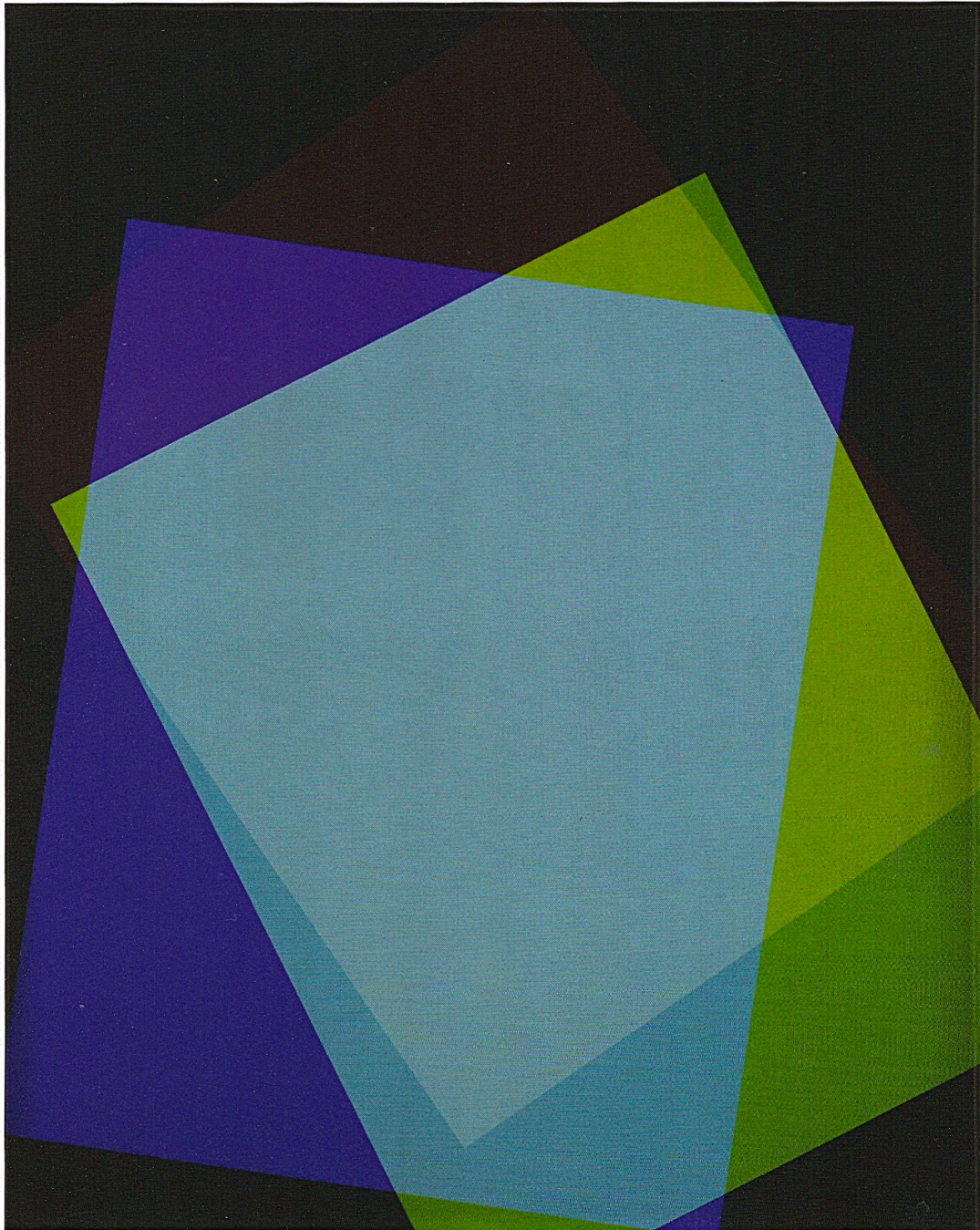


juliëtte jongma
gerard doustraat 128a
NL - 1073 vx amsterdam
T/f +31(0)20 463 69 04
info@juliëttejongma.com
www.juliëttejongma.com

CONCEPTUELE SEKS



HET MODERNISME BEKENT KLEUR

juliette jongma
gerard doustraat 128a
NL – 1073 vx amsterdam
T/f +31(0)20 463 69 04
info@juliettejongma.com
www.juliettejongma.com

FEATURES
CONCEPTUELE SEKS



Kleur staat volop in de belangstelling bij een jonge generatie kunstenaars. Niet de expressieve waarde ervan, maar vooral kleur als artistiek en sociaal idee. Het debat eromheen kent een lange geschiedenis.

door Maxine Kopsa

Vroeger noemden we ze coloristen, de kunstenaars die zich meer op kleur richtten dan op de lijn. Het waren kunstenaars die je volgens Baudelaire zowel lieten wegdromen als aan het denken zetten. Aan allebei kon je genoeg ontleen, zo meende hij. De één deed niet onder voor de ander. De Franse kunstkriticus Charles Blanc (geen grap) oordeelde strenger en stelde kleur tegenover vorm. 'Kleur [is] een veranderlijk, onbepaald en ongrijpbaar element, terwijl vorm juist precies is, begrensd, tastbaar en constant', schreef hij.¹

Tot halverwege de twintigste eeuw werd kleur over het algemeen ervaren als emotie, als een slangenbezweerder, een veelvormige ontsnappingsmogelijkheid aan denken en zuiverheid. Zuiverheid, die creatie van de geest, was niet heterogeen, maar een eenbaanssnelweg, een recht, smal pad naar de verlichting. De mens streefde naar de lijn, los van afleidingen, vrij van opsmuk, een die de voorkeur gaf aan een intellectuele, conceptuele aanpak boven een emotionele benadering.²



boven: Amalia Pica, *Some of that color #1*, 2009, installatie, courtesy Diana Stigter, Amsterdam/Marc Foxx, Los Angeles
onder: Amalia Pica, *Stabile (with confetti)*, 2012, detail, courtesy Diana Stigter, Amsterdam/Marc Foxx, Los Angeles

Ripolin

Wat Blanc in het midden van de negentiende eeuw schreef (de uitspraken dateren uit 1867, maar natuurlijk klinken daarin echo's door van de klassieke controverse over lijn en kleur tussen pousinisten en rubenisten die terug te voeren is tot in de zeventiende eeuw), verschilt weinig van de opvattingen van Le Corbusier over het wit, of meer bepaald, over witkalk, die hun neerslag vonden in een manifest dat hij in 1925 schreef: 'Le lait de chaux: la loi du Ripolin' (Een laag witkalk: de wet van Ripolin). Daarin eist hij van elke burger dat hij zijn wandkleden,

zijn damast, zijn behang en zijn sjablonen vervangt door een laag witkalk.³ Dat zou betere mensen opleveren, die in staat zouden zijn helder na te denken en te oordelen. Voor Adolf Loos was 'de plaag van de versieringen' zelfs een misdaad. Zeventien jaar eerder dan Le Corbusier schreef hij het al op in een manifest.⁴

