees Near Water or/and Painting on the Ground for the New Post-Photographic Age* (2007), exhibited at Bozar. Pure beauty isn't exactly what predominates in contemporary art. Few artists would dare to shamelessly depict that subtle moment just before the blossoming

of spring. And this is precisely where the irresistible appeal of the printed iPad works in the series *The Arrival of Spring* lies. At a time when the world was being locked down by the coronavirus crisis, Hockney created a counterbalance to the world more than ever retreating into his 'technotope', cut off from directly perceptible biological reality, through an affectionate look at the close and old-fashioned beauty and power of nature.

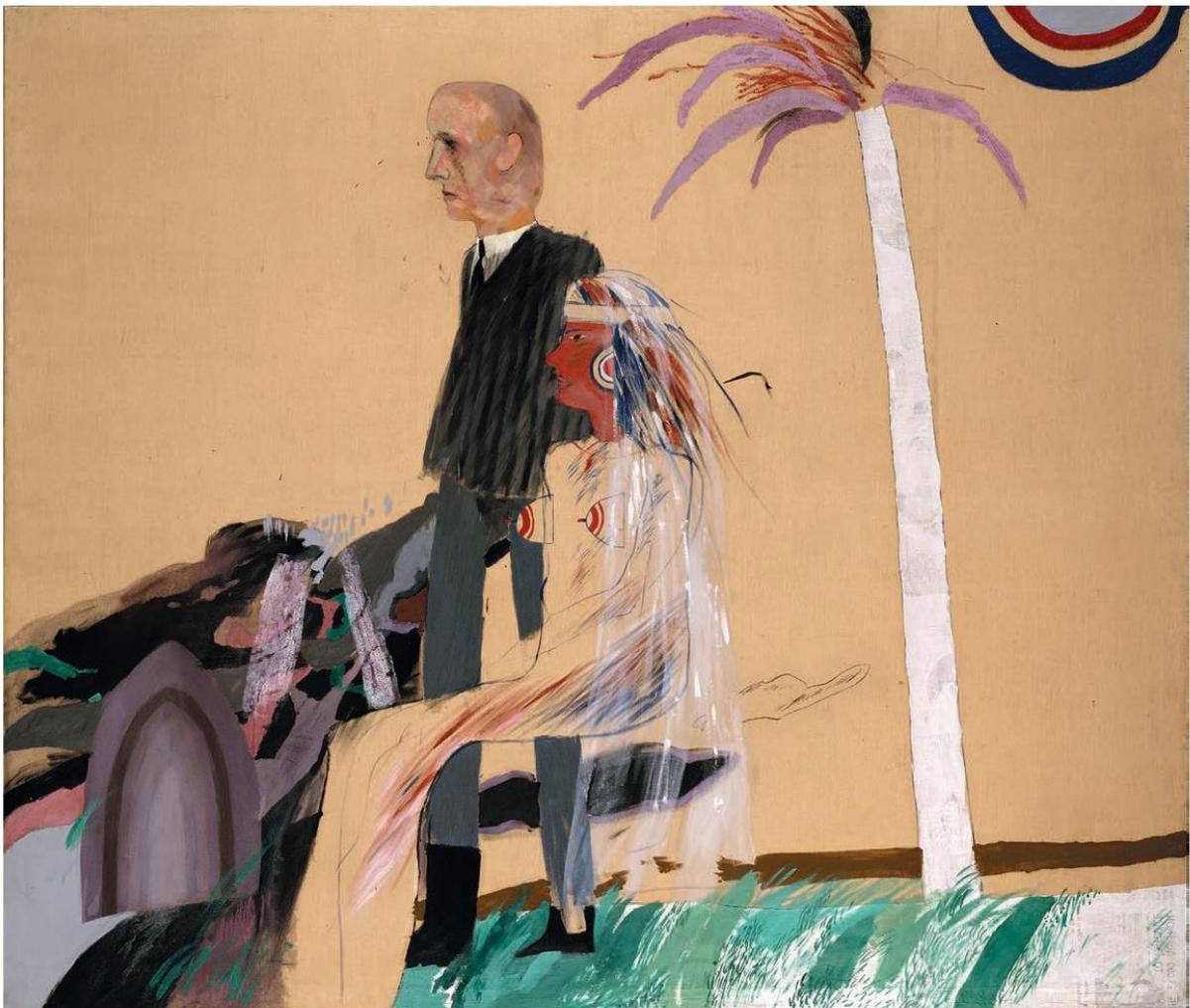
As with every monographic exhibition in a major cultural institution, the artist is described as a pioneer, one of the most influential artists of his generation. However, a new wind is undeniably blowing through painting, through the new generation of painters including Ben Sledsens, Bram Demunter, Koyuki Kazahaya and Brecht Koelman, or in the Alpine landscapes of Jan De Cock, or the series *The Dog* by Koen van den Broek. In these large, often narrative realist works,

nature takes on a dominant role, which only serves to underline the importance of a precursor like Hockney. Belgian artists such as Thierry De Cordier, Jan De Maesschalck and Veerle Dupont also produce lyrical representations of the landscape. This hadn't been done for a long time.

In the last twenty years, Hockney hasn't been given an important role in successive European biennials or Documenta. This illustrates to me, despite the quantity and importance of political art, a large gap in what is called "The Global Contemporary"

As far as I am concerned, in the face of the challenges of climate change, there is reason to rejoice that landscape art is returning to nature and its beauty, rather than offering a representation proclaiming the end of time. Long live contemporary fine art and the return of the lyrical landscape! ■

Translation: Chloé Baker



Galerie Lelong & Co.

Paris – New York