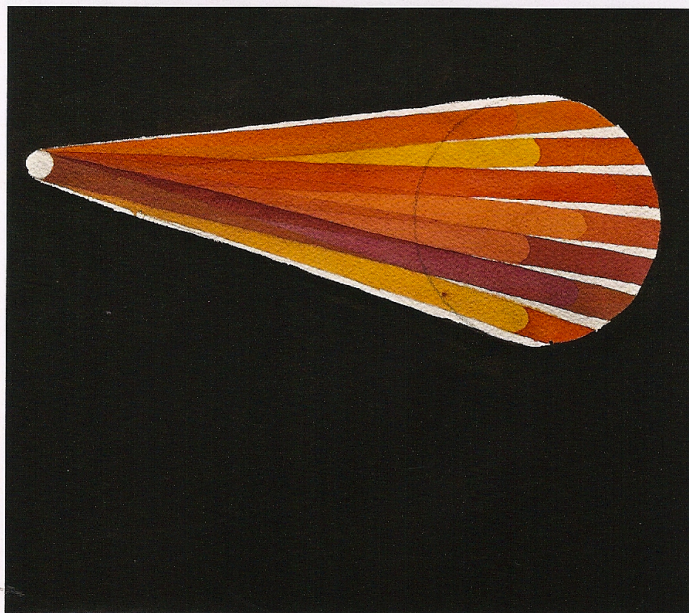
Hoewel Loos zijn beklag deed over het gebrek aan waardering voor zijn inzichten,⁵ heeft het modernisme hem ruimschoots dank gezegd. En ook de conceptuele kunst uit de jaren zestig en zeventig. Ik zou hier willen stellen dat we hem nog

juliette jongma
 gerard doustraat 128a
 NL - 1073 vx amsterdam
 T/f +31(0)20 463 69 04
 info@juliettejongma.com
 www.juliettejongma.com

FEATURES
 CONCEPTUELE SEKS



Sara van der Heide, *Claim to Universality, Colour Theory Exercise 1-20*, 2011-2012, installatie KIOSK, Gent



Sara van der Heide, *Claim to Universality, Colour Theory Exercise 1-20*, 2011-2012, deel uit serie van werken op papier, inkt en aquarel, 26 x 36 cm, courtesy de kunstenaar en KIOSK, Gent

altijd dank zeggen, bewust of onbewust, via het merendeel van de, of misschien wel de hele, beeldende kunstpraktijk tot op de dag van vandaag.

Readymade kleur

Op mijn vraag 'Ben je bang om kleuren te gebruiken?', antwoordde de kunstenaar Amalia Pica via Skype dat ze zich er niet altijd goed raad mee weet, maar dat dat nu juist mede haar motivatie als kunstenaar is om ermee te werken.

Amalia Pica: Kleur laat zich nooit vangen, het lijkt altijd heel subjectief. Dat lag bij conceptuele kunst anders, die was traditioneel altijd heel zwart-wit. Ik ben er meer op uit om te onderzoeken wat voor conventies (sociale conventies) er vastzitten aan bepaalde kleuren. Nadenken wil ik zeer zeker, maar niet in zwart-wit. Maxine Kopsa: Zijn er voor jou kleuren die echt niet kunnen?

AP: Nee. Alleen een kleur om de kleur, dat kan voor mij niet.

juliette jongma
gerard doustraat 128a
NL – 1073 vx amsterdam
T/f +31(0)20 463 69 04
info@juliettejongma.com
www.juliettejongma.com

FEATURES
CONCEPTUELE SEKS

MK: Te esthetisch.

AP: De gemakkelijkste kleur is al gevonden kleur.

MK: ... als een objet trouvée. Couleur trouvée...

AP: Ik gebruik dingen die gekleurd zijn om na te kunnen denken over kleur. Maar ik zal iets zelden een kleur geven omdat ik dat een mooie kleur vind.

MK: Waarom eigenlijk niet?

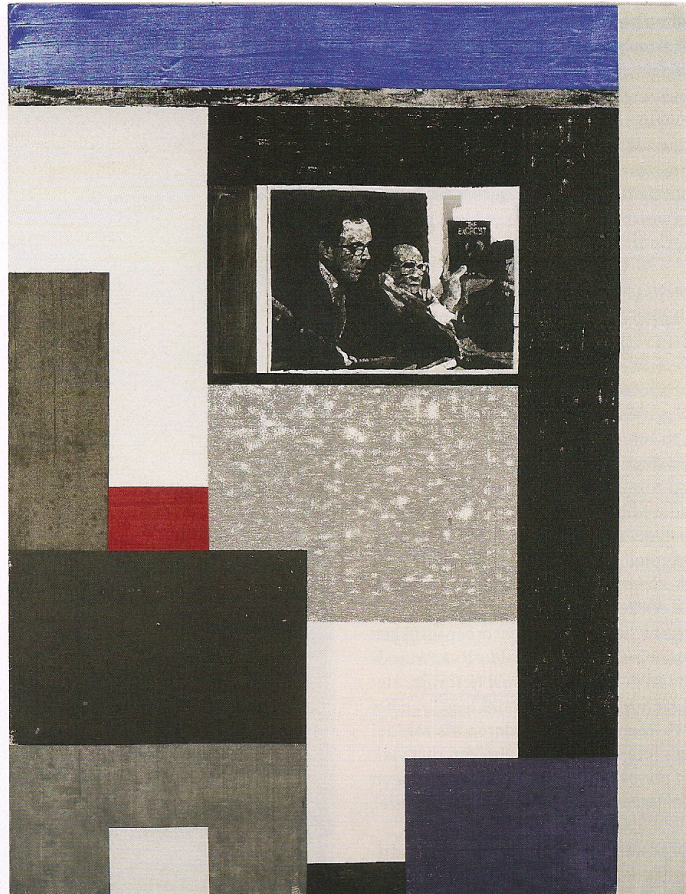
AP: Omdat ik zo'n willekeurig gebruik van kleur eng vind. Willekeurige vormen trouwens ook.

Kleur is een lastig iets. Toch kom je haar overal tegen. Letterlijk, in en op alle dingen, en in esthetisch en cultureel opzicht, als het de actuele kunstpraktijk aangaat. We zien een heropleving van kleur: experimenten met kleur, kleur als onderwerp, kleur als vraag, kleur als doel, kleur als opgave, het lijkt weer helemaal terug in de arena van de beeldende kunst. Waarom? Dat is de vraag. En nog zo'n vraag: wat voor soort kleur mogen we tegenwoordig eigenlijk gebruiken?

Ethiek

Rem Koolhaas heeft verklaard dat kleur voor hem eind jaren tachtig zijn kleur verloor. 'Nadat het gebruik van verf deze eeuw een enorme vlucht nam – was het de gemakkelijkste manier om de geschiedenis te transformeren of uit te wissen? – waarden we nu, eind twintigste eeuw, juist de authenticiteit van materialen [...]'.²⁶ Je zou dus kunnen zeggen dat als je kleur wil gebruiken, je kleur moet citeren.

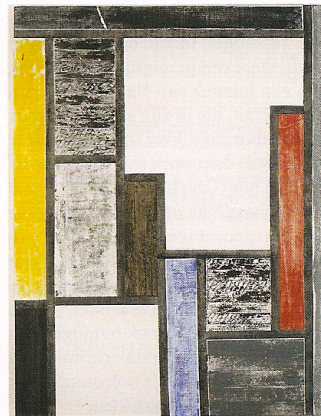
Dat is precies wat Sara van der Heide doet in haar recente reeks werken *Claim to Universality. Colour Theory Exercise 1-20* (2011-2012). Deze is gebaseerd op een aquarel die Bauhaus-studente Lena Bergner in 1927 maakte in het kader van een les van Paul Klee. Van der Heide heeft in twintig variaties op het 'origineel' de typische kenmerken van het aquarel leren onderzocht. Bergner was op haar beurt uitgegaan van een opdracht over het kiezen van focuspunten, maar in haar uiteindelijke tekening staan juist aspecten als kleur en compositie centraal. Door Bergner te citeren, weet Van der Heide telkens opnieuw en ongeneerd kleur te gebruiken, door te experimenteren met vorm en compositie, met 'belichting' en 'beschaduwing', zonder ten prooi te



Melissa Gordon, *Structure V* (The New York Times, Sunday, October 13, 1991), 2011, acryl op canvas, courtesy de kunstenaar en Marianne Boesky Gallery, New York

vallen aan willekeur. Ze blijft in principe trouw aan de authenticiteit van het materiaal.

Colour Theory Exercise 1-20 stelt als zodanig de problematiek aan de orde van vormen, aspecten, van zuiverheid en de gevolgen van zuivere en onzuivere compositie, maar tegelijkertijd blijft het een conceptuele inspanning. Daarmee roept de reeks ook de vraag op of er tegenwoordig nog plezier aan beleefd mag worden, aan kleur en aan het vormexperiment. Misschien mag kleur alleen nog maar binnen genood worden via een conceptuele achterdeur als die gepresenteerd wordt als een concrete voordeur.



Melissa Gordon, *Structure IV* (The New York Times, Sunday, June 27th, 1971), 2011, acryl op canvas, courtesy de kunstenaar en Marianne Boesky Gallery, New York

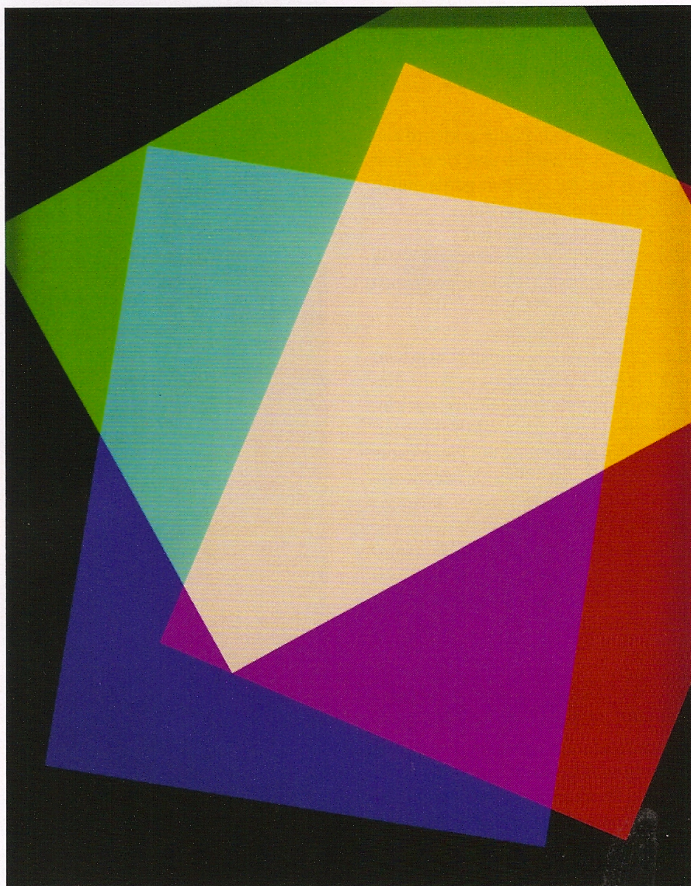
FEATURES
CONCEPTUELE SEKS

Waarheid

Zijn we misschien allemaal poussinisten geworden? En wanneer is dat precies gebeurd? Na of voor 1908? Rond 1925? Of pas in het informatietijdperk en de daaruit voortvloeiende invloed van het postfordisme in de jaren zestig en zeventig? Of is er nog een tussenperiode geweest waarin 'kleur zijn kleur nog niet verloor'?

Melissa Gordon heeft in recente schilderijen de representatieve kant van De Stijl verkend. Ze heeft zich met name gericht op Mondriaan en wat er tevoorschijn komt bij een detailanalyse (een vergroting) van een object (in dit geval een schilderij) aan de hand van een reproductie ervan (een foto uit een boek). Zo combineert ze grote kopieën van in de studio uit goedkope Taschen-boeken overgenomen close-upfoto's met langwerpige, gekleurde blokken hout. 'Door de kleuren opnieuw op de voorgrond van de doeken te plaatsen', zo schreef ze me recent, 'wilde ik proberen te benadrukken wat kleur met een schilderij van Mondriaan doet – en dan heel letterlijk. Het gaat mij om de "ruimtelijkheid" van het schilderen, het schilderen als middel om iets weer te geven op een plat vlak in perspectief, op schaal, in lagen, als een nabootsing van de ruimtelijke dimensie.'

Deze werken maken niet alleen Mondriaans compositie (weer, sic!) ruimtelijk, ze benadrukken ook de tekortkomingen en tijdelijkheid van een reproductie. Gordon: 'Wat ik zo boeiend vind aan De Stijl en aan kleur is beïnvloed door Yve-Alain Bois' idee van kleur binnen de invulling van het model. In zijn boek *Painting as Model* staat een prachtige beschrijving van een bezoek van Naum Gabo aan Mondriaan, die in zijn atelier een stuk wit steeds maar dikker en dikker staat te verven (om de ruimtelijkheid uit te wissen), en hoe Gabo hem dan zegt dat dat een onmogelijke opgave is. Het mooie aan hun gedachtewisseling is dat, zoals ik het zie, het "onmogelijk" was wat Mondriaan van plan was: het is "onmogelijk" om ruimte uit te wissen op een beeldvlak (zoals het ook onmogelijk is om op een plat oppervlak ruimte na te bootsen) – maar het is ook onmogelijk om je te onttrekken aan kleur.'



Lisa Oppenheim, *Multicultural Crayon Displacements*, 2008, deel uit serie, 50 x 40 cm elk, courtesy Juliette Jongma gallery, Amsterdam

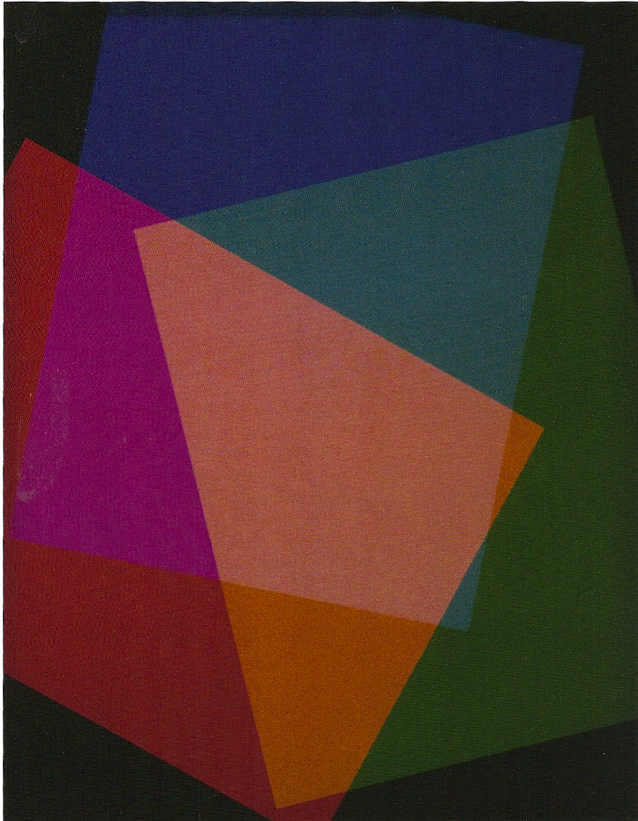
Zou Mondriaan zich omdraaien in zijn graf als hij zag hoe door Gordon zijn barsten onthuld werden, hoe zijn kleuren omgevormd werden tot sculpturale elementen? Hij was tenslotte altijd heel duidelijk over zijn bedoelingen: 'Abstract reële schilderkunst kan esthetisch-mathematisch beelden, omdat zij een exact, mathematisch beeldingsmiddel heeft. Dit beeldingsmiddel is de tot-bepaaldheid-gestelde-kleur.'⁷ Gordon geeft een gedurfde draai aan dat begrip van 'bepaaldheid' en richt de aandacht op de 'beelding'. Deze nieuwe Mondriaan opereert, in haar woorden, 'op de grens tussen functie (betekenis) en ornament (gevoel).'

Dat brengt me op de sociaal-maatschappelijke implicaties – en zelfs de politieke

implicaties – van het gebruik van kleur. *Multicultural Crayon Displacements* (2007-2008) ziet er misschien uit als een experiment van Josef Albers met abstracte kleurvlakken, maar het is in wezen veel meer.⁸ Het is een reeks werken (drie van elke kleur) van Lisa Oppenheim rond de gedateerde vleeskleuren van Crayola-waskrijtjes, waarbij ze elk van de kleuren uit de 'Multicultural Crayon Set' van Crayola door middel van een fotogram verbeeld heeft. Het verhaal gaat dat fabrikant Crayola onder politiekcorrecte druk zijn assortiment vleeskleuren begin jaren tachtig uitbreidde en de nieuwe, verbeterde 'Multicultural Crayon Set' op de markt bracht.⁹ De nieuwe set veroorzaakte kennelijk zoveel ophef dat het andere bedrijven (zoals pleisterfabrikant

juliette jongma
 gérard doustraat 128a
 NL – 1073 vx amsterdam
 T/f +31(0)20 463 69 04
 info@juliettejongma.com
 www.juliettejongma.com

FEATURES CONCEPTUELE SEKS



Lisa Oppenheim, *Multicultural Crayon Displacements*, 2008, deel uit serie, 50 x 40 cm elk, courtesy Juliette Jongma gallery, Amsterdam

Band-Aid) ertoe aanzette om hun eigen definitie van het begrip 'vleeskleur' nog eens onder de loep te nemen.

Oppenheims *Multicultural Crayon Displacements* gaat, net als de schilderijen van Gordon, over kwesties als de tijdsgebondenheid van representatie en verschillen in verbeelding. Alleen appelleert Oppenheim duidelijk en expliciet aan het aanwenden van een modernistische taal, als nadrukkelijke, visueel 'wetenschappelijke' oplossing voor sociaal-politieke vraagstukken.

Citaat

De conceptuele kunst werd gedomineerd door de last van of de bevrijding door zwart-wit. Denk maar aan het dragen

van een schooluniform: het is een stuk eenvoudiger om geen beslissing te hoeven nemen over opsmuk. Als we doorgaan op de lijn dat we ook nu de conceptuele reis blijven voortzetten (we kunnen niet anders), moeten we kleur gaan zien als een element van, in Blancs woorden, *de rede*. Kleur die onder de redelijkheid valt. Hopelijk is kleur dan eindelijk ook eens af van dat veel te simpele stempel dat het iets irrationeels is, een middel dat alleen maar in de spirituele hoek hoort, dat alleen maar geschikt is voor de expressie van de emotie, van het onbepaalde of het mystieke. Gelukkig kent kleur tegenwoordig gecompliceerdere toepassingen. Het is zeker niet iets dat al te licht moet worden opgevat. Kleur is nu iets wat geciteerd wordt. Het speelt in

op de taal van het modernisme, neemt die in een innige omhelzing en liefkoost die tot er een bastaardversie van het heden uit voortkomt. Anders gezegd: kleur is in deze tijd het voortbrengsel van conceptuele, vrijwillige seks. Eindelijk is het modernisme volwassen; je zou kunnen zeggen dat wij gegerenboog-kalkt zijn.

Maxine Kopsa is redacteur van *Metropolis M*

- ¹ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Parijs 1867, p. 60r.
- ² Blanc, idem: 'Het gevoel [is] veelvuldig en de rede één.'
- ³ Le Corbusier: 'Als een of andere Salomo ons enthousiasme twee wetten zou opleggen: DE WET VAN RIPOLIN EEN LAAG WITKALK Dan zouden we een morele daad verrichten: houden van zuiverheid! Een daad die leidt tot levensvreugde: het nastreven van perfectie. Dan zouden we onze staat van zijn verbeteren: kunnen oordelen!' Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Oorspronkelijke uitgave: Editions G. Cres et Cie, Parijs 1925.
- ⁴ Adolf Loos in *Ornament und Verbrechen* (1908): 'Elke tijd had zijn eigen stijl en alleen de onze moest daarvan verstoken blijven? Met stijl bedoelde men ornament. Toen sprak ik: weent niet. Ziet, dat is nu juist het geweldige van onze tijd, dat ze niet in staat is nieuwe ornamenten voort te brengen. Wij zijn het ornament te boven gekomen, wij zijn geëvolueerd tot de staat van ornamenteloosheid. Ziet, de tijd is nabij, de vervulling wacht ons. Spoedig zullen de straten van onze steden stralen als witte muren! Als Sion, de heilige stad, de hoofdstad des hemels. Dan is de vervulling gekomen.' Nederlandse uitgave: *Ornament en misdaad* (vert. Hans W. Bakx), Kwadraat, Vianen 1982.
- ⁵ Zie noot 4.
- ⁶ Rem Koolhaas, 'De toekomst van kleur ziet er vrolijk uit' (1993), in: Rem Koolhaas/OMA, Norman Foster en Alessandro Mendini, *Colours, V+K, Blaricum* 2001.
- ⁷ 'Het tot bepaaldheid-stellen der kleur houdt in: ten eerste, de herleiding van de natuurlijke tot de primaire kleur, ten tweede, het reduceeren der kleur tot vlakheid en ten derde het afsluiten van de kleur – zóo, dat zij als eenheid van rechthoekige vlakken verschijnt.' Piet Mondriaan, 'De nieuwe beelding in de schilderkunst', in: *De Stijl*, tijdschrift voor de moderne beeldende vakken, 1e jaargang, nr. 3, januari 1918.
- ⁸ 'Oppenheim heeft de haar-, oog- of huidtinten van Crayola stuk voor stuk gereconstrueerd door middel van de oudst bekende fotografietechniek, door elke waskrijt-kleur met rode, groene en blauwe filters te fotograferen en vervolgens de rode, groene en blauwe diapositieven op lichtgevoelig papier te projecteren.' Bron: Persbericht voor *Reduced Visibility* at The Glassell School, Houston, 2009.
- ⁹ Reeds in 1963 doopte Crayola de kleur 'Flesh' om in 'Peach', en in 1999 werd 'Indian Red' veranderd in 'Chestnut'.

Vertaald uit het Engels door Wouter Groothuis

juliëtte jongma
gerard doustraat 128a
NL – 1073 vx amsterdam
T/f +31(0)20 463 69 04
info@juliëttejongma.com
www.juliëttejongma.com

ENGLISH SECTION

CONCEPTUAL SEX MODERNISM ACKNOWLEDGES COLOUR

Colour has become the central focus for a young generation of artists. Not for its expressive value, but particularly as an artistic and social idea. The discourse on colour has a long history.

by Maxine Kopsa

We used to call them 'colourists', these artists who spent more time on colour than on line. These artists who, according to Baudelaire, induce reverie while arousing thought. Both, he claimed, were pleasures; albeit of a different kind, yet no less equal. The French art critic Charles Blanc (no pun intended) was less forgiving in his view of colour as opposed to form: 'Colour is a mobile, vague, intangible element, while form, on the contrary, is precise, limited, palpable and constant.'¹

Colour, it was generally held (probably up until the mid 20th century), is a sentiment, a snake charmer, a multifarious escape from thought and purity. Purity – which stems from the mind – is not manifold like sentiment; it is a single-lane highway, a straight and narrow to enlightenment. Man strove for 'line', divorced from distraction and rid of adornment, a line that champions an intellectual, conceptual method above an emotional approach.²

RIPOLIN

What Blanc wrote in the mid 19th century (these quotes are from 1867, but of course echo the classic Poussin vs. Rubens debate on line vs. colour and stretch back to the 17th century) is not much different than Le Corbusier's ideas on white, or rather, 'whitewash', condensed in a manifesto he wrote in 1925 titled *A Coat of Whitewash: The Law of Ripolin*. In it, he exclaims that every citizen should

be required to replace their hangings, their damasks, their wallpapers, their stencils, with a plain coat of white ripolin, so that one can reflect as an improved individual, and be able to judge clearly.³

The Austrian architect Adolf Loos's ideas on ornament and the plain offense of it – ideas that predate Le Corbusier's manifesto by only a decade – are a perfect echo of the Ripolin effect, if one agrees to follow the logic of whitewash down to the crime of ornament.⁴ To Loos, the will to perform an aesthetic gesture, to adorn (to decorate) is akin to the juvenile tendencies of a 4-year-old, or so he was convinced: 'I have made the following discovery and I pass it on to the world: The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from utilitarian objects. I believe that with this discovery I was bringing joy to the world; it has not thanked me.'⁵

But we have since, haven't we? Modernism thanked Loos; the Conceptual Art of the 60s and 70s thanked Loos. And, I dare say, we continue to thank him, whether or not we realize it, through much (all?) of contemporary artistic practice up until today.

READYMADE COLOUR

While I was skypping with the artist Amalia Pica in April this year, she answered my question 'Are you scared of using colour?' by saying that she didn't always know what to do with it, but this was precisely part of her motivation for working with it.

Amalia Pica: Colour always escapes coding, because it always appears so subjective – unlike conceptual art that was historically so black-and-white. My thought is rather, how to look for conventions (social conventions) as they are manifested in colour. So the point is: I want to think, but not in black-and-white.

Maxine Kopsa: Do you have no-go colours?

AP: No, just colour 'for the sake of it' is no-go.

MK: Too aesthetic.

AP: The easiest colour is found colour.

MK: ...like a found object. Couleur trouvée...

AP: I use things that have colour to think about colour, but would rarely paint something in a colour just

because I like it.

MK: Why not, actually?

AP: Because colour as arbitrary as that does scare me. But so does arbitrary form.

So colour is tricky. And yet it's all over the place. Not just obviously, as in all things, but aesthetically, culturally, in terms of current artistic practice. The rebirth of colour – colour experimentation, colour as a subject, colour as a question, colour as an aim, colour as a problem – seems to have re-entered the arena of the visual arts. The question is, why? And what kind of colour are we *allowed* to use now?

ETHICS

Rem Koolhaas explained that for him, colour went out of colour in the late eighties: 'After an initial outburst of the use of paint at the beginning of the century – was it the easiest way to transform, to get rid of history? – we are at the end of the twentieth century, committed to the authenticity of materials.'⁶ More plainly said, if you use colour, you must quote colour.

A recent series of works by Sara van der Heide does just this. *Claim to Universality. Colour Theory Exercise 1-20* (2011-2012) takes as its starting point a drawing by Bauhaus student Lena Bergner from 1927, made for a class given by Paul Klee. Van der Heide analyses the basic workings of watercolours in twenty variations on the 'original'. In turn, Bergner was responding to an assignment dealing with the establishment of focal points, but ultimately, in her final piece, the chromatic and compositional characteristics took centre stage. By quoting Bergner, Van der Heide manages to use colour, unabashedly, again and again, experimenting in formal composition, in 'illumination' and 'shading' without falling prey to the arbitrary. In essence, she remains committed to the authenticity of materials.

As such, *Colour Theory Exercise 1-20* introduces the problematics of form, of purity and the consequences of pure and impure composition, while remaining a conceptual endeavour. Van der Heide's series thus begs the question of enjoyment, the enjoyment of colour and formal experimentation. Can it exist today? Or is the only way colour is invited in through a concep-

juliëtte jongma
 gérard doustraat 128a
 nl – 1073 vx amsterdam
 t/f +31(0)20 463 69 04
 info@juliëttejongma.com
 www.juliëttejongma.com

ENGLISH SECTION

tual back door, masked as the concrete front door?

TRUTH

Could we have all become Poussinists? And when exactly did this happen? After or before 1908? Around 1925? Or finally with the Age of Information and the ensuing Post-Fordist conceptual pull of the 60s and 70s? Was there a break in between, when 'colour hadn't left yet colour'?

In her recent paintings, Melissa Gordon has been looking at the representational history of De Stijl – specifically, Mondrian – and what is revealed by close analysis (a blow-up) of the object (in this case a painting) via its reproduction (a photograph in a book). Her silk-screened canvases depict close-ups that she re-photographed in her studio from cheap Taschen books and pair them with coloured rectangular blocks. Gordon wrote to me in April: 'I wanted to put the colours back in the front of the screen prints to try to underline what colour in a Mondrian painting does – in a literal manner. It's about the 'spatiality' of painting (painting as something which exists to duplicate things on a surface in perspective/scale, in layers, to give the imitation of space).'

These works not only bring the spatial (back, sic!) into Mondrian's composition, they also underline the fallibility and temporality of a reproduction. Gordon: 'For me, what is so interesting about De Stijl and colour is influenced by Yve-Alain Bois' notion of colour within the idea of the model. At one point in *Painting as Model* there's a great description of how Naum Gabo visits Mondrian in his studio and he is painting the white thicker and thicker (to erase spatiality), and Gabo tells him that it's an impossible pursuit. What's so wonderful about their exchange is that, to me, the point of what Mondrian was doing was "impossible": it's "impossible" to erase space on a pictorial plane (it's impossible to duplicate space on a pictorial surface too) – but it's also impossible to avoid colour.'

Would Mondrian have turned in his grave to see his cracks revealed, his colours turned into sculptural elements? After all, he was very clear in his intent: 'Abstract-real painting can

create in an *aesthetic-mathematic way because it possesses an exact mathematical means of expression: colour brought to determination*.¹⁷ Gordon gives a brave twist to his notion of 'determination' and raises the point of 'expression'. This new Mondrian operates, according to Gordon, 'on an edge between function (meaning) and ornament (feeling)'.

Which makes me think of the social implications – even the political implications – of the use of colour. *Multicultural Crayon Displacements* (2007-8), may look like a Joseph Albers experiment in abstract colour planes, but in actual fact it is much more.⁸ In this series of works (3 versions of each original colour), Lisa Oppenheim represents Crayola crayon's dated flesh colours through photograms that each represent one of the colours in Crayola's Multicultural Crayon Set. The story goes, in order to answer to political correct demands, Crayola extended their assortment of flesh-colours in the early 80s and launched the new and improved 'Multicultural Crayon Set'.⁹ The new box set apparently created such a ruckus that it prompted other companies (like Band-Aid) to reconsider their chromatic definition of flesh.

Oppenheim's *Multicultural Crayon Displacements* relates to problems of representation and discrepancy in historical depiction, as do Gordon's paintings. Here, however, the reference to the use of a Modernist language is apparent, and explicitly invoked in order to underline the visually 'scientific' solution to socio-political questions.

CITATION

Conceptual art was dictated by the *burden* or the *release*, depending on how you want to see it, of black-and-white: like wearing a uniform during grade school, it's just a whole lot easier not to have to make decisions about adorning. So, following through with the idea that today we continue the conceptual journey (indeed we cannot but do otherwise), colour must be seen in terms of, as Blanc would say, *reason*. Colour has become 'reasonable'. And has hopefully finally rid itself of its overly simple categorization of 'determined by the irrational', where colour is seen as a means of

appealing to the spiritual, reduced to the emotional, the indeterminate or the mystical, a denotation but one small step away from 'ornament', once removed from 'degenerate'.

Thankfully, the use of colour today is more complicated than this. Colour today is cited. It is sourced from and revealed by, and by no means becomes an easy matter. What it does do is take the modernist language it so often refers to and squeeze it and caress it into a bastardized version of the present. Put differently, colour today is the result of conceptual, consenting sex. Finally, Modernism has come of age; we are, you could say, 'rainbow ripolined'.

Maxine Kopsa is associate editor of *Metropolis M*

¹ Charles Blanc, *The Grammar of Painting and Engraving* (New York: Hurd and Houghton, 1874), as quoted in: *Colour*, David Batchelor, ed. (London: Whitechapel, 2008) p. 32-34

² *Ibid*, Blanc: 'A sentiment is multiple, while reason is one.'

³ Le Corbusier, *The Decorative Art of Today* (London: The Architectural Press, 1987), p.xxvi. 'If some Solon imposed these two laws on our enthusiasm:

THE LAW OF RIPOLIN
 A COAT OF WHITEWASH
 We would perform a moral act: to love purity!
 An act which leads to the joy of life: the pursuit of perfection.
 We would improve our condition: to have the power of judgment!

⁴ Adolf Loos, *Ornament and Crime*, Innsbruck, 1908, reprint Vienna, 1930, quoted here from <https://docs.google.com/>, p. 20: 'Every age has its style, is our age alone to be refused a style? By style, people meant ornament. Then I said: Weep not! See, therein lies the greatness of our age, that it is incapable of producing a new ornament. We have outgrown ornament: we have fought our way through to freedom from ornament. See, the time is nigh, fulfillment awaits us. Soon the streets of the city will glisten like white walls. Like Zion, the holy city, the capital of heaven. Then fulfillment will come.'

⁵ *Ibid*, p. 20.

⁶ Rem Koolhaas, *The Future of Colours is Looking Bright*, 1999, in David Batchelor, *Colour* (see note 2), p. 220

⁷ From: 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst' (The New Plastic in Painting), published by Mondrian in twelve instalments in the journal *De Stijl* during 1917 and 1918 and quoted here from David Batchelor, *Colour* (see note 2), p. 69. The quote continues: 'To determine colour involves, first, the reduction of naturalistic colour to primary colour; second, the reduction of colour to plane; third, the delimitation of colour – so that it appears as a unity of rectangular planes.'

⁸ 'Oppenheim recreated each Crayola hair, eye, or skin tone via a replication of the earliest known process for colour photography, photographing each crayon colour with red, green, and blue filters, and then projecting the resulting red, green, and blue slides onto photo reactive paper.' Source: Press release for *Reduced Visibility at The Glassell School*, Houston, 2009

⁹ In 1963 Crayola re-named their 'Flesh' colour 'Peach' and in 1999 'Indian Red' was changed to 'Chestnut'.

CONCEPTUAL SEX

MODERNISM ACKNOWLEDGES COLOUR

Colour has become the central focus for a young generation of artists. Not for its expressive value, but particularly as an artistic and social idea. The discourse on colour has a long history.

by Maxine Kopsa

We used to call them 'colourists', these artists who spent more time on colour than on line. These artists who, according to Baudelaire, induce reverie while arousing thought. Both, he claimed, were pleasures; albeit of a different kind, yet no less equal. The French art critic Charles Blanc (no pun intended) was less forgiving in his view of colour as *opposed* to form: 'Colour is a mobile, vague, intangible element, while form, on the contrary, is precise, limited, palpable and constant.'¹

Colour, it was generally held (probably up until the mid 20th century), is a sentiment, a snake charmer, a multifarious escape from thought and purity. Purity – which stems from the mind – is not manifold like sentiment; it is a single-lane highway, a straight and narrow to enlightenment. Man strove for 'line', divorced from distraction and rid of adornment, a line that champions an intellectual, conceptual method above an emotional approach.²

RIPOLIN

What Blanc wrote in the mid 19th century (these quotes are from 1867, but of course echo the classic Poussin vs. Rubens debate on line vs. colour and stretch back to the 17th century) is not much different than Le Corbusier's ideas on white, or rather, 'whitewash', condensed in a manifesto he wrote in 1925 titled *A Coat of Whitewash: The Law of Ripolin*. In it, he exclaims that every citizen should

be required to replace their hangings, their damasks, their wallpapers, their stencils, with a plain coat of white ripolin, so that one can reflect as an improved individual, and be able to judge clearly.³

The Austrian architect Adolf Loos's ideas on ornament and the plain offense of it – ideas that predate Le Corbusier's manifesto by only a decade – are a perfect echo of the Ripolin effect, if one agrees to follow the logic of whitewash down to the crime of ornament.⁴ To Loos, the will to perform an aesthetic gesture, to adorn (to decorate) is akin to the juvenile tendencies of a 4-year-old, or so he was convinced: 'I have made the following discovery and I pass it on to the world: The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from utilitarian objects. I believe that with this discovery I was bringing joy to the world; it has not thanked me.'⁵

But we have since, haven't we? Modernism thanked Loos; the Conceptual Art of the 60s and 70s thanked Loos. And, I dare say, we continue to thank him, whether or not we realize it, through much (all?) of contemporary artistic practice up until today.

READYMADE COLOUR

While I was skyping with the artist Amalia Pica in April this year, she answered my question 'Are you scared of using colour?' by saying that she didn't always know what to do with it, but this was precisely part of her motivation for working with it.

Amalia Pica: Colour always escapes coding, because it always appears so subjective – unlike conceptual art that was historically so black-and-white. My thought is rather, how to look for conventions (social conventions) as they are manifested in colour. So the point is: I want to think, but not in black-and-white.

Maxine Kopsa: Do you have no-go colours?

AP: No, just colour 'for the sake of it' is no-go.

MK: Too aesthetic.

AP: The easiest colour is found colour.

MK: ...like a found object. Couleur trouvée...

AP: I use things that have colour to think about colour, but would rarely paint something in a colour just

because I like it.

MK: Why not, actually?

AP: Because colour as arbitrary as that does scare me. But so does arbitrary form.

So colour is tricky. And yet it's all over the place. Not just obviously, as in all things, but aesthetically, culturally, in terms of current artistic practice. The rebirth of colour – colour experimentation, colour as a subject, colour as a question, colour as an aim, colour as a problem – seems to have re-entered the arena of the visual arts. The question is, why? And what kind of colour are we *allowed* to use now?

ETHICS

Rem Koolhaas explained that for him, colour went out of colour in the late eighties: 'After an initial outburst of the use of paint at the beginning of the century – was it the easiest way to transform, to get rid of history? – we are at the end of the twentieth century, committed to the authenticity of materials.'⁶ More plainly said, if you use colour, you must quote colour.

A recent series of works by Sara van der Heide does just this. *Claim to Universality. Colour Theory Exercise 1-20* (2011-2012) takes as its starting point a drawing by Bauhaus student Lena Bergner from 1927, made for a class given by Paul Klee. Van der Heide analyses the basic workings of watercolours in twenty variations on the 'original'. In turn, Bergner was responding to an assignment dealing with the establishment of focal points, but ultimately, in her final piece, the chromatic and compositional characteristics took centre stage. By quoting Bergner, Van der Heide manages to use colour, unabashedly, again and again, experimenting in formal composition, in 'illumination' and 'shading' without falling prey to the arbitrary. In essence, she remains committed to the authenticity of materials.

As such, *Colour Theory Exercise 1-20* introduces the problematics of form, of purity and the consequences of pure and impure composition, while remaining a conceptual endeavour. Van der Heide's series thus begs the question of enjoyment, the enjoyment of colour and formal experimentation. Can it exist today? Or is the only way colour is invited in through a concep-

tual back door, masked as the concrete front door?

TRUTH

Could we have all become Poussinists? And when exactly did this happen? After or before 1908? Around 1925? Or finally with the Age of Information and the ensuing Post-Fordist conceptual pull of the 60s and 70s? Was there a break in between, when 'colour hadn't left yet colour'?

In her recent paintings, Melissa Gordon has been looking at the representational history of De Stijl – specifically, Mondrian – and what is revealed by close analysis (a blow-up) of the object (in this case a painting) via its reproduction (a photograph in a book). Her silk-screened canvases depict close-ups that she re-photographed in her studio from cheap Taschen books and pair them with coloured rectangular blocks. Gordon wrote to me in April: 'I wanted to put the colours back in the front of the screen prints to try to underline what colour in a Mondrian painting does – in a literal manner. It's about the 'spatiality' of painting (painting as something which exists to duplicate things on a surface in perspective/scale, in layers, to give the imitation of space).'

These works not only bring the spatial (back, sic!) into Mondrian's composition, they also underline the fallibility and temporality of a reproduction. Gordon: 'For me, what is so interesting about De Stijl and colour is influenced by Yve-Alain Bois' notion of colour within the idea of the model. At one point in *Painting as Model* there's a great description of how Naum Gabo visits Mondrian in his studio and he is painting the white thicker and thicker (to erase spatiality), and Gabo tells him that it's an impossible pursuit. What's so wonderful about their exchange is that, to me, the point of what Mondrian was doing was "impossible": it's "impossible" to erase space on a pictorial plane (it's impossible to duplicate space on a pictorial surface too) – but it's also impossible to avoid colour.'

Would Mondrian have turned in his grave to see his cracks revealed, his colours turned into sculptural elements? After all, he was very clear in his intent: 'Abstract-real painting can

create in an aesthetic-mathematic way because it possesses an exact mathematical means of expression: colour brought to determination.'⁷ Gordon gives a brave twist to his notion of 'determination' and raises the point of 'expression'. This new Mondrian operates, according to Gordon, 'on an edge between function (meaning) and ornament (feeling)'.

Which makes me think of the social implications – even the political implications – of the use of colour. *Multicultural Crayon Displacements* (2007-8), may look like a Joseph Albers experiment in abstract colour planes, but in actual fact it is much more.⁸ In this series of works (3 versions of each original colour), Lisa Oppenheim represents Crayola crayon's dated flesh colours through photograms that each represent one of the colours in Crayola's Multicultural Crayon Set. The story goes, in order to answer to political correct demands, Crayola extended their assortment of flesh-colours in the early 80s and launched the new and improved 'Multicultural Crayon Set'.⁹ The new box set apparently created such a ruckus that it prompted other companies (like Band-Aid) to reconsider their chromatic definition of flesh.

Oppenheim's *Multicultural Crayon Displacements* relates to problems of representation and discrepancy in historical depiction, as do Gordon's paintings. Here, however, the reference to the use of a Modernist language is apparent, and explicitly invoked in order to underline the visually 'scientific' solution to socio-political questions.

CITATION

Conceptual art was dictated by the *burden* or the *release*, depending on how you want to see it, of black-and-white: like wearing a uniform during grade school, it's just a whole lot easier not to have to make decisions about adorning. So, following through with the idea that today we continue the conceptual journey (indeed we cannot but do otherwise), colour must be seen in terms of, as Blanc would say, *reason*. Colour has become 'reasonable'. And has hopefully finally rid itself of its overly simple categorization of 'determined by the irrational', where colour is seen as a means of

appealing to the spiritual, reduced to the emotional, the indeterminate or the mystical, a denotation but one small step away from 'ornament', once removed from 'degenerate'.

Thankfully, the use of colour today is more complicated than this. Colour today is cited. It is sourced from and revealed by, and by no means becomes an easy matter. What it does do is take the modernist language it so often refers to and squeeze it and caress it into a bastardized version of the present. Put differently, colour today is the result of conceptual, consenting sex. Finally, Modernism has come of age; we are, you could say, 'rainbow ripolined'.

Maxine Kopsa is associate editor of *Metropolis M*

¹ Charles Blanc, *The Grammar of Painting and Engraving* (New York: Hurd and Houghton, 1874), as quoted in: *Colour*, David Batchelor, ed. (London: Whitechapel, 2008) p. 32-34

² Ibid, Blanc: 'A sentiment is multiple, while reason is one.'

³ Le Corbusier, *The Decorative Art of Today* (London: The Architectural Press, 1987), p.xxvi.

'If some Solon imposed these two laws on our enthusiasm:

THE LAW OF RIPOLIN
A COAT OF WHITEWASH

We would perform a moral act: to love purity!
An act which leads to the joy of life: the pursuit of perfection.

We would improve our condition: to have the power of judgment!

⁴ Adolf Loos, *Ornament and Crime*, Innsbruck, 1908, reprint Vienna, 1930, quoted here from <https://docs.google.com/>, p. 20: 'Every age has its style, is our age alone to be refused a style? By style, people meant ornament. Then I said: Weep not! See, therein lies the greatness of our age, that it is incapable of producing a new ornament. We have outgrown ornament; we have fought our way through to freedom from ornament. See, the time is nigh, fulfillment awaits us. Soon the streets of the city will glisten like white walls. Like Zion, the holy city, the capital of heaven. Then fulfillment will come.'

⁵ Ibid, p. 20.

⁶ Rem Koolhaas, *The Future of Colours is Looking Bright*, 1999, in David Batchelor, *Colour* (see note 2), p. 220

⁷ From: 'De Nieuwe Beelding in de schilderkunst' (The New Plastic in Painting), published by Mondrian in twelve instalments in the journal *De Stijl* during 1917 and 1918 and quoted here from David Batchelor, *Colour* (see note 2), p. 69. The quote continues: 'To determine colour involves, first, the reduction of naturalistic colour to primary colour, second, the reduction of colour to plane; third, the delimitation of colour – so that it appears as a unity of rectangular planes.'

⁸ Oppenheim recreated each Crayola hair, eye, or skin tone via a replication of the earliest known process for colour photography, photographing each crayon colour with red, green, and blue filters, and then projecting the resulting red, green, and blue slides onto photo reactive paper. Source: Press release for *Reduced Visibility at The Glassell School*, Houston, 2009

⁹ In 1963 Crayola re-named their 'Flesh' colour 'Peach' and in 1999 'Indian Red' was changed to 'Chestnut'.